

1 INLEIDING

1.1 Agtergrond van die studieterrein

1.1.1 Die ontstaan van die virtuoos in die vroeë negentiende eeu

Daar word algemeen aanvaar dat die violis Niccolò Paganini (1782-1840) die eerste groot virtuoos van die Romantiek was (Dubal 2004: 4). Paganini was 'n selfgemaakte prototipe van 'n nuwe verskynsel, die vertoonkunstenaar ("showman"): "Dazzling technique, great intensity of expression and a desire to impress the public as it had never been impressed before" (Sachs 1982: 34). Die voorheen ongekende virtuositeit en vertoonkunstenarskap ("showmanship") van Paganini se styl het sy tydgenote oorbluf. Sy uitwerking is duidelik te sien in die volgende welbekende uitroep deur die media van daardie tyd: "Sell all you possess, pawn everything, but go to hear him! Woe to those who let the opportunity go by! Let women bring their newborn babies so that sixty years hence they can boast of having heard him!" (Sachs 1982: 25).

Franz Liszt (1811-1886), die oervader van die virtuose pianis, het Paganini die eerste keer op 9 Maart 1831 tydens Paganini se Paryse debuut in die Paryse Operahuis hoor optree. Vir die eerste keer in sy lewe is Liszt met 'n vertoonkunstenaar gekonfronteer (Dubal 2004: 222): "What a man, what a violin, what an artist! Heavens! What sufferings, what misery, what tortures in those four strings." Liszt was vasberade om Paganini se pianistiese ekwivalent te word en hy was uiteindelik meer as 'n virtuose pianis – soos Paganini was hy 'n volkome vertoonkunstenaar (Sitwell 1955: 19; Walker 1970: 45-46; Hamilton 2008: 225). Dit is insiggewend dat Moscheles (Sachs 1982: 57-58) opgemerk het dat Liszt altyd bewus was van die gehoor voor wie hy opgetree het: "[W]hen seated before a vast throng he could incite enthusiasm by throwing himself at the keyboard like a whirlwind [...]. He knew how to suit the action not only to the word, but to whichever type of spectator – barren or otherwise – happened to be before him."

Schonberg (2006: 133) skryf dat die Romantiese uitvoerder se ego die uitgangspunt was: "*I am the artist; I am the performer; my inner world is what I shall describe.*" Die

neerslag van hierdie Romantiese ego kan in Liszt se volgende skrywe opgemerk word (aangehaal en vertaal deur Sachs 1982: 61):

The virtuoso is not a mason who, chisel in hand, faithfully and conscientiously whittles stone after the design of an architect. He is not a passive tool reproducing feeling and thought and adding nothing of himself [...]. Spiritedly-written musical works are in reality, for the virtuoso, only the tragic and moving *mise-en-scène* for feelings. He is called upon to make emotion speak, and weep, and sing, and sigh – to bring it to life in his consciousness. He creates as the composer himself created, for he himself must live the passions he will call to light in all their brilliance. He breathes life into the lethargic body, infuses it with fire, enlivens it with the pulse of grace and charm. He changes the earthy form into a living being, penetrating it with the spark which Prometheus snatched from Jupiter's flesh. He must send the form he has created soaring into transparent ether: he must arm it with a thousand winged weapons; he must call up scent and blossom, and breathe the breath of life.

Die trant van Liszt se beskrywing van die uitvoerende kunstenaar herinner aan Jean-Jacques Rousseau se skets van die musikale genie in sy *Dictionnaire de musique* (vertaal deur Le Huray & Day 1988: 85-86):

Seek not, young artist, the meaning of genius. If you possess it you will sense it within you. If not, you will never know it. The musician of genius encompasses the entire universe within his art. He paints his pictures in sound; he makes the very silence speak; he expresses ideas by feelings and feelings by accents, and the passions he voices move us to the very depths of our hearts.

'n Interessante kommentaar is dié van Johann Georg Sulzer in sy *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771) waarin hy genieë beskryf as “those who have greater skill and spiritual insight than others in the tasks and occupations for which they are gifted” (vertaal deur Le Huray & Day 1988: 102). Hierdie eienskap van “groter vaardigheid en spirituele insig” van die Romantiese uitvoerder (as sogenaamde genie) het 'n groot invloed op sy benadering tot die interpretasie van musiekwerke van vroeëre tydperke gehad. Uitvoerders in die Romantiek het min of geen aandag aan die historiese konteks en gepaste uitvoeringspraktyke gedurende hul uitvoerings van vroeëre musiek geskenk nie. Mendelssohn (aangehaal en vertaal deur Schonberg 1965: 130) se siening hieroor is duidelik te sien in 'n brief aan sy suster Fanny in 1840. Hierin beskryf hy sy uitvoering van Bach se Chromatiese Fantasie en Fuga soos volg: “I take the liberty of playing them [the arpeggios] with all possible crescendos, and pianos, and fortissimos, pedal of course, and to double the octaves in the bass.”

Getrou aan die mens se aard het vele jong virtuose in Liszt se voetspore gevolg. So het die “19th-century craze for pyrotechnic pianistic display” (Toronyi-Lalic 2009) begin; dikwels ten koste van die musiekwerk en die komponis se “bedoelings” (“intentions”, sien Dipert 1980). Verskeie prominente klavier-“skole” het hul verskyning gemaak: die eklektiese Engelse skool en die gestrenge Duitse skool wat min of meer dieselfde sienings gehad het, die elegante Franse skool, asook die “warm” Russiese skool, tesame met die bravura-skool bestaande uit Liszt en sy leerlinge, en die aparte figuur van Theodor Leschetizky en sy leerlinge. Die Russiese skool en die leerlinge van Liszt en Leschetizky het min of meer dieselfde voorkeure gehad (Dubal 2004: 6-7; Schonberg 2006: 243; Hamilton 2008: 11-12). Aangesien die Duitse en Russiese skole van pianistiek die mees uitgesproke aangaande hul sieninge oor *Werktreue* was, gaan ek nou kortliks na die Duitse en Russiese skole van pianistiek verwys.

Die Russiese skool van pianistiek het sy oorsprong by Anton Rubinstein (1830-1894) gehad. Hy was ’n kunstenaar met ’n vurige temperament (Dubal 2004: 7). Volgens Schonberg (2006: 275) het hy vroeg geleer dat gehore deur sy gedawer op die klavier gelok was. Hiermee saam was Rubinstein (aangehaal deur Hofmann 1976: 55) se benadering tot die teks een van vryheid: “Just play first exactly what is written; if you have done full justice to it and then still feel like adding or changing anything, why, do so.”

Clara Schumann (1819-1896) en Hans von Bülow (1830-1894, Liszt se eerste leerling wat sukses behaal het) was die vroegste verteenwoordigers van die Duitse styl. Clara Schumann het die komponis en sy “bedoelings” – soos sy dit verstaan het – eerste gestel en geglo dat virtuositeit op sigself geen betekenis het nie (Dubal 2004: 6; Schonberg 2006: 241). Bülow het ’n analitiese benadering tot klavierspel gehad en alhoewel hy een van die mees uitsonderlike musikale persoonlikhede van sy tyd was, het sy spel vryheid en spontaniëit kortgekom. Hy was te gedissiplineerd om sy emosies vrye teuels te gee en sy spel het geneig om koud en berekend te wees (Schonberg 2006: 245-246, 251). Maar soos Sachs (1982: 107) tereg uitwys, is die oënskynlike afwesigheid van vertoonkunstenarskap dikwels, ironiesgewys, ’n meer subtiele vorm van vertoonkunstenarskap.

1.1.2 Die pianis in die moderne tyd

Teen die einde van die 19de eeu het die moderne musiekwetenskap asook die beweging vir vroeë musiek (“early music movement”)¹ ontstaan. Gevolglik het opvattinge oor die rol van die pianis as interpreteerder onherroeplik verander. Die fokus het mettertyd van die uitvoerder af na die komponis en die musiekwerk verskuif (Rosen 2002: 172-173).

Nog ’n groot invloed was die opkoms van opnames teen ongeveer 1910. Dubal (2004: 8) skryf dat alhoewel opnames onsterflikheid aan die uitvoerder beloof het, die meeste pianiste versigtig vir die medium was. Die pianis van die Romantiek het op die inspirasie van die oomblik staatgemaak en die idee om een interpretasie te verewig is algemeen afgekeur. Musiekuitvoering sou voortaan met groter oorleg aangepak word – om ’n kans te waag was nie noodwendig suksesvol op ’n opname nie (Dubal 2004: 8). Dubal (2004: 9) merk voorts op dat dit gelei het tot die wegbeweeg van die idiosinkratiese na ’n meer deurdagte beeld van die musiek wat uitgevoer is.

’n Derde invloed was dié van globalisering. Toenemend beskikbare opnames en radio-uitsendings (Schonberg 2006: 465) asook geriefliker internasionale vervoer, tesame met die onvermydelike kruisbestuwing, het tot die opkoms van ’n nuwe internasionale standaard van pianistiek gelei.

Schonberg (2006: 482) gee ’n raakvat-beskrywing van die nuwe “objektiewe” moderne pianistiek:

The modern style [...] is objective, literal, severe, impersonal, dedicated to an accurate blueprint of the architecture of the music. Color, charm and emotion mean much less than a stringent exposition of the form and relationships of a piece. The modern style takes Stravinsky’s [1882-1971] injunction to heart: don’t “interpret” me, just play the notes as I have written them.

¹ Hierdie beweging moedig uitvoerders aan om gebruik te maak van periode-instrumente en gegewens uit historiese geskrifte aangaande vroeë uitvoeringspraktyke om sodoende ’n histories-ingeligte uitvoering te lewer. Dié beweging staan teenoor uitvoerders uit die hoofstroom (“mainstream”) wat gebruik maak van moderne instrumente en wat ’n oorgelewerde uitvoeringspraktyk sedert die Romantiek voortsit.

Finson (1984: 457) voer verder aan dat hierdie vermoë van die 20ste-eeuse uitvoerder om die teks so akkuraat as moontlik weer te gee, om sodoende die komponis se “bedoelings” te vervul, deur die musiekgemeenskap bo alle ander deugde gestel word. Die hedendaagse uitvoeringspraktyk is gevolglik een van ’n koersvaste verbetering in tegniese standaarde en “getrouheid” aan die teks. Hierdie stand van sake word nog verder aangehelp deur musiekkritici (Dubal 2004: 9-10): “If the pianist dares overlook a marking or staccato, he or she becomes a ruthless liar, a defiler of the composer’s intention [...]”

Die soeke na ’n meer letterlike en objektiewe benadering tot interpretasie het mettertyd geboemerang: die hedendaagse pianistiek word uit alle oorde van uniformiteit beskuldig. So skryf die kenner van veral die uitvoeringspraktyk op die fortepiano Malcolm Bilson (1997: 718): “what characterizes our age most dramatically is the *utter regularity* of expression provided by most ‘mainstream’ performers.” Ook Schonberg (2006: 496) verwys na die algemene klagte dat vandag se klavierspel so uniform is dat dit byna onmoontlik is om pianiste van mekaar te onderskei. Beide Bilson (1981: 347) en Schonberg (2006: 424) voel dat die opkoms van teksgetrouheid as ideaal hiervoor te blameer is. Schonberg is selfs oortuig dat ’n slaafse navolging van die teks ’n nuttige steunpilaar vir musici sonder idees van hul eie kan wees. Hy meen voorts dat selfs diegene wat wél oorspronklike idees van hul eie het, in hul vrees om met die teks te peuter, uiteindelik slegs die letter maar nie die gees van die musiek nakom nie.

Verskeie ander redes word as oorsprong vir hierdie uniformiteit aangevoer. Charles Rosen (2002: 98, 99-100), die bekende pianis en musiekwetenskaplike, voel dat die onderrigsisteem daarvoor te blameer is, aangesien die idee van ’n opvoedingsinstansie in beginsel is om roetine ten koste van individualisme aan te hang. Hy is verder van mening dat wanneer ’n konservatorium ’n fatsoenlik korrekte uitvoering met strenge outoriteit afdwing, dit die studente se noodsaaklike vryheid beperk en gevolglik hul artistieke ontwikkeling belemmer. ’n Verdere moontlike rede wat Rosen (2002: 103, 102) aanvoer, is die invloed van kompetisies, veral aangesien beoordelaars selde bereid is om geskok te word en dikwels eerder waarde heg aan gewone doeltreffendheid as aan eksentrieke oorspronklikheid. Rosen is verder van mening dat klavierkompetisies neig om jong pianiste se repertoriumkeuse nog meer as die konservatoriums te beperk.

Aangesien pianiste se vroeë jare die belangrikste in hul ontwikkeling is, kan hierdie inperking erge nagevolge vir die res van hul lewens hê.

Michelle Dulak (1993: 45, 46, 47) is egter oortuig dat die beweging vir vroeë musiek en sy aanhangers vir die vermindering in individualiteit onder hoofstroom-uitvoerders verantwoordelik is. Vir dekades was die hoofdoel van die beweging vir vroeë musiek om die verdraaiings van die Romantiese uitvoeringspraktyk uit die pre-Romantiese repertorium te verwyder en later selfs uit repertorium van die laat-Romantiek. Dulak (1993: 47; sien Philip 1984: 488 en Dreyfus 1992: 297) voer aan dat uitvoerders van vroeë musiek gerieflik vergeet het dat die Romantiese uitvoeringspraktyk lankal reeds verby was teen die tyd dat historiese uitvoering sy verskyning gemaak het:

Our “mainstream” performances of late-nineteenth-century music represent a practice already drastically stripped down, regularized, clarified. In terms of the favorite metaphor of the early-music movement, they are not paintings buried under layers of grime, but rather works marred by a careless restorer, who in the process of cleaning them has mistakenly stripped off the top layers of paint.

Dulak (1993: 53) beskryf verder hoe die bedrywigheide van die beweging vir vroeë musiek die res van die hoofstroom-musici geforseer het om as deel van ’n gedwonge kompromie ekspressiwiteit in te boet in die hoop dat hulle hul anachronistiese instrumente sonder skuldgevoelens sou kon aanhou gebruik. Uitvoerings deur hoofstroom-musici het dan al hoe nader aan die “gestroopte” praktyk van periode-interpretasie beweeg, terwyl historiese uitvoerders onder die vaandel van hul veronderstelde “andersheid” hulleself die vryheid van allerlei ekspressiewe nuanses veroorloof het wat normaalweg as banaal in moderne uitvoering beskou sou word.

1.1.3 Agtergrond van die studie

’n Algemene bewering is dat die hedendaagse klassieke pianis as ’t ware teer op die oorblyfsels van ’n oorgelewerde tradisie van die eens dinamiese virtuoos van die Romantiek. So skryf die hoogaangeskrewe Amerikaanse musiekwetenskaplike Richard Taruskin (1995: 140):

The split that is usually drawn between “modern performance” on the one hand and “historical performance” on the other is often quite topsy-turvy. It is the latter that is truly modern performance – or rather, if you like, the avant-garde wing or cutting

edge of modern performance – while the former represents the progressively weakening survival of an earlier style inherited from the nineteenth century, one that is fast becoming historical.

Die invloedryke New Yorkse kritikus John Rockwell (1991: 123) verwys in ooreenstemming met Taruskin se siening na hoofstroom uitvoerders se “inchoate adherence to oral tradition” en skaar hom aan die kant van “historiese” (volgens Taruskin, “moderne”) uitvoering. George Barth (1991: 554) daarenteen skryf dat hy nie teen die hoofstroom se tradisionele uitvoerings gekant is nie, maar dat hy wel sy bedenkinge oor die ontvouingsproses van tradisie het: “I am always wondering how it came to be. Tradition has often fulfilled its preservative function through a process of translation. And sometimes something is lost in translation.”

Hierdie siening aangaande die hedendaagse klassieke pianis se status in die musiekgeskiedenis word verder aangehelp uit die pianiste se eie geledere. Die verlange na ’n vergange tydperk of die sogenaamde “golden age of pianism” (met verwysing na die Romantiek en sy virtuose) het al ’n refrein in die literatuur oor klavierspel geword (Dubal 2004: xiv; Hamilton 2008: 3-4, 10). Net so is pianiste baie gesteld op hul “afkoms” deurdat hul “erfenis” sedert die Romantiek van meester na student, dit wil sê van geslag tot geslag, oorgedra is (Dubal 2004: xiv; Hamilton 2008: 16).

Wat hierdie pianiste, sowel as Taruskin, Rockwell en Barth, wat die hedendaagse pianistiek as ’n vervaagde Romantiese tradisie sien, egter uit die oog verloor, is dat die positivistiese aura van die Modernisme reeds in die eerste helfte van die twintigste eeu in die gewaad van die reeds bespreekte nuwe teksgetrouheid en objektiwiteit in interpretasie neerslag in die pianistiek gevind het. Daar is tekens dat die hoofstroom-musici tans begin losbreek uit hierdie wurggreep (Rockwell 1991: 123; Dulak 1993: 61; Dubal 2004: 10; Schonberg 2006: 498-499). Schonberg praat selfs van die moontlikheid van ’n “nuwe Romantiek”.

Schonberg se verwysing na ’n “nuwe Romantiek” herinner egter ook aan Butt (2006: 16-17) se siening dat die Postmodernisme ’n kultuur van herbenutting (“recycling”) van die verlede is, in hierdie geval van die Romantiek. Hiermee saam is Dulak (1993: 61) se eksplisiete verwysing na ’n moontlike Postmodernisme vir hierdie proefskrif van belang: “Are these the beginnings of a postmodern performance practice?”

1.2 Die navorsingsvrae

Die hoofnavorsingsvraag kan soos volg geformuleer word:

- Wat is die status van die klassieke pianis in die postmoderne wêreld, en hoe word hierdie moontlikhede deur die loopbane van Lang Lang en sy model Vladimir Horowitz vergestalt?

Om hierdie hoofnavorsingsvraag te kan beantwoord is dit nodig om eers aandag aan die volgende subvrae te skenk:

- Op welke wyse is Lang Lang se klavierspel 'n voortsetting van 'n reeds bestaande klaviertradisie, met spesifieke verwysing na Vladimir Horowitz se invloed op Lang Lang? (Hoofstuk 3)
- Watter eienskappe van die Postmodernisme kan in Lang Lang se klavierspel en loopbaan gevind word? (Hoofstuk 4.1 tot 4.10)
- Hoe kan die uitkomst van die eerste twee subvrae op die res van die hedendaagse pianistiek van toepassing gemaak word? (Hoofstuk 4.11)

1.3 Die literatuurstudie

Die studie strek oor 'n hele aantal gebiede: die pianistiek as geheel; die uitvoeringspraktyk gesien uit die oogpunt van die musiekwetenskap; die literatuur aangaande die Modernisme, Postmodernisme en uitvoering; asook die Modernisme en Postmodernisme in ander fasette van die samelewing. Vervolgens 'n oorsig oor bestaande navorsing wat verband hou met die hoofnavorsingsvraag van hierdie studie.

1.3.1 Die pianistiek

Die literatuur oor klavierspel is baie uitgebreid, met talle biografieë, outobiografieë, versamelings onderhoude met bekende persoonlikhede, handleidings oor tegniek, en dies meer. Daar is drie gesaghebbende bronne wat die oorsprong en verdere ontwikkeling van die konsertpianis soos ons dit vandag ken, ondersoek:

- Die bekende New Yorkse kritikus Harold C. Schonberg se *The Great Pianists from Mozart to the Present* (2006, herdruk) is oorspronklik in 1963 gepubliseer en in 1987 hersien. Alhoewel Schonberg aan die einde van sy boek na die opkoms van ’n nuwe internasionale en “moderne” standaard van spel verwys, word hierdie nuwe standaard van spel in sy boek slegs as deel van die geskiedenis van die pianistiek en geïsoleerd van verdere verwickelinge in die Modernisme en Postmodernisme bespreek.
- David Dubal, lektor in klavierliteratuur aan die Juilliard School in New York, se *The Art of the Piano: Its Performers, Literature, and Recordings* is oorspronklik in 1989 uitgegee en twee maal, in 1995 en 2004, hersien. Dié omvattende naslaanwerk bevat uitgebreide inskrywings aangaande bekende figure in die pianistiek sedert die Romantiek tot vandag. Dubal gee ook ’n oorsig oor die standaard-klavierrepertorium. Die inleiding tot die boek bevat ’n kort samevatting van die ontstaan en ontwikkeling van die pianis as interpreteerder. Daar word weer eens geen verwysing gemaak na verwickelinge in die Modernisme en Postmodernisme nie.
- In 2008 is daar ’n nuwe studiestuk deur Kenneth Hamilton, *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*, tot die klavierliteratuur gevoeg. Hierdie studie verskaf ’n addisionele oorsig oor die ontstaan van die pianistiek soos ons dit vandag ken. Hamilton tref ’n vergelyking tussen die uitvoeringspraktyke van die Romantiek en die Modernisme, maar plaas dit nie binne die konteks van die wydverspreide invloed van die Postmodernisme nie.

1.3.2 Die uitvoeringspraktyk gesien uit die oogpunt van die musiekwetenskap

Die musiekwetenskaplike literatuur oor musiekvoordrag fokus dikwels op die verskil in interpretatiewe benaderings tussen die hoofstroom-uitvoerders en die beweging vir vroeë musiek (Taruskin 1982; Dreyfus 1983; Dulak 1993). Die individuele uitvoerende kunstenaar as interpreteerder, en nie net spesifiek die pianis nie, word selde bespreek.

Daar bestaan wel ’n interessante verbandhoudende studie deur Dorottya Fabian, “Is Diversity in Musical Performance Truly in Decline? The Evidence of Sound Recordings” (2006). In hierdie artikel bestudeer Fabian opnames van spesifieke werke

deur verskeie uitvoerders gedurende die laaste 100 jaar uit die hoofstroom sowel as uit die beweging vir vroeë musiek. Fabian deel die afgelope eeu in drie tydperke in: die vroeë styl wat strek van 1900 tot 1930; die middel van die eeu van 1930 tot 1980; en “the current style (around 1985 to the present)” (Fabian 2006: 180). Sy kom tot die gevolgtrekking dat alhoewel ’n mens ’n verandering in benadering tot uitvoering van tydperk tot tydperk kan agterkom, die strukturele parameters van die konsertrepertorium die kunstenaar nie veel ruimte laat om ’n individuele of idiosinkratiese vertolking te gee nie. Fabian is verder ook van mening dat dit moontlik die opname-industrie kan wees wat die skynbare eenvormigheid in uitvoering bevorder. Sy verwag dat verdere studies sal kan bevestig of weêrlê of eenvormigheid in uitvoering werklik die geval is. Fabian verskaf geen verduidelikings vir die veranderinge in uitvoeringstyl of enige verwysing na die Modernisme of Postmodernisme as moontlike invloede nie.

1.3.3 Modernisme/Postmodernisme en uitvoering

Die Modernisme en Postmodernisme het veral deur navorsing oor populêre musiek inslag in die musiekwetenskaplike literatuur gevind. In Westerse kunsmusiek is daar al verskeie ondersoeke met betrekking tot die invloed van die Postmodernisme op die komponis se styl en/of spesifieke komposisies gedoen; dit geld vir ’n groep komponiste en ook vir individue. Alhoewel die Postmodernisme al uitvoerige aandag op die gebied van teater, drama en dans in die uitvoerende kunste geniet het, is dit ’n relatiewe nuwe area van ondersoek in die musiekuitvoeringspraktyk (Potgieter 2000: 1). Na uitgebreide soektogte in verskeie elektroniese databasisse – Nexus, SACat (Sabinet), Google Scholar, IIMP, ProQuest, JSTOR, Rilm en EBSCO – asook die bestudering van die bronnelyste van ’n groot aantal musiekwetenskaplike skrywes, kon ek geen bron opspoor waarin die pianis as postmoderne verskynsel ondersoek word nie. Ek het wel ’n paar verwante studies teëgekom wat vervolgens bespreek word.

1.3.4 Die Postmodernisme en die beweging vir vroeë musiek

Aangaande die beweging vir vroeë musiek kon ek vier bronne vind wat hierdie beweging uit die oogpunt van die Modernisme en Postmodernisme beskou:

- ’n Baie bekende boek is dié van John Butt, *Playing With History: The Historical Approach to Musical Performance* (2002). Butt bespreek ’n wye verskeidenheid strydvrage oor die aard van die beweging vir vroeë musiek en die histories-ingeligte uitvoeringspraktyk. Hy maak wel gebruik van sienings verkry uit die historiese musiekwetenskap, analitiese filosofie en die literatuurwetenskap, asook teorieë uit die Modernisme en Postmodernisme. Aspekte waarop veral gefokus word, is die status van die komponis, die werk, intensionaliteit en notasie.
- Die titel van die artikel “Back to the Future: Postmodernism and the Early Music Revival” (1997) deur Carol Lieberman is misleidend. Dit is ’n skryfstuk in populêre styl waarin Lieberman kommentaar lewer op die wye invloed van die beweging vir vroeë musiek op die hedendaagse musiekgemeenskap. Invloede wat sy identifiseer, is hedendaagse musici en gehore se aanvraag na werke uit vroeëre musiekrepertoriums, asook hedendaagse komponiste wat deur hierdie vroeëre musiek en uitvoeringspraktyke beïnvloed word.
- In Steven Lubin se artikel “Postmodernism and Early Music” (2002-2003) bekla hy die noodlottige uitwerking van die versameling dekonstruktiewe skrywes *Authenticity and Early Music* deur vooraanstaande musiekwetenskaplikes soos Philip Brett, Howard M. Brown, Robert P. Morgan, Will Crutchfield, Nicholas Kenyon en Richard Taruskin (Kenyon 1988) op die beweging vir vroeë musiek se publieke aansien. Hy doen ’n oproep op sy mede-kollegas binne die beweging vir vroeë musiek om hul entoesiasme steeds hoog te laat brand.
- Tydens die simposium “The Early Music Debate: Ancients, Moderns, Postmoderns” (1990, gepubliseer in 1991) het verskeie vooraanstaande musiekwetenskaplikes, uitvoerders en musiekkritici gedebatteer oor die stand van die beweging vir vroeë musiek in die musiekgeskiedenis.

1.3.5 Postmodernisme en die pianistiek

Daar is wel twee studies wat verband hou met die pianis se verhouding tot die Postmodernisme:

- Die eerste is Kevin J. Bazzana se doktorsale proefskrif, *Glenn Gould: A Study in Performance Practice* (1996). Hierdie proefskrif is ’n uitgebreide studie van die

Kanadese pianis, uitsaaier, skrywer en komponis Glenn Gould (1932-1982). Alhoewel daar hoofsaaklik op sy uitvoerings gekonsentreer word, plaas dit ook sy werk en denke binne die breër konteks van die relevante musiek-, kulturele, intellektuele en historiese kontekste. Van belang vir hierdie studie is dat Gould se intellektuele en estetiese idees wat ook sy uitvoerings beïnvloed het, uit die kontekste van die Romantiek, die Modernisme, Neo-Klassisisme, Poststrukturalisme, die histories-ingeligte uitvoeringspraktyk, die 20ste-eeuse teaterpraktyk en kulturele gebeurtenisse gedurende die 1950's en 1960's van naderby beskou word.

- Die doktrale verhandeling van J.M. Clark, *Celebrating Music: Wilhelm Furtwängler, Edwin Fischer, Wilhelm Kempff and the German Romantic Performance Tradition* (2005), poog om die 19de-eeuse Duitse kultuur wat dikwels aan musiek 'n verhewe morele en quasi-religieuse status toegeskryf het, te kontekstualiseer. Dit word gedoen in die lig van skrywes deur filosowe soos Baumgarten, Moses Mendelssohn, Kant, Schiller, Schelling, Hegel en Schopenhauer. Aangesien hierdie filosowe se sienings nie net in hul eie werk teenwoordig is nie, maar ook in skrywes van uitvoerende musici soos Furtwängler, Fischer en Kempff, betrek Clark ook húl werk in die bespreking. Die proefskrif eindig met 'n beskouing van die kontemporêre klassieke musieksituasie. Die positivistiese verweerskrif van aanhangers van outentieke uitvoeringspraktyk, kulturele bevooroordeeldheid teenoor hoë kuns deur aanhangers van die Postmodernisme, asook die basering van die Nuwe Musiekwetenskap in kritiese teorie, word almal in berekening gebring.

Uit die bogenoemde is dit duidelik dat strominge en denkers van die Postmodernisme wat gedurende die afgelope vyftig jaar die musiekwetenskap onherroeplik verander het, vreemd afwesig is in diskoerse in en om die wêreld van die pianistiek. Myns insiens is dit 'n leemte wat deur hierdie studie aangevul kan word.

1.4 Die navorsingsproses

1.4.1 Navorsingsontwerp en -metodes

Die navorsingsontwerp van hierdie studie stem ooreen met Johann Mouton (2001: 170-171) se sestiende navorsingskategorie: Historiese studies en narratiewe analise. Die benadering tot die navorsingsontwerp in hierdie studie kan as 'n empiriese, hermeneutiese ondersoek met 'n dekonstruktiewe ondertoon van sekondêre en primêre data beskryf word. Sekondêre en primêre data wat in die studie gebruik is, sluit onder andere resensies, koerantberigte, tydskrifartikels, transkripsies van radio-onderhoude, gepubliseerde onderhoude, gepubliseerde CV's, biografieë asook outobiografieë in.

In hierdie studie word daar gepoog om die belangrikste simptome van die Postmodernisme, deur middel van die loopbaan en klavierspel van die Chinese konsertpianis Lang Lang (1982-) in die hedendaagse pianistiek te identifiseer. Aangesien een nadeel by die insluiting van gevallestudies is dat die uitkomst van sodanige navorsing nie gereedlik veralgemeen kan word nie (Mouton 2001: 150), is die doel van hierdie studie nie om 'n volledige beeld van die invloed van die Postmodernisme op die hedendaagse klassieke pianis daar te stel nie. Die veronderstelling is egter dat indien daar wel geslaag word om simptome van die Postmodernisme in Lang Lang se pianistiek te identifiseer, hy minstens as 'n deelnemer aan of selfs 'n voorloper van 'n nuwe era in die pianistiek beskou kan word, veral aangesien Lang Lang wyd in die media as die toekomst van klassieke musiek voorgehou word (Anoniem 2003b; Tommasini 2003; Dubal 2004: 211; Dong 2009). Lang Lang se pianistiek as 'n voortsetting van 'n reeds bestaande klaviertradisie, en spesifiek sy ooreenkomste met Vladimir Horowitz, word ook in oënskou geneem.

1.4.2 Verloop van die studie

Die oorspronklike beplanning was dat die eerste deel van die proefskrif die vorm van 'n uitgebreide inleiding sou aanneem. Dit sou eerstens bestaan uit 'n kort oorsig oor die ontstaan van die pianis as uitvoerder gedurende die Romantiek. Daarna sou 'n kort bespreking volg oor die invloed wat die Positivismus van die Modernisme op die

pianistiek gehad het. Hierdie besprekings sou aan die hand van enkele invloedryke skrywes uit die Romantiek en die Modernisme plaasgevind het.

Die tweede deel van die studie sou die pianis in die postmoderne era van naderby beskou het. Die belangrikste simptome van die Postmodernisme sou aan die hand van vyf gevallestudies bespreek word. Die doel van die gevallestudies was nie om 'n volledige beeld van die invloed van die Postmodernisme op die hedendaagse klassieke pianis daar te stel nie, maar om 'n addisionele dimensie aan die bespreking te gee. Die vyf gevallestudies wat beoog is, is: Massakultuur en die kulturele industrie: Lang Lang (1982-) die ikoon; die Van Cliburn Internasionale Klavierkompetisie: Olga Kern (1975-) en die Feminisme; André Watts (1946-): Etnisiteit; Mikhael Pletnef (Pletnev; 1957-) en die outonomie van die kunswerk; en Liberace (1919-1987): Hoë kuns, populêre kultuur en Elitisme.

Vroeg in die begin van my navorsing het ek gevind dat alhoewel Mikhael Pletnef (Pletnev) en *Werktreue*, asook André Watts en Etnisiteit 'n geregverdigde deel van die studie kon uitmaak, die twee persoonlikhede nie regtig by die duidelike ondertoon van vertoonkunstenarskap ("showmanship"/"show business") teenwoordig by Liberace, Lang Lang en Olga Kern ingepas het nie. Ek het besluit om net op die laasgenoemde drie persoonlikhede met die klem op hul vertoonkunstenarskap te fokus. Ek het gou agtergekom dat die insluiting van Liberace as 'n gevallestudie in hierdie navorsing nie geregverdig was nie. Die eerste en belangrikste rede is die feit dat Liberace se ouderdom hom in vergelyking met die ander gevallestudies eerder deel van 'n vroeëre generasie musici maak. Hiermee saam vergelyk Lang Lang se vyande hom gereeld op 'n negatiewe wyse met Liberace (Von Rhein 2002b; Brown 2007a). Liberace het nog meer geblyk 'n blote voorganger as 'n tydgenoot te wees.

Aangesien Lang Lang se aanhangers hom dikwels as die opvolger van die Russiese pianis Vladimir Horowitz beskou (Mangan 2004), was ek verplig om Horowitz by die bespreking aangaande Lang Lang te betrek. Dit is welbekend dat Lang Lang 'n verbintenis met Horowitz het deur middel van sy onderwyser Gary Graffman, een van Horowitz se enkele leerlinge. Lang Lang se soortgelyke band met Artur Rubinstein, die leermeester van Lang Lang se mentor Daniel Barenboim, het gevolglik ook na vore getree. Ek het egter besluit om nie die skakel tussen Lang Lang en Artur Rubinstein te

ondersoek nie. Die rede is dat Horowitz se virtuositeit 'n groter invloed op Lang Lang se spel gehad het as Rubinstein se diepsinnige interpretasies. Die poëtiese elemente in Lang Lang se vertolkings slaan ook eerder op die interpretasies van Horowitz as dié van Rubinstein.

Daar het nou duidelik slegs twee hooffigure in my studie oorgebly: Olga Kern en Lang Lang (tesame met sy bogenoemde manlike invloede). Verder, as ek enigsins 'n sinvolle ondersoek na “vrouepianiste en die Postmodernisme” wou instel, moes ek ook na ander vrouepianiste van vroeër en vandag soos Bela Davidovich, Martha Argerich, Helen Grimaud en dies meer verwys. Ek sou ook graag 'n redelike aantal feministiese denkers se skrywes op Olga Kern van toepassing wou maak, wat 'n uitgebreide bespreking tot gevolg sou hê. Die veld wat gedek moes word, was vinnig besig om te uitgebreid te word vir die vereistes van hierdie proefskrif. Ek het besef dat Lang Lang en Olga Kern eintlik twee aparte onderwerpe is en daarom het ek besluit om Olga Kern eenkant toe te skuif. Die leser se aandag word gevestig op die bespreking aangaande die problematiek verbonde aan die insluiting van gevallestudies onder Hoofstuk 1.4.1 (Navorsingsontwerp en -metodes).

Die studie word nou soos volg onderverdeel: Eerstens 'n kort profielskets van Lang Lang as pianis en mens in Hoofstuk 2 wat as vertrekpunt vir die res van die besprekings dien. Tweedens word Lang Lang se pianistiek as 'n voortsetting van 'n reeds bestaande klaviertradisie in Hoofstuk 3 in oënskou geneem. Daar word spesifiek ondersoek ingestel na Vladimir Horowitz (1903-1989) se invloed op Lang Lang se musikale ontwikkeling. In Hoofstuk 4 word die beeld van Lang Lang as pianis wat in die voorafgaande hoofstukke na vore gekom het aan die hand van erkende postmoderne skrywes krities oorweeg. Hoofstuk 4 bevat ook 'n gevolgtrekking waarin die postmoderne status van die hedendaagse pianistiek, met Lang Lang as verteenwoordiger daarvan, bespreek word.

1.4.3 Problematiek aangaande die seleksie en gebruik van data

Dit is van die uiterste belang dat navorsers die kwaliteit, outentisiteit en toepaslikheid van die tekste wat hulle in hul navorsing gebruik met oorleg moet oorweeg, aangesien dit die gehalte van hul interpretasie daarvan en die uiteindelijke uitkomst van die

navorsing beïnvloed (Mouton 2001: 168, 171, 180). In hierdie studie was die keuse aangaande die data wat by die ondersoek betrek behoort te word besonder problematies.

In die bestudering van 'n uitvoerende kunstenaar se werk moet die uitvoering as primêre data beskou word. 'n Moontlike oplossing vir die kortstondige aard van uitvoering sou die ontleding van opnames in verskillende media (CD, DVD, TV-programme) wees. Dit is egter algemeen bekend dat die atmosfeer in die opnamestudio heeltemal van dié van die konsertsaal verskil (Sandor 1987: 223-227). Waar die konsertpianis tydens 'n uitvoering as 't ware op 'n adrenaliengolf as gevolg van die gehoor se teenwoordigheid ry, moet hy in die opnamestudio hiersonder klaarkom. Nog 'n faktor is die feit dat die meeste opnames geredigeer word. Ons ervaar dus vandag dat die meeste opnames foutloos is, iets wat selde in 'n konsertsaal gebeur. Daar moet ook in gedagte gehou word dat studio-koste hoog is en dat die pianis steeds met die vrees van foute maak tydens opnamesessies in die studio gekonfronteer word. Dit het tot gevolg dat baie pianiste geïnhibeer is tydens opnamesessies en hul vertolkings op opnames gevolglik die spontaniëteit van 'n direkte uitvoering kortkom. Dan is daar ook pianiste wat in die studio doelbewus 'n meer gewone of minder “geïnspireerde” vertolking as in die konsertsaal aanbied, in Dubal (1989: 128) se woorde: “In the concert hall, the inspiration of the moment carries the day. But on recordings those shattering surges, which on first hearing sweep one away, become – upon repeated hearings – nightmarish and ugly.” Dit is daarom uiters belangrik om te onthou dat opnames slegs as 'n *aanduiding* van 'n pianis se styl en nooit as 'n volledige weergawe daarvan gesien kan word nie. Die impak wat die visuele aspek van direkte uitvoering op die luisteraar het, moet ook nie buite rekening gelaat word nie.

Sou die gebruik van beeldmateriaal van direkte uitvoerings hierdie probleem kon oplos? CBS Televisie se televisieprogram “Vladimir Horowitz: A Television Concert at Carnegie Hall” wat op 22 September 1968 uitgesaai is, is hier van belang. Die televisieprogram is op 1 Februarie 1968 voor 'n uitgenooide gehoor van 2,730 mense in Carnegie Hall opgeneem. Alhoewel dit uitgesaai is as 'n video-opname van 'n direkte uitvoering deur Horowitz, het Horowitz tesame met Paul Myers en Roger Englander van CBS die vier maande ná die konsert daaraan bestee om die klankbaan en beeld te redigeer (Plaskin 1983: 371, 373-375). Englander (weergegee deur Plaskin 1983: 374-375) onthou:

[Horowitz] was not, however, pleased with some of the audio portions of the live-performance tape and asked Myers to splice in takes from the two rehearsals [2-3 January 1968]. During the Chopin *Polonaise*, for instance, CBS inserted a seven-minute section shot in the empty hall on January 1 and then had a graphic artist draw in the tops of people's heads in chalk on a black card so that the insert would match the surrounding shots. Horowitz was also dissatisfied with his February 1 performance of the Schumann *Arabesque* and told Myers to use a version recorded many years before. But Horowitz now played the ending slightly faster, so it was impossible to synchronize the video of his hands with the sound. Finally Myers put the old recording through a machine that sped up the tempo without raising the pitch, and Horowitz was satisfied.

Aangesien die visuele aspek van 'n direkte uitvoering 'n belangrike deel van 'n video-opname uitmaak, is beeldmateriaal gevolglik 'n beter aanduiding van 'n pianis se styl as klankopnames. In die lig van die bogenoemde agter-die-skerm-inligting aangaande die vervaardiging van sulke video-opnames, is dit duidelik dat sulke video-materiaal steeds nie as verteenwoordigend van 'n pianis op 'n gegewe oomblik in sy ontwikkeling beskou kan word nie. Daar kan dus afgelei word dat die maak van klank- en video-opnames net nog twee van die vele "genres" is wat tot 'n pianis se beskikking is, benewens die solo-uitvoering, klavierkonsert saam met orkes, kamermusiek, liedbegeleiding, ensovoorts. Dit is te sê as daar wel enigsins klank- of beeldmateriaal beskikbaar is. In die geval van uitvoerders soos Paganini en Liszt wat oorlede is voor die opkoms van opnames in om en by 1910, asook die jong Horowitz, is resensies en ander skrywes die enigste materiaal wat behoue gebly het om die nalatenskap van hierdie historiese figure tasbaar te verteenwoordig.

Om 'n oorgang na 'n moontlike postmoderne pianistiek – met Lang Lang as verteenwoordiger daarvan – na te speur, moet die hedendaagse pianistiek vergelyk word met dié van vroeëre uitvoeringspraktyke. Aangesien ek slegs op resensies en ander skrywes deur ooggetuies aangaande historiese figure soos byvoorbeeld Liszt en die jong Horowitz aangewese is, het ek geen ander keuse gehad as om my na die hedendaagse media te wend nie. 'n Bykomende faktor wat in berekening gebring moet word, is dat die musikus se beeld ("image") in die publieke sfeer sedert die ontstaan van die virtuoos in die Romantiek tot vandag grootliks deur resensente in die media geskep word. Dit is sprekend dat Beard en Gloag (2005: 152) resepsie soos volg definieer: "Reception refers to critical responses to art, literature and music in terms of public reviews that appear in written or printed sources such as books, journals,

newspapers, letters and diaries.” Gevolglik word opnames as potensieel waardevolle primêre tekste nie in hierdie studie betrek nie, maar word daar ruimskoots gebruik gemaak van gedokumenteerde verslae van Lang Lang se uitvoerings deur resensente soos dit in dagblaaie, tydskrifte en ander media verskyn het. In die lig van die feit dat Amerikaanse musiekresensente gewoonlik oor hoogstaande kennis beskik, is dit onwaarskynlik dat die analise van klankopnames tot ’n ander gevolgtrekking sal lei. Die gebruik van sodanige gedokumenteerde verslae het ’n problematiek van sy eie.

Die mees opvallende probleem in die bestudering van resensies en ander ooggetuies se skrywes is die veelvoudige en somtyds teenstrydige menings wat aangetref word. Die naspeuring van elke resensent se agtergrond en voorkeure is egter irrelevant, aangesien sy gepubliseerde opinie wel ’n invloed op die pianis se beeld in die publieke sfeer het, of sy opinie nou geregverdig is of nie.

Daar word deur die loop van hierdie studie ook geput uit Lang Lang se twee outobiografieë, *Journey of a Thousand Miles: My Story* (2008) en *Lang Lang: Playing with Flying Keys* (2008): eerstens in Hoofstuk 2 ter stawing van biografiese feite en tweedens in Hoofstukke 3 en 4 vir Lang Lang se eie opinies aangaande sy interpretasies. By die lees van Lang Lang se outobiografieë is daar talle gevalle waar hy vaag is oor sekere gebeure en betrokke persone. In sulke gevalle kom dit duidelik in die studie na vore dat meer gedetailleerde inligting aangaande sodanige gebeure en die identiteit van die betrokke persone nie beskikbaar is nie.

Dit spreek vanself dat ’n onderhoud met Lang Lang van onskatbare waarde kan wees. Ek het Lang Lang deur middel van sy agent Lisa Willis by Columbia Artists Management gekontak en hom versoek om enkele vrae wat hy nog nie voorheen tydens onderhoude teëgekome het nie te beantwoord. Hy het deur middel van sy agent laat weet dat hy te besig is om tyd hiervoor in te ruim.

Gevolglik is daar in hierdie proefskrif slegs van skrywes en onderhoude deur die pianiste self, of die vertellinge en opinies van ander oor hulle, gebruik gemaak. Dit is in ooreenstemming met Babbie en Mouton (2001:271) wat skryf dat die kwalitatiewe navorser se uitgangspunt is om op geen manier inbreuk te maak op die “normale gang

van gebeure” nie. Die ondersoek van ’n verskeidenheid verslae deur resensente en kritici is gevolglik legitiem en kan waarskynlik op ’n groter mate van objektiwiteit aanspraak maak as die ontleding van ’n uitvoering deur ’n enkele ondersoeker.

Die unieke uitdaging van hierdie tipe studie lê daarin dat die navorser ten spyte van die voorgenoemde komplikasies steeds ’n verteenwoordigende en so volledig moontlike beeld van die onderwerp moet daarstel.

1.4.4 Die navorser

Reeds in 1979 het Jean-François Lyotard (1991: 15), een van die hoofskrywers oor die Postmodernisme, die volgende geskryf:

A self does not amount to much, but no self is an island; each exists in a fabric of relations that is now more complex and mobile than ever before. Young or old, man or woman, rich or poor, a person is always located at “nodal points” of specific communication circuits, however tiny these may be. Or better: one is always located at a post through which various kinds of messages pass. No one, not even the least privileged among us, is ever entirely powerless over the messages that traverse and position him at the post of sender, addressee, or referent.

Gevolgtik: Net soos wat die kwaliteit, outentisiteit en toepaslikheid van die tekste wat die navorser gebruik die uiteindelijke uitkomst van die navorsing kan wysig, kan die navorser se agtergrond en voorkeure sy begrip en oordeel van die tekste en uiteindelik die resultate van die navorsing, die oorgedraagde “boodskap”, beïnvloed. Dit is daarom noodsaaklik dat die navorser se persepsies kortliks bespreek word.

Ek is in wese ’n liefhebber van die kuns van klavierspel: die verskillende pianiste en hul persoonlikhede, hul benaderings tot interpretasie, die verskeidenheid tegnieke, verhoogpersoonlikhede en die wonderbaarlike klavierrepertorium. Vladimir Horowitz met sy virtuose truuks asook ’n koelkop intellektualis soos Steven De Groote se speelstyle is vir my ewe opwindend. Ek hou van alle soorte pianiste – solank hulle die klavier op ’n eerlike en opregte wyse benader.

1.5 Afbakening van die studie

Daar is al vele kere kommentaar gelewer op die onoordeelkundige gebruik en misbruik van die term “Postmodernisme” in die musiekwetenskaplike literatuur (Hutcheon 1989: 1; Butt 1996: 327; Potgieter 2000: 8; Connor 2004: 2). Die studie beoog nie om die geloofwaardigheid van ’n sogenaamde Postmodernisme te bevestig nie, maar om sekere tendense van ons tyd wat algemeen in die literatuur as simptome van die Postmodernisme beskou word in die hedendaagse klassieke pianistiek te identifiseer.

As gevolg van die reeds bespreekte problematiek verbonde aan klankopnames en beeldmateriaal gaan daar in hierdie studie hoofsaaklik op geskrewe materiaal, dus hoe die betrokke uitvoerders deur ingeligte tydgenote ervaar is, gefokus word. Die bestudering van spesifieke interpretasies deur Lang Lang – soos gevind op bestaande klankopnames en beeldmateriaal – kan ’n insiggewende studie wees, maar is binne die beperkte omvang van hierdie studie nie moontlik nie.

1.6 Notas aan die leser

- Die term “pianistiek” word in hierdie studie gebruik om te verwys na die wêreld van klavierspel as geheel: die pianiste se persoonlikhede, hul uitvoerings en klankopnames, die literatuur oor klavierspel, asook die klavierrepertorium.
- Dit is onvermydelik dat daar binne enige stroom van denke of styl, soos byvoorbeeld in die Modernisme en Postmodernisme, individue sal wees wie se sienings en praktyke glad nie met dié van hul tydgenote strook nie. Aangesien hierdie studie fokus op die hoofdenkrygings onder pianiste in elke tydvak word terme soos “die hedendaagse pianis” en “die pianis van vandag” slegs gebruik om na die oorgrote meerderheid pianiste se sienings te verwys en sluit dit nie die moontlikheid van uitsonderings uit nie.
- In ooreenstemming met Potgieter (2000: 7) word daar nie in hierdie studie na “hoë” en “lae” kuns verwys nie, maar eerder na “hoë kuns” en “populêre kultuur”,

aangesien hierdie studie se doelwit nie is om 'n kwalitatiewe onderskeiding te maak nie, maar slegs om die verskynsel te beskryf.

- Dit is opvallend dat die populêre media die term “classical music” gebruik om te verwys na die tradisionele “Westerse kunsmusiek”. In ooreenstemming met die populêre media wie se resensies 'n groot deel van die data uitmaak, word daar in hierdie studie na “klassieke musiek” verwys. Op geen stadium word daar slegs na die repertorium van die Klassieke tydperk as “klassieke musiek” verwys nie.
- In hierdie studie word daar slegs op algemene uitlatings deur resensente en ander ooggetuies gefokus, byvoorbeeld “die pianis soek aandag”, en nie op besprekings aangaande spesifieke vertolkings van musiekwerke nie.
- Hoofstuk 2 fokus hoofsaaklik op resensies en daar word deurlopend uit hierdie resensies aangehaal om die spesifieke ondertone van die onderskeie resensente se skrywes oor te dra.
- Sommige aanhalings uit onderhoude met Lang Lang mag taalkundig vreemd voorkom. Dit is belangrik om op te merk dat Lang Lang in hierdie gevalle direk aangehaal word.
- In hierdie studie word strominge soos die Romantiek, die Modernisme en die Postmodernisme met 'n hoofletter aangedui. In die geval waar eienskappe van hierdie strominge aangedui word, word 'n kleinletter gebruik. In die geval van die Romantiek of Romantiese eienskappe word die hoofletter behou, aangesien die woord “romanties” 'n te algemene betekenis dra.
- Met betrekking tot Russiese kunstenaars wat suksesvolle loopbane in die Weste gehad het en onder 'n Westerse naam gefunksioneer het, word die Westerse vorm van hul name gebruik. In die geval van Russiese kunstenaars wat in Rusland gewoon en gewerk het, word die transliterasie van hul name aangewend. In die geval van Russiese komponiste en skrywers word daar ook van transliterasie gebruik gemaak.

- Aangesien Lang Lang se lewe, loopbaan en klavierspel breedvoerig in Hoofstuk 2 bespreek word, sou dit die proefskrif onnodig lomp maak om al hierdie inligting weer in die tabel in Hoofstuk 3 in te sluit. Gevolglik word daar deur die loop van die tabel slegs vlugtig terugverwys na aspekte aangaande Lang Lang se lewe en werk wat reeds in Hoofstuk 2 bespreek is.
- Sommige bronne, en veral koerantbronne, wat uit elektroniese databasisse verkry is, beskik nie oor bladsynommers nie.
- Die struktuur van die proefskrif is op 'n ietwat postmoderne wyse benader en gevolglik is Hoofstuk 3 in tabelvorm aangebied.
- Dit is welbekend dat Roland Barthes se skryfstyl sedert die verskyning van sy boek *The Pleasure of the Text* in 1973 al meer die konsep van 'n “genieting van die teks” begin weerspieël het en sodoende die onderskeid tussen kritiek en poëtiese skryfkuns afgebreek het (Lechte 1994: 126). In hierdie studie word daar gevolglik van die woord “ek” in teenstelling met die gebruikelike “die skrywer van hierdie proefskrif” of “die navorser”, asook ander meer persoonlike uitdrukkings gebruik gemaak.

2 LANG LANG: 'N PROFIELSKETS

2.1 Inleidend

Min het Lang Lang se ouers met hul seun se geboorte op 14 Junie 1982 besef dat sy koms 'n keerpunt in die geskiedenis van klassieke musiek sou wees. Lang Lang is met die spreekwoordelike goue lepel in die mond gebore en hy is vandag die lieflingskind van klassieke musiek.

Die omvang van Lang Lang se impak is gereeld in die media te sien. Die essensie van sy faam word uitstekend bewoord deur Lebrecht (2009): “He occupies a realm of stardom far beyond the quavering concerns of classical music”. Hierdie ondertoon van verwondering oor sy sukses in vandag se populêre-musiek-mal-era is in al die media-dekking oor hom sigbaar. Lang Lang se sterstatus word telkens van alle kante bevestig en versterk met uitroepe soos: ster-pianis (Brown 2005c), superster (Tommasini 2003; Anoniem 2003a; Guerrieri 2009; Jie 2009; Kosman 2009), globale superster (Xinhua 2009; Terauds 2010), kinetiese superster (Kimmelman 2009), megaster (Fisher 2006; Pomfret 2009), “star power is power all the same” (Guerrieri 2009; Massarik 2009) en “Lang Lang has ‘star’ written all over him” (Fox 2003). Fox (2003) meen verder dat dit Lang Lang se werk is om ander mense se lewens te “verlig” (“in the business of lighting up other people’s lives”).

Behalwe vir sy sterstatus word vele ander benamings aan Lang Lang gegee: “Crowd pleaser” (Tommasini 2002), wonderkind en genie (Usher 2004), “whiz-kid” (Westwood 2004; Williams 2004; Wallace 2005; Holland 2006), “charmer of the keyboard” (Brown 2005a), “hot ticket” (Anoniem 2003b), “the boy with fingers of gold” (Anoniem 2004b) en hy word ook bestempel as die klassieke kunstenaar wat die beste verkoop in die wêreld (Lambert 2008). Westwood (2004) en Lin (2008) kom vorendag met die vleierende term “klavierprins”. Lebrecht (2009) verwys na Lang Lang se stratosfeer van vermaardheid, terwyl Brown (2009) hom 'n wêreldfenomeen en Church (2008) hom 'n “debonair fashionability” noem. Kimmelman (2003) beskryf Lang Lang as klassieke musiek se nuwe “teen idol”.

Nie net word Lang Lang deur talle resensente as een van die wêreld se beste pianiste beskou nie (Edgar 2009; Jie 2009; Anoniem 2010), maar voel vele dat hy ook vinnig besig is om een van klassieke musiek se mees bekende en invloedryke persoonlikhede te word (Usher 2004; Lambert 2008; Lennie 2009; Edgar 2009; Smith 2009: 16; Dong 2009; Xinhua 2009; Jury 2010). Lebrecht (2009) draai geen doekies om nie: “There is no question who is today’s number one in classical music, measured in terms of world fame.” Voorts vergelyk hy Lang Lang reeds op 27-jarige ouderdom met legendariese musici soos Enrico Caruso, Arturo Toscanini, Maria Callas en Luciano Pavarotti.

Uiteindelik word Lang Lang as klassieke musikus bestempel as ’n “rock”-ster (Anoniem 2008a; Brown 2008; Anoniem 2009b; Edgar 2009; Lin 2008; Anoniem 2010). Hierdie benaming het al so ’n refrein in die media geword dat die oorsprong daarvan nie meer bepaal kan word nie. In die lig daarvan dat Lang Lang daarin kon slaag om deur die grense van die “beloofde land” van populêre musiek te breek, is dit duidelik waarom Deutsche Grammophon reeds op ’n vroeë stadium die insig gehad het om die 21-jarige Lang Lang as die toekoms van klassieke musiek te bestempel (Tommasini 2003): “The future of classical music has arrived. His name is Lang Lang.”

2.2 Lang Lang: ’n kort biografie

Daar is twee outobiografieë in Engels (’n vollengte outobiografie en ’n verkorte weergawe), asook ’n biografie in Mandaryns oor Lang Lang beskikbaar. Vir hierdie proefskrif word daar grootliks van die vollengte biografie gebruik gemaak en slegs van die verkorte weergawe waar dié addisionele inligting bevat. Hierdie afdeling bestaan gevolglik slegs uit ’n oorsigtelike biografiese tydlyn van sy jeugjare en loopbaan om as agtergrond vir die verdere bespreking te dien.

Lang Lang is op 14 Junie 1982 in Shenyang in China gebore (Lang & Ritz 2008: 7; Lang & French 2008: xiii). Sy voornaam, Lǎng, beteken “helderheid en sonskyn” en sy familienaam, Láng, “geleerde heer” (Lang & Ritz 2008: 8). Op driejarige ouderdom het albei sy ouers hom, nog voordat hy kon lees of skryf, geleer om musieknotasie te lees. Sy vader het sy eerste jaar van klavierlesse behartig (Lang & Ritz 2008: 16-17, 22-23; Jury 2010). Hierna het sy ouers hom na professor Zhu Ya-Fen in Shenyang vir verdere klavierlesse geneem (Lang & Ritz 2008: 23).

Op vyfjarige ouderdom het Lang Lang se ouers hom vir sy eerste klavierkompetiesie ingeskryf, die Shenyang Klavierkompetiesie (Lang & Ritz 2008: 35; Jury 2010). Vanuit meer as 500 kinders van Shenyang, tien jaar en jonger, het Lang Lang die eerste prys gewen (Lang & Ritz 2008: 34-35). Lang Lang het kort ná die Shenyang Klavierkompetiesie sy eerste solo-optrede gegee (Lang & Ritz 2008: 35).

Volgens Lang Lang (Westwood 2004) het hy baie vinnig ontwikkel en hy het reeds op sewejarige ouderdom die volledige stelle Chopin études bemeester. Op negejarige ouderdom het sy onderwyseres, Zhu Ya-Fen, gevoel dat sy ouers hom na Beijing moes neem vir beter onderrig en meer optreegeleenthede (Lang & Ritz 2008: 49). In 1991 het Lang Guoren met sy negejarige seun na Beijing verhuis om hom vroegtydig te kon begin voorberei vir die toelatingsoudisie van die Beijingse Sentrale Konservatorium. Lang Lang se moeder het in Shenyang agtergebly om die gesin met haar inkomste as foonoperateur te onderhou (Lang & Ritz 2008: 51-53). Lang Lang se ouers was deeglik bewus van die swaarkryjare wat vir hulle en hul seun voorgelê het. Hulle was egter bereid om die opoffering te maak. Lang Guoren (Lang & Ritz 2008: 52) se woorde aan sy vrou was: “The boy’s musical genius must be developed. Everything else is second to that goal.”

Met die hulp van professor Zhao Ping-Guo en sy vrou, professor Ling, het Lang Lang as een van 12 suksesvolle kandidate uit 3000 voornemende studente toegang tot die Beijingse Sentrale Konservatorium verkry (Lang & Ritz 2008: 91, 96). Zhao Ping-Guo (Stearns 2001) onthou ’n klein vet seuntjie met ’n baie sterk gees. Met sy nuwe onderrig en oefenroetine van agt tot tien ure per dag (Lang & Ritz 2008: 134) was Lang Lang se vordering nog meer indrukwekkend. Lang Lang onthou self dat hy reeds op negejarige ouderdom Tsjaikofski se Eerste Klavierkonsert bemeester het (Westwood 2004). Lang Lang het ook in dieselfde jaar die Xing Hai Nasionale Klavierkompetiesie in Beijing gewen. Hy is daarna beskou as die beste pianis tussen die ouderdom van nege en twaalf jaar in China (Lang & Ritz 2008: 103, 108, 109-110). Twee jaar later, op elfjarige ouderdom, het Lang Lang Rachmaninof se Derde Klavierkonsert bemeester (Westwood 2004).

Hierna was Lang Lang se oë gerig op sy eerste internasionale klavierkompetisie: die 1994 Vierde Internasionale Klavierkompetisie vir Jong Pianiste in Ettlingen, Duitsland (Lang & Ritz 2008: 112). “For the first time in my life, I would be entering the enchanted land of Beethoven, Bach, and Brahms” (Lang & Ritz 2008: 112). Pianiste jonger as agtien van regoor die wêreld het deelgeneem. As twaalfjarige het Lang Lang die eerste prys gewen asook ’n spesiale prys vir die mees uitstaande artistieke uitvoering in die geskiedenis van die kompetisie (Lang & Ritz 2008: 129-130). Volgens Lang Lang het ’n bekende Chinese professor aan hom gesê dat: “I’ve never heard anyone play as you played. God was moving your fingers. God was whispering in your ear” (Lang & Ritz 2008: 130).

In 1995, op dertienjarige ouderdom, het Lang Lang weer deelgeneem aan ’n internasionale kompetisie. Hierdie keer was dit die Internasionale Tsjaikofski Kompetisie vir Jong Musici in Sendai, Japan (Lang & Ritz 2008: 134). Jong pianiste van veertig lande het deelgeneem (Lang & Ritz 2008: 139). Uit die tien verteenwoordigers wat deur China gestuur is, het slegs Lang Lang die top ses finaliste gehaal (Lang & Ritz 2008: 139). Met ’n geïnspireerde uitvoering van Chopin se Tweede Klavierkonsert in die finale rondte het Lang Lang sy tweede internasionale kompetisie gewen (Fox 2003; Lang & Ritz 2008: 141). Hierdie uitvoering saam met die Moskouse Filharmoniese Orkes is op NHK Televisie uitgesaai (Lin 2008). Deel van die eerste prys was ’n opnamekontrak met die Japanese platemaatskappy JVC Victor (Lang & Ritz 2008: 154). Volgens Lang Lang het een van die beoordelaars ná die kompetisie vir hom gefluister: “There was sunshine in your playing, Lang Lang, bright and glorious sunshine” (Lang & Ritz 2008: 141). Tuis aangekom is Lang Lang deur die hoof van die Beijjingse Sentrale Konservatorium en die media by die lughawe ontvang. Ter viering van sy oorwinning het hy ’n uitvoering van Chopin se volledige études in die Beijjingse Konsertsaal gelewer (Lang & Ritz 2008: 142; Edgar 2009).

Ná Lang Lang se oorwinning in Japan het hy en sy vader op uitnodiging van die Chinese pianis en onderwyser Yin Chengzong na New York vertrek (Lang & Ritz 2008: 144). Lang Lang het tydens hierdie besoek vir die eerste keer in ’n konsert in die VSA opgetree. Dit is deur Chengzong vir hom in die Steinway Hall in Fifty-seventh Street gereël (Lang & Ritz 2008: 149). In die hoop om Lang Lang onder die aandag

van invloedryke musici te bring, het Chengzong 'n groot groep prominente kritici en opvoedkundiges genooi om die konsert by te woon. Ná die konsert het Lang Lang sy besoek aan die VSA kortgeknip nadat hy 'n uitnodiging ontvang het om op 6 September 1996 as die gaskunstenaar tydens die inhuldigingskonsert van die Chinese Nasionale Simfonie-orke op te tree. Die Chinese president, Jiang Zemin, het die verrigtinge bygewoon. Die konsert is ook oor die nasionale televisie uitgesaai (Lang & Ritz 2008: 152). Ná hierdie optrede het Lang Lang die Chinese president ontmoet (aangehaal in Lang & Ritz 2008: 153): “You are a brilliant boy and you represent our nation admirably.”

Kort hierna, in Maart 1997, het Lang Lang en sy vader op uitnodiging van die konsertpianis en klavierpedagoog Gary Graffman na Philadelphia vertrek om 'n oudisie af te lê om toelating tot verdere onderrig aan die Curtis Instituut vir Musiek (Lang & Ritz 2008: 154-155). Die oudisie het voor 'n uitgelese groep konsertpianiste en klavierpedagoë plaasgevind: Gary Graffman, Leon Fleisher, Claude Frank, Seymour Lipkin en Peter Serkin (Lang & Ritz 2008: 156). Lang Lang het sy oudisie geslaag en ook 'n volle studiebeurs ontvang wat 'n woonstel met 'n Steinway-vleuelklavier en lewenskoste ingesluit het. Hy het ook die geleentheid ontvang om onder Gary Graffman, 'n voormalige student van Vladimir Horowitz, te studeer (Fox 2003; Lang & Ritz 2008: 157-158). Gary Graffman het vier jaar later in 'n telefoononderhoud met Stearns (2001) gesê: “Lang Lang possesses a rare combination of talent, charisma and an enormous capacity for learning.”

Na byna drie jaar van studie onder Graffman is Lang Lang in 1999 op 17-jarige ouderdom op kort kennisgewing genader om as plaasvervanger vir 'n siek André Watts op te tree. Gevolglik het Lang Lang sy internasionale debuut gemaak saam met die Chicagose Simfonie-orke onder leiding van Christoph Eschenbach tydens die Gala van die Eeu by die Ravinia-musiekfees (Westwood 2004; Lang & Ritz 2008: 193-201; Jury 2010). Lang Lang het verkies om die eerste beweging van Tsjajkofski se Eerste Klavierkonsert uit te voer, “because I remembered how many careers were galvanized by that piece – Horowitz’s, Rubinstein’s, Richter’s” (Lang & Ritz 2008: 196). Lang Lang se optrede is voorafgegaan deur uitvoerings van twee ander pianiste van naam, Leon Fleisher met Brahms se Eerste Klavierkonsert en Alicia de Larrocha met Granados se *Goyescas* (Lang & Ritz 2008: 198; Remnick 2008). Lang Lang se debuut

was 'n reusesukses en die jong Chinese pianis het asof van nêrens die media sowel as die sowat 30,000 toeskouers (5,000 in stoele en 25,000 op die grasperke²) se verbeelding aangegryp (Lang & Ritz 2008: 198).

Ná die konsert het Eschenbach en Metha daarop aangedring dat Lang Lang 'n private uitvoering gee vir 'n uitgelese groep musici wat aan die fees deelgeneem het. Alicia de Larrocha, Leon Fleisher, Christoph Eschenbach, Zubin Metha, Isaac Stern en Midori het almal tot in die vroeë oggendure geluister na Lang Lang se vertolking van Bach se Goldberg Variasies (Lang & Ritz 2008: 200). Lang Lang (Lang & Ritz 2008: 200) voel self dat dit 'n historiese oomblik was: “They wanted to underscore the historic importance of the evening. When André Watts was sixteen, he had replaced Glenn Gould, whose signature piece was the Goldberg Variations. Now they wanted to connect the dots between Gould, Watts, and me.”

Musiek se Olimpiese persoonlikhede (Church 2008) het nie op hulle laat wag om Lang Lang onder hul vlerke te neem nie. Sy mentors sluit André Watts, Gary Graffman, Daniel Barenboim en Christoph Eschenbach in (Anoniem 2003b; Fox 2003; Lang & Ritz 2008: 224-225, 228; Smith 2009: 18). “It’s just so lucky to have mentors like that, to be with you and tell you the stories of life, tell you the stories of the music” (Lang Lang in 'n onderhoud met Anoniem 2003b). Sedert Lang Lang se Ravinia-debuut is hy geassosieer met Tsjaikofski se Eerste Klavierkonsert (Usher 2004; Westwood 2004). Hy het van hierdie werk gebruik gemaak vir van sy belangrikste debute: sy debuit met die Berlynse Filharmoniese Orkes onder leiding van Simon Rattle asook sy debuit onder die vaandel van Deutsche Grammophon saam met die Chicagose Simfonie-orke onder leiding van Daniel Barenboim (Westwood 2004).

Lang Lang se reusesukses by die Ravinia-musiekfees het 'n “domino-effek” (Edgar 2009) tot gevolg gehad en uitnodigings vir optredes het van regoor die wêreld ingestroom. Eerste was 'n uitnodiging om weer saam met die Chicagose Simfonie-orke op te tree. Daarna het 'n Europese debuit met Joeri Temirkanof en die St. Petersburgse Filharmoniese Orkes gevolg, 'n Londense debuit by die Proms met Rachmaninof se Derde Klavierkonsert, asook konserte met die simfonie-orkeste van

² Volgens Remnick (2008) was daar 3,000 mense in stoele en 15,000 mense op die grasperke.

San Francisco, St. Louis, Dallas, Phoenix en Vancouver, asook solo-optredes in München, Zürich, Los Angeles, Seattle en die Lincoln Center in New York (Lang & Ritz 2008: 202-204). Lang Lang was die eerste Chinese pianis wat saam met die Berlynse en Weense Filharmoniese Orkeste opgetree het (Smith 2009: 16).

Die geleentheid wat tradisioneel die maak of breek vir enige pianis se internasionale loopbaan is, is 'n Carnegie Hall-debuut. Vir Lang Lang het hierdie geleentheid twee jaar later as 19-jarige op 26 April 2001 aangebreek. Hy het Grieg se Klavierkonsert in a mineur saam met die Baltimoresse Simfonie-orkeste onder leiding van Joeri Temirkanof uitgevoer (Lang & Ritz 2008: 214). Kort na sy Carnegie Hall-debuut het Lang Lang vir die eerste keer ná sy vertrek vir verdere studie aan die Curtis Instituut in Philadelphia na China teruggekeer om saam met die Philadelphia Simfonie-orkeste onder leiding van Wolfgang Sawallisch in die Great Hall of the People op te tree (Lang & Ritz 2008: 211). Lang Lang was die eerste Chinese musikus wat saam met die Philadelphiese Simfonie-orkeste in China opgetree het (Stearns 2001).

Mettertyd het die populêre media al meer en meer in Lang Lang se sukses begin belangstel. In 2001 het *Teen People Magazine* Lang Lang aangewys as een van die Top 20 tieners wat die wêreld gaan verander (Fox 2003; Zhao 2003; Wallace 2005; Anoniem 2009c). Twee jaar later, op 21-jarige ouderom, in 2003, het *Best of People* 'n artikel oor Lang Lang by hul publikasie ingesluit (Lang & French 2008: xiv). Ander vorme van die populêre media het ook in Lang Lang begin belangstel. Lang Lang se optrede in Londen se Royal Albert Hall wat die Proms-konsertseisoen geopen het, is deur middel van BBC-radio na ongeveer 10 miljoen mense uitgesaai (Anoniem 2003b). Op 29 Julie 2003 was Lang Lang 'n gas op die televisieprogram "Good Morning America" en vroeg in September dieselfde jaar is hy ook genooi na "The Tonight Show With Jay Leno" (Zhao 2003).

In 2003 is Lang Lang ingesluit in 'n groep internasionaal bekende pianiste (insluitend Emanuel Ax, Evgeny Kissin, Yefim Bronfman en Martha Argerich) om deel te neem aan 'n konsert met agt klaviere tydens die Verbier-musiekfees in Switserland. Daar was omvattende televisiedekking en die Verbier-musiekfees het 'n DVD van hierdie konsert vrygestel (Anoniem 2003b). In 2003 het Lang Lang ook sy kontrak met die platemaatskappy Telarc verskuif na Deutsche Grammophon (Lang & Ritz 2008: 203;

Anoniem 2003b). Lang Lang se eerste opname met Deutsche Grammophon het in dieselfde jaar verskyn. Hiervoor het Lang Lang Tsjaikofski en Mendelssohn se eerste klavierkonserte saam met die Chicagose Simfonie-orke onder leiding van Daniel Barenboim uitgevoer. Die opname het kort na sy vrystelling die eerste plek op die Billboard-klassieke tabel gehaal (Anoniem 2003b; Kimmelman 2003). In die meëgaande brosjure het Deutsche Grammophon Lang Lang as die “toekoms van klassieke musiek” bestempel. Die brosjure het ook sewe bladsye met foto’s van Lang Lang ingesluit om die nuwe jeugdige moderne en modieuse kunstenaar te bemark (Anoniem 2003b; Tommasini 2003; Brown 2007b). Dit is selde dat Deutsche Grammophon ’n kunstenaar met soveel onbeskaamde publisiteit bemark en hulle het Lang Lang in die publieke oog tot die status van ’n “rock”-ster opgeblaas (Tommasini 2003; Leung 2005).

Lang Lang het in November 2003 sy solo-debuut in Carnegie Hall gemaak (Lang & Ritz 2003: 231). Die konsert was maande vooruit uitverkoop. Lang Lang het sy repertorium gekies met die oog op “verskeidenheid en skoonheid” (Lang & Ritz 2003: 232): Schumann se Abegg-Variasies, Chopin se Nocturne in D-mol majeur, Liszt se *Réminiscences de Don Juan* asook die Chinese komponis Tan Dun se *Agt Herinneringe in Waterverf* Op. 1. Die drie toegifte was Liszt se *Liebestraum*, Schumann se *Träumerei* en ’n duet saam met sy vader op die erhu (Lang & Ritz 2003: 232). Lang Lang se solo-debuut was ’n reusesukses onder die publiek, maar sy flambojante vertoonkustenaarskap is nie positief deur resensente ontvang nie; die invloedryke New Yorkse resensent Anthony Tommasini (2003) het Lang Lang se spel beskryf as “incoherent, self-indulgent and slam-bang crass”. Die volgende jaar het ’n opname van Lang Lang se solo-debuut in Carnegie Hall onder die vaandel van Sony Classical – “Live at Carnegie Hall” – die lig gesien (Jury 2010).

Die Leonard Bernstein-toekenning is in 2004 ter erkenning van sy musiektalent aan Lang Lang toegeken (Usher 2004). As gevolg van Lang Lang se uiterse besorgdheid oor jongmense se ontwikkeling en die rol wat musiek in hul lewens kan speel, het UNICEF hom in 2004 as ’n “Goodwill Ambassador” vir die Verenigde Nasies se Kinderfonds aangewys (Lin 2008; Lang & Ritz 2008: 236; Peters 2008; Iuchi 2009; Jury 2010). Op daardie stadium was hy as 22-jarige die jongste persoon in die geskiedenis van UNICEF wat op hierdie wyse vereer is (Wallace 2005; Smith 2009:

16). Tesame met UNICEF beywer Lang Lang hom om bewustheid ten opsigte van kinders van regoor die wêreld te bring. Hulle fokus veral op immunisering en oorlewing (Lin 2008; Anoniem 2009c). Lang Lang (Lin 2008) sê: “the best way to reach children is to play them music. This really opens their ears and their minds.”

Benewens al sy liefdadigheidswerk onder die vaandel van UNICEF, tree Lang Lang ook op as voorsitter van die Montblanc Cultural Foundation en as Erevoorsitter van ’n kankergroep in Pennsylvania (Fox 2003; Jacob 2009). Hy is ook betrokke by Classical Action, ’n organisasie wat uitvoerings deur kunstenaars reël om geld in te samel vir liefdadigheidsorganisasies wat hulle vir Vigs-slagoffers beywer (Fox 2003). “[I]t gives me great joy to [...] give back and serve. As a musician, it brings me to a higher level to share music for a better cause” (Lang Lang in ’n onderhoud met Edgar 2009).

Kort voor sy vertrek na Tanzanië as UNICEF Goodwill Ambassador in 2004, het die sekretaris-generaal van die Verenigde Nasies vir Lang Lang tot erns aangaande sy taak as musikus gemaak: “Lang Lang, your responsibility as an artist goes beyond music. Your art must serve people and peace” (Lang & Ritz 2008: 238). Gevolglik voel Lang Lang dat sy rol verder strek as dié van blote vermaaklikheidspersoonlikheid: “Everybody should contribute to world peace, no matter whether you are a world leader or an ordinary person. It’s my privilege to send a peaceful message around the world through music. [...] I believe that musicians have a role as peace-keepers who must try to bring the world together” (Fox 2003; Jie 2009).

Ná 2004 het die uitnodigings na geleenthede van wêreldbelang vermenigvuldig. In 2006 was Lang Lang ’n gaskunstenaar tydens die openingskonsert van FIFA se sokkerwêreldbeker in München (Lang & French 2008: xiv). Lang Lang het in dieselfde jaar ook by die Withuis in Washington opgetree (Lang & French 2008: xiv). In 2007 speel Lang Lang op die Tiananmen-plein in Beijing as deel van die jaarlange aftelling tot die Olimpiese Spele in 2008 (Lang & French 2008: xiv). Hy het in dieselfde jaar ook voor Koningin Elizabeth II van Engeland tydens die Koninklike Verskeidenheidskonsert opgetree (Lang & French 2008: xiv). In Desember 2007 was Lang Lang ’n gaskunstenaar tydens die Nobelprys-konsert in Stockholm (Lang & French 2008: xiv), ’n geleentheid wat deur die Nobel-bekroondes sowel as lede van die koninklike familie bygewoon is (Jury 2010). Lang Lang is in 2007 vir sy eerste

Grammy-toekenning as Beste Klassieke Instrumentalis genomineer (Lang & French 2008: xiv). Die eerbetoon is op grond van 'n opname van Beethoven se Eerste en Vierde Klavierkonserte saam met Christoph Eschenbach en die Orchestre de Paris aan hom toegeken (Lang & Ritz 2008: 224; Lin 2008).

In 2008 het Lang Lang tydens die 50ste jaarlikse Grammy Awards opgetree en hy het ook 'n Golden Globe-nominasie ontvang (Lang & French 2008: xiv; Smith 2009: 16). Tydens hierdie geleentheid het hy saam met Herbie Hancock Gershwin se *Rhapsody in Blue* uitgevoer (Iuchi 2009; Jury 2010). Hierdie optrede het uiteindelik uitgeloop op 'n gedeelde wêreldtoer van die twee kunstenaars waarvan die program behalwe vir die *Rhapsody in Blue*, ook improvisasie ingesluit het (Iuchi 2009; Smith 2009: 16).

In dieselfde jaar het Lang Lang deelgeneem aan die fakkelflos wat tradisioneel die opening van die Olimpiese Spele voorafgaan (Jie 2008). Met die aanloop tot die Olimpiese Spele in Beijing het Lang Lang telkens in televisieprogramme en tydens ander geleenthede opgetree as 'n kulturele ambassadeur vir China en die Olimpiese Spele in 2008 (Jie 2008; Song 2008). Lang Lang is ook deur ZDF Duitse Televisie, een van Europa se grootste uitsaaiers, genooi om in hierdie hoedanigheid die Chinese kultuur en die Olimpiese Spele in Beijing aan hul kykers bekend te stel (Jie 2008). Die Beijingse Olimpiese komitee het 'n dokumentêr oor Lang Lang, *The Song of Lang Lang*, laat vervaardig (Jie 2008).

Uiteindelik het Lang Lang op 8 Augustus 2008 tydens die openingseremonie van die Beijingse Olimpiese Spele opgetree (Jie 2008; Jury 2010): “resplendent in a rock-star white suit with a fairy-child accompanist amid a sea of green elves, the Chinese pianist launched himself into a stratosphere of celebrity” (Lebrecht 2009). Met sy klavierspel het hy die musikale oorgang van antieke China tot China in die moderne era bewerkstellig (Jie 2008). Die skouspel is deur meer as vyf miljard kykers deur middel van internasionale televisie-uitsendings gade geslaan (Jury 2010). Sy optrede tydens die Olimpiese Spele in Beijing het Lang Lang tot 'n simbool van die Chinese jeug en die toekoms, asook 'n simbool van Chinese nasionalistiese trots omskep (Scher 2008; Iuchi 2009). Die grootsheid van sy teenwoordigheid by die Beijingse Olimpiese Spele is te sien in die feit dat een van die amptelike panda-bere van die spele na Lang Lang vernoem is (Remnick 2008).

Steeds in 2008 het *People Magazine* Lang Lang benoem as een van 2008 se “Sexiest Men Alive” (Jie 2009). Sy outobiografie, *Journey of a Thousand Miles: My Story*, wat sy lompe-tot-luukse verhaal op ’n onbeskaamde eerlike wyse vertel, het ook in 2008 die lig gesien (Scher 2008). Aan die einde van 2008 het Lang Lang reeds nege CD’s vrygestel (Lambert 2008). Hierdie opnames het samewerkings met Cecilia Bartoli en Plácido Domingo (Church 2008) asook Vadim Repin en Mischa Maisky (Terauds 2010) ingesluit.

Op 1 Oktober 2008 het Lang Lang *Today Is Your Birthday, My Motherland* op Tiananmen-plein in Beijing uitgevoer ter viering van die 60ste herdenking van die stigting van die Volksrepubliek China (Dong 2009). In dieselfde jaar het Lang Lang ook aan New York se *Thanksgiving Day Parade* deelgeneem (Lebrecht 2009). CNN Revealed het reeds weke tevore Lang Lang gevolg vir ’n program wat ’n kykie in die lewens van toonaangewende denkers, bekendes en inspirerende leiers gee. Die program wat van 18 tot 23 November 2009 uitgesaai is, het gewys hoe Lang Lang dit sy missie gemaak het om klassieke musiek regoor die wêreld met ander mense en veral kinders te deel (Dong 2009).

Die Lang Lang International Music Foundation is gedurende ’n gratis konsert in die New Yorkse stadsaal bekend gestel (Peters 2008). Hulle beywer hulle om mense bewus te maak van en ondersteuning te kweek vir opvoedkundige programme in skole en ook om jong musici van studiebeurse te voorsien (Peters 2008; Edgar 2009). Lang Lang (Smith 2009: 19) hoop nie net om jongmense se lewens deur middel van klassieke musiek te verander nie, maar om deur hulle ’n nuwe generasie liefhebbers van klassieke musiek te kweek: “This may turn out to be the most important part, to [have kids] experience classical music and learn to love it. [...] [W]e cannot be content just to survive. We need to expand the world for serious music.”

Na aanleiding van die reaksie op Lang Lang was Steinway & Sons vinnig om uit Lang Lang se sukses munt te probeer slaan. Vir die eerste keer in die geskiedenis het Steinway & Sons in 2008 met ’n musikus saamgespan om ’n reeks regop- en vleuelklaviere onder die naam van die kunstenaar, “Lang Lang Steinway”, te bemark (Edgar 2009; Terauds 2010). Lang Lang (Lang & Ritz 2008: 235-236): “One of my ideas to make music more fun for kids was to create, with Steinway, versions of a

‘Lang Lang Steinway’ – up-right and baby grand pianos with chalk boards on which they can write a poem or their feelings, or draw pictures inspired by the music they play.” Lang Lang, wat ook ’n Steinway-kunstenaar is, is deur Steinway & Sons met hul eerste Goue Medalje vereer en hulle plaas in elk van Lang Lang se hotelkamers ’n Steinway-vleuelklavier tydens sy toere (Fox 2003).

In 2009 het Lang Lang weer eens tydens die Nobel-Vredesprys-seremonie in Oslo, sowel as die Nobelprys-konsert ter ere van die Amerikaanse president Barack H. Obama, opgetree (Edgar 2009; Jie 2009; Jury 2010; Terauds 2010). In dieselfde jaar is Lang Lang deur *Time Magazine* as een van die wêreld se honderd mees invloedryke mense aangewys (Dong 2009; Jie 2009; Xinhua 2009; Jury 2010). Lang Lang is ook as een van die Wêreld Ekonomiese Forum se Jong Globale Leiers aangewys (Jury 2010). Tydens die World Expo in Shanghai in 2009, is Lang Lang gebruik as ’n amptelike ambassadeur en het hy ook tydens die openingseremonie opgetree (Iuchi 2009; Jury 2010). Sy tweede konsertopname op DVD in samewerking met Sony Classical, *Live in Vienna*, het in 2009 die lig gesien (Jury 2010).

Lang Lang se konsertskedule was reeds in 2007 tot in 2010 vooruitbespreek (Roberts 2007). Hy gee ongeveer 150 uitvoerings per jaar voor stampvol sale en tree gereeld op in elke groot stad regoor die wêreld (Zhao 2003; Leung 2005; Littler 2007; Edgar 2009; Xinhua 2009) teen ’n vergoeding van om en by \$50,000 vir elke uitvoering (Remnick 2008; Jacob 2009). Lang Lang ontvang in 2010 die Internasionale Mendelssohn-prys in Leipzig. Ander bekendes wat ook die toekening ontvang het, is onder andere Kurt Masur, Anne-Sophie Mutter en Iris Berben. In 2011 is ’n eredoktoraat deur die Royal College of Music aan Lang Lang toegeken en dit is deur Prins Charles tydens ’n seremonie in Londen aan hom oorhandig (Anoniem 2011b).

Benewens Lang Lang se suksesvolle klavierloopbaan word hy wyd beskou as ’n internasionale handelsnaam (Lebrecht 2009; Pomfret 2009). Terauds (2010) skryf dat Lang Lang kort na sy vyf-en-twintigste verjaarsdag die drempel na “Lang Lang Inc.” oorgesteek het. Lang Lang se kommersiële potensiaal, veral in China, is van so ’n aard dat sy prokureurs sy naam as ’n handelsmerk laat registreer het. Sy naam verskyn selfs op sy konsertprogramme as “Lang Lang TM” (Remnick 2008). Lang Lang se

handtekening, wat hy vorm in 'n vloeiende silhoeët van 'n klavier, word ook deur die Chinese wet beskerm (Remnick 2008).

Vele maatskappye het Lang Lang se besigheidspotensiaal raakgesien. Lang Lang onderskryf onder andere die produkte van General Motors, Audi, Mont Blanc en Sony Electronics (Anoniem 2003b; Fox 2003; Church 2008; Lebrecht 2009; Pomfret 2009). Adidas het een van hul skoene na Lang Lang vernoem (Lebrecht 2009), China Merchant Bank gebruik Lang Lang as 'n verkoopspersoon en die Chinese handelsnaam Shanghai Tang verkoop Lang Lang-serpe (Pomfret 2009). Lang Lang het ook kontrakte met verskeie televisienetwerke insluitend NBC, Duitsland se ZDF, en CCTV (Jury 2010). In China is Lang Lang se gesig aan die sye van honderde busse te sien as deel van 'n advertensie van mineraalwater afkomstig van Tibet (Jury 2010). Terauds (2010) verwys nie verniet na Lang Lang se “global musical empire” nie.

2.3 Lang Lang as pianis

Kimmelman (2003) se herinnering aan Lang Lang se konsert in Milwaukee in 2002 waar hy Horowitz se legendariese verwerking van Sousa se *Stars and Stripes Forever* uitgevoer het, omvat Lang Lang se pianistiek:

He had whipped the audience up – as usual, by playing bone-crushing music effortlessly and joyously, dashing from one end of the keyboard to the other, smiling and tossing around his bowl of black hair, seeming to have the time of his life. Then he slowed down a little, bending forward, as if preparing to leap up, ready to kick the music into a higher gear. The audience took this as a cue and started clapping in rhythm. Lang glanced toward the crowd, surprised. He had something else in mind. He plunged ahead, gradually upping the tempo and leaving the clappers behind. He ended in a torrent of thundering chords, the last one propelling his head backward, eyes skyward and arms out. He looked as if he had just been struck by a bolt from heaven, which is also how the audience reacted: people jumped to their feet, roaring in unison even before the sound of the last chord had died. They seemed to feel they had experienced something miraculous, too.

Sedert Lang Lang in 1999 onder die wêreldaandag gekom het, het sy gawe om gehore te betower hom van ander pianiste onderskei. Vele verwysings hierna word in die media gevind. *The Times* (Anoniem 2001) en Finch (2009) berig dat gehore skreeuend en fluitend met 'n menigte staande ovasies meer van Lang Lang eis. Midgette (2001) was beïndruk deur die gehoor se gretigheid vir 'n toegif: “Never did so many people

shut up so fast as the audience sat down with a palpable whoosh in its eagerness to hear Mr. Lang one more time.” Ook ernstige konsertgangers kan nie staande bly teen Lang Lang se sjarmerie nie (Anoniem 2008b).

Dit is duidelik dat Lang Lang se populariteit, wat selfs tot buite die sfeer van klassieke musiek strek, hom ’n spesiale figuur as klassieke pianis in vandag se populêre-musiek-gedrewe musiekbedryf maak. Wat maak sy pianistiek so besonders? Vervolgens ’n naderby beskouing van die unieke samestelling van Lang Lang as uitvoerende kunstenaar.

2.3.1 Lang Lang as verhoogpersoonlikheid

Die belangrikste komponent van Lang Lang se verhoogpersoonlikheid is sy gawe om met die gehoor te kommunikeer (Kimmelman 2003; Anoniem 2009c). Vele mense het al probeer om die geheim agter Lang Lang se gawe van kommunikasie te identifiseer.

Die bekende New Yorkse resensent Anthony Tommasini (2002) voel dat Lang Lang duidelik lief daarvoor is om voor gehore op te tree en dat gehore gevolglik van hom hou. Net so is Kimmelman (2003), Wallace (2005) en Finch (2009) beïndruk deur die ooglopende oorborrelende vreugde van Lang Lang se musiekmaak. Kimmelman (2003) is verder oortuig dat Lang Lang van agter die klavier hierdie vreugde na die gehoor oordra. Mangan (2004) en Rideout (2003) beskryf Lang Lang se entoesiasme agter die klavier as aansteeklik. Montparker (2005) merk op dat dit voorkom of Lang Lang se vreugde voortspruit uit sy dankbaarheid vir die voorreg om sy gawe met ander te deel.

Die belangrikste wyse waarop Lang Lang sy genot aan die gehoor oordra, is deur middel van sy altyd teenwoordige glimlag. Brown (2005b) noem Lang Lang die “beamish boy” en verwys ook na Lang Lang se glimlag as sy “trademark grin”. Kozinn (2007) skryf oor Lang Lang se “Wow, this is fun!”-gesigsuitdrukking. Hiermee saam maak Lang Lang se jeugdigheid ook ’n groot deel van sy aantrekkingskrag uit. Daar is vele verwysings na Lang Lang se jong ouderdom in die media te vinde: sy jeug, varsheid, krag en ratsheid sonder enige teken van roetine (Brown 2003), sy vars persoonlikheid (Porterfield 2003), ’n geesdriftige jong man (Anoniem 2004b), ’n vurige jong ster (Brown 2005b) asook sy jeugdige energie en uitbundigheid (Kozinn 2004;

2007). Leung (2005) en Von Rhein (2004) ervaar Lang Lang as seunsagtig. Von Rhein (2003) is verder van mening dat Lang Lang se jeugdige *joie de vivre* en die opwindende gevoel van spontaniteit wat hom omring, uitstaan.

Lang Lang se genot in uitvoering en sy jeugdigheid gee aan hom 'n unieke teenwoordigheid op die verhoog. Vele resensente is beïndruk deur Lang Lang se engelagtige gesig (Von Rhein 2000; Kimmelman 2003; Kimberley 2009), sy sjarme (Kimmelman 2009), natuurlike charisma (Kimmelman 2003; Von Rhein 2004; Brown 2005b; Roberts 2007) en innemende teenwoordigheid (Allison 2003).

Die belangrikste aspek van Lang Lang se verhoogpersoonlikheid wat sedert sy verskyning in die musiekwêreld baie kommentaar ontlok het, is sy demonstratiewe liggaamsbewegings. Stearns (2001) en Kozinn (2004) verwys na Lang Lang as 'n uiters fisieke en Porterfield (2003) na hom as 'n flambojante uitvoerder. Kimmelman (2003) skryf oor Lang Lang se kinetiese kommunikasie met die gehoor. Dervan (2010) bestempel Lang Lang se speelstyl as “ekstreme choreografie”. Van die “truuks” wat Lang Lang aanwend, is hand-arabeske (Brown 2009; Schwartzkoff 2010), 'n gewieg van sy lyf (Rideout 2003), beswyming terwyl hy speel (Mangan 2004), om soms met sy hande se laaste aanslag op die finale akkoord in die lug in op te spring (Roberts 2007), en die blaas van soentjies vir sy aanbiddende aanhangers (Mangan 2004). Rideout (2003) vertel verder hoe Lang Lang se gesig vreugde, pyn, vrede en enige ander emosie wat hy deur die musiek wil kanaliseer, uitstraal. Leung (2005) is heel gevat: “If it’s a catharsis [the audience] wants, Lang Lang is more than happy to provide it.” Lang Lang se demonstratiewe verhoogpersoonlikheid sal later in Hoofstuk 4 (Lang Lang as postmoderne pianis) verder ondersoek word.

Lang Lang se kleredrag speel ook 'n belangrike rol in sy verhoogpersoonlikheid (Porterfield 2003; Von Rhein 2004; Remnick 2008; Smith 2009: 20). Tydens een van sy vroeë reise as 16-jarige na Europa het Lang Lang met 'n besoek aan 'n vyfsterhotel besef dat al die kelners swaelstertpakke dra (Lang Lang in 'n onderhoud met Remnick 2008; Smith 2009: 20):

Was the waiter my colleague? This was when I was about sixteen, and I decided I needed a cooler look. So I went to Tang-dynasty suits: red, pink, blue. Real energy! I finally decided to be myself. Chinese-style suits, no tie, a little sparkle in summer.

[...] These are things I like and just pick up – I do not have my own designer. To have interesting outfits is kind of encouraging – it changes your mood. I am pretty sure that everyone is happy after they go shopping. No matter how serious you are!

2.3.2 Pianistiese samestelling

Talle beskrywende woorde is al gebruik om Lang Lang se tegniese vaardigheid te besing: formidabel (Anoniem 2001; Anoniem 2003b), briljant (Tommasini 2002; Littler 2007), gelaai soos ’n kragentrale (Von Rhein 2002a), verbysterend (Porterfield 2003), fenomenaal (Allison 2003), kolossaal (Von Rhein 2004), onberispelik (Brown 2005c), luisterryk (Kozinn 2004), ontsagwekkend (Wallace 2005; Massarik 2009), verblindend (Roberts 2007; Platt 2009), van die sterre (Scher 2008), vurig (Kosman 2008), ongeëwenaar (Lin 2008), verstommend (Oestreich 2009) en vele meer.

Lang Lang se vingervaardigheid word telkens aangeprys. So verwys Kimmelman (2003) na Lang Lang se ongewoon rubberagtige en ratse vingers en ook Leung (2005) na sy elastiese hande. *The Times* (Anoniem 2004a) en Leung (2005) besing Lang Lang se uitsonderlike en verbysterende vaardigheid. Von Rhein (2007a) berig oor die kristalagtige deursigtigheid van Lang Lang se vingerwerk en Cameron (2005) oor sy glinsterende passasiewerk. Lin (2008) skryf dat Lang Lang speel asof hy *elf* katvingers het wat hom volkome beheer oor die klavier gee.

Krag en uithouvermoë agter die klavier is ook ’n eienskap waarvoor Lang Lang bekend geword het (Brown 2005a; Song 2008; Kosman 2008; Remnick 2008; Kimmelman 2009; Lebrecht 2009). Daar word dikwels kommentaar gelewer op Lang Lang se neiging om sy vaardigheid en krag agter die klavier te misbruik. So skryf Song (2008) dat Lang Lang ’n bombastiese en onmoontlike vinnige speelstyl het. Kosman (2008) voel dat Lang Lang vir die bombastiese mik: “Notes, scales and chords flew thick and fast through the air.” Ook Cantrell (2008) verwys hierna: “Subtlety is not Mr. Lang’s forte. With Liszt’s chattering and booming octaves sometimes pounded within inches of the Steinway’s life.” Hierdie eienskap van sy spel het aan hom die bynaam “Bang Bang” besorg (Remnick 2008; Kimmelman 2009; Lebrecht 2009).

Lang Lang is egter een van die weinige virtuose wat oor die vermoë beskik om net so sensitief en sag as opwindend en hard te speel. Hierdie vermoë van hom het al vele

lofuitinge ontlok. Tommasini (2002), Brown (2003), Mangan (2004) en Kimberley (2009) is beïndruk deur Lang Lang se beheer oor delikate kleure en skakerings. Lin (2008) voel dat Lang Lang se unieke klankkleure 'n uitstaande verbeeldingryke en dikwels dromerige kwaliteit aan sy spel verleen. Oestreich (2004), Kozinn (2007), Evans (2008) en Dervan (2010) is almal van mening dat Lang Lang se spel op sy mees indrukwekkende is tydens sagter oomblikke, “when his touch on the keys was so light that he scarcely seemed to touch them at all” (Evans 2008). Kozinn (2002) en Cameron (2005) is ingenome met die suiwer- en helderheid van Lang Lang se klankkleure. Brown (2003; 2007b) merk op dat Lang Lang se meesterskap oor dinamiek “magic moments” en “sounds of wonder” tot gevolg het. McDougall (2005) gaan so ver om te beweer dat die klankkleure wat uit Lang Lang se Steinway voortkom normaalweg as buite die klankmoontlikhede van die klavier beskou word. Montparker (2005) skryf voorts dat Lang Lang ooglopend baie aandag aan hierdie aspek van sy spel skenk en dat hy die produksie van elke noot met liefde en aandag tot aan die einde beheer. Stearns (2007) ervaar hierdie eienskap van Lang Lang se spel as 'n welkome “wide-eyed awareness of the music’s greatness with playing that aspires to a lofty beauty.”

Die talle verwysings na sportmanskap in Lang Lang se pianistiek kan nie misgekyk word nie. Lang Lang se pianistieke samestelling is al beskryf as atleties (Kosman 2009; Pomfret 2009) en gimnasties (Kimmelman 2009). Lambert (2008) skryf verder dat Lang Lang bekend is as 'n pianistiese sportman wat die klavier op 'n sterk fisieke wyse benader. Remnick (2008) vergelyk Lang Lang met 'n kampioenresiesperd: “running through the breakneck passages with no more effort than a champion racehorse rounding a corner. This was just the sort of bravura piece and hyper-public occasion of which he had become a master.”

Tradisioneel word die virtuoos as onintellektueel beskou: “Many of the world’s foremost virtuosi are commonly believed to occupy an artistic rank somewhere between that of the escape artist and that of the trained seal” (Sachs 1982: 7). Na aanleiding van die sportmanbenadering in sy spel word Lang Lang in ooreenstemming met die tradisionele siening van die virtuoos bestempel as 'n persoon gedryf deur sy emosionele instinkte (Brown 2007b; Church 2008; Tommasini 2008) en nie deur sy intellek nie (Brown 2007b; Church 2008). Uiteindelik is die meeste resensente dit eens dat Lang Lang as virtuoos 'n gekonfyte vertoonkunstenaar is. Brown (2005a) berig soos volg:

Virtuoso panache? Plenty. As he launched upon two of Rachmaninov's Op 23 Preludes, it was as though he'd just hoisted a placard: "It's showtime, folks!" Thunderous cascades; brute force in the lowest octave; darting fingers worked to the bone; brilliance times ten. As for interpretation, no boat is rocked or feathers ruffled; Lang Lang gives us straightforwardly romantic piano playing, free of the deep insights time and experience bring, but shimmering with surface delights.

Vele ander resensente stem saam. Leung (2005) en Schwartzkoff (2010) tipeer Lang Lang as 'n vertoonkunstenaar en Kimmelman (2003) en Oestreich (2004) noem hom 'n "showboat". Die *Akron Beacon Journal* (Anoniem 2003b) beskou Lang Lang se vertoonkunsenaarskap as vreemdsoortig en Kosman (2008) dit as uitspattig. Holland (2006) verwys na Lang Lang se onbeheersde virtuositeit, Guerrieri (2009) na sy waagduiwelneigings, Kimberley (2009) en Kozinn (2007) noem Lang Lang 'n vuurvreter, Tommasini (2008) beskryf hom as 'n onbetwisbare virtuoos met witwarm energie, Kozinn (2007) tipeer hom as Dionisies en Von Rhein (2009) hom as 'n super-virtuoos wat vuur blaas. Mangan (2004) ervaar Lang Lang se spel as soortgelyk aan dié van Horowitz. Dong (2009) en Remnick (2008) gaan selfs so ver om te sê dat Lang Lang musiekkenners herinner aan die virtuositeit van Franz Liszt en Anton Rubinstein.

2.3.3 Lang Lang se interpretasies

Al die kritici is dit eens dat Lang Lang homself as vertoonkunstenaar vooropstel in sy interpretasies van musiekwerke en dat die kwaliteit van sy interpretasies hieronder ly.

Alhoewel die gehore en sommige resensente hoogs beïndruk is met Lang Lang se meelewendheid, is daar wel diegene wat geensins oortuig is nie. Bernard Holland (2005) is een van die meer skeptiese kritici en voel dat die visuele aspek van Lang Lang se spel in die pad van die musiek staan:

[T]he wriggles of ecstasy, the stunned gazes into space, the smiles of complicity (you and me, Frédéric; we understand each other). When Lang Lang has a hand free, he conducts to himself. For a few listeners at least, it was a bit much. Everyone else seemed to love it all [...]. I hoped that what was being loved was not the show, but the genuine talent that the show obscured.

McDougall (2005), daarenteen, is van mening dat puriste nie Lang Lang se flambojante verhoogpersoonlikheid verstaan nie. Hy is oortuig dat Lang Lang hom op dieselfde

wyse inleef sonder 'n gehoor; totaal verdiep in “die teater van musiek”. Verder beweer McDougall dat Lang Lang se interpretasies nie net uitdrukkings van gevoelens is nie, maar die gevoelens self. Rideout (2003) is ook deur Lang Lang se speelstyl meegesleur. Hy voel dat Lang Lang se emosies gegrond is op 'n baie diep begrip van die musiek. Ook Montparker (2005) ervaar Lang Lang se verhoogpersoonlikheid as gepas:

I didn't experience a single gesture or note from this young, enthusiastic, and extravagantly gifted pianist to be anything but honest and relevant to the music [...]. Yes, he played with his entire self, seemingly totally enveloped by the music. But for me, that is a plus. Piano playing that stops at the fingers, or even at the hands, is at best, limited [...]. The most natural pianists use their entire bodies in the process of performance. [...] His playing reinforced my conviction that one of the most important ingredients to the success of a performance is love. [...] Lang Lang [...] allowed the music to possess him [...].

Die vraag wat noodwendig na vore kom, is: Is hierdie fisieke benadering van Lang Lang se uitvoerings natuurlik, of word dit bloot aangewend vir effek? Zhou Guangren, 'n bekende pianis en onderwyser aan die Sentrale Konservatorium in Beijing, ken Lang Lang sedert hy as 'n seuntjie daar studeer het (Anoniem 2003b): “He used to do it all the time, even when he was a child. This is all designed by his father. We [the faculty members] were all against it. We told him not to do this stuff.” In ooreenstemming hiermee is talle resensente nie oortuig van die wenslikheid van Lang Lang se innemende geaardheid as verhoogpersoonlikheid nie. So berig *The Times* (Anoniem 2004a) dat Lang Lang 'n gehoor op hul voete kan dryf deur charisma alleen en dat dit voorgekom het of dit presies was wat Lang Lang tydens sy Carnegie Hall-debuut gedoen het. *The Times* skryf voorts dat Lang Lang gedurende die meer romantiese werke ekstreme sensitiwiteit aan die dag gelê het. Nogtans kom die resensent tot die gevolgtrekking dat nadat die applous vir die mees oppervlakkige Haydn-interpretasie ooit gedawer het, daar aangeneem moes word dat nie-musikale redes gegeld het vir die gehoor se plesier.

Kimberley (2009) is 'n bietjie meer toegeeflik in sy siening:

The young Chinese pianist Lang Lang is no shrinking violet. The cherubic ecstasy on his face as he plays might have been applied in the make-up mirror and his playing can be wilful, eccentric and mannered. Showman? Charlatan? Perhaps, but the same words were used to describe Chopin's playing, so maybe Lang Lang and Chopin were made for each other.

Nog 'n eienskap van Lang Lang se spel wat baie kritiek uitlok, is sy keuse van tempo. Met sy uitvoerings van virtuose werke trek Lang Lang weg in dolle vaart terwyl hy die meer romantiese en sentimentele werke te stadig uitvoer. So betreur Brown (2006) die lot van Chopin se Derde Klaviersonate wat deur stadige tempo's en slordige pedaalgebruik geruïneer is, en Allison (2003) beweer dat Lang Lang bloot gewys het dat hy Balakiref se *Islamey* twee keer so vinnig as enige iemand anders kan speel: "So what? At double speed we got half the music. His flashy technique may have left jaws on the floor, but ironically he drained all the wildness and passion away."

'n Groot klagte aangaande Lang Lang se tempokeuses is sy misbruik van rubato vir sentimentele effekte. French (2006: 34-35) verwys na Lang Lang se "cutesy taffy-pulling":

Lang Lang proved himself the King of Lingering in Chopin's Piano Concerto No. 1. The first movement was like driving behind someone who speeds up (crescendo), slows down (decrescendo), speeds up again, then suddenly turns without signalling. Drives you nuts! And every decrescendo meant not just lingering but languishing. I noted, "Get on with it, will you. Just get out of Chopin's way, and let your gorgeous, crystalline, elegant pianism have some meaning!"

Die *Toronto Star* (Anoniem 2009a) bekla ook Lang Lang en die jazz-pianis Herbie Hancock se gesamentlike "toffee-pulling contests" wat die gehoor agtergelaat het om die "sticky, gooey mess" wat van Gershwin se *Rhapsody in Blue* oorgebly het, te sluk. Platt (2009) vermoed dat rubato vir Lang Lang beteken om elke keer wanneer 'n lopies in die regterhand die einde van 'n maat versier, die tempo te vertraag. Brown (2005c) skryf soortgelyk dat Lang Lang se interpretasie van Rachmaninof se Tweede Klavierkonsert trane gedrup het: "Or is it molasses? [...] [T]he tempo of languorous Lang is king. The star pianist's technique is impeccable, as always; but to live comfortably with this interpretation [...] you need more generosity of spirit and a sweeter tooth than I seem to possess."

'n Refrein met betrekking tot Lang Lang se interpretasies is dat hy sy gawe om dinamiek te beheer, en veral sy vermoë om verskeie skakerings van *pianissimo* te produseer, misbruik vir effek. Brown (2008): "In his approach Lang Lang is clearly aiming for poetry, tenderness, romantic beauty; but you can be poetic without turning notes into wilting waterlilies or the plops of Disneyfied dewdrops." Die *Toronto Star*

(Anoniem 2003b) voel dat daar met Lang Lang se uitermatige gebruik van *pianissimo* in die tweede beweging van Beethoven se Vierde Klavierkonsert fout gevind kan word: “we all know that speaking softly is often more compelling than yelling at people. But a bit too much understatement and over-reliance on articulating every short musical phrase in the second movement (which was andante without the requested *con moto*) stopped the overall momentum.” Dervan (2010) is ook van mening dat Lang Lang se gebruik van sagte toonkleure nie altyd in die konteks van die musiek geregverdig is nie. Lang Lang se frasering ly gevolglik onder sy oorgebruik van *pianissimo*. Stearns (2007) skryf dat Lang Lang daarop uit is om die artikulasie van elke frase om sy eie ontwil te varieer. Kimberley (2009) voeg by dat Lang Lang by tye onwillig voorkom om twee frases en soms selfs twee note sonder die byvoeging van een of ander kleureffek te laat verbygaan.

Dit is duidelik uit vele skrywes dat Lang Lang se pianistiek uit kombinasies van vier ekstreme bestaan: bombasties hard, sentimenteel sag, ’n halsoorkop pas en dromerige dralende tempo’s. Brown (2009) som Lang Lang se interpretasies soos volg op: “Alternating between percussive attack and the lyrical droop, Lang Lang’s fingers variously hammered, nodded like a daffodil, or disappeared into the orchestra’s shrubbery.” Scheinin (2007) gaan selfs so ver om te beweer dat Lang Lang ’n interpretatiewe resep het wat hy op al die werke wat hy uitvoer afdruk:

Here’s how the recipe works: Begin with extra-crisp articulation and rhythm, an almost martial alertness; then quickly melt things down with liquid trills and satin-soft passage-work, stretching the time, lingering ever so lovingly over key phrases, played at a triple-pianissimo hush, of course, and then pausing dramatically – at which point Lang gasps a little or stares heavenward, before diving back into another round of the same.

Scheinin is nie die enigste resensent wat na ’n “resep” verwys nie. Terauds (2008) beskryf Lang Lang se byna “gepatenteerde benadering” tot interpretasie wat ’n paar basiese elemente behels:

He makes soft passages even softer, capturing our attention by making us listen even harder. He pauses between musical phrases, allowing the music to breathe. His *pianissimo* caresses verge on the ethereal. Loud passages get extra punch with short, sharp shocks to the keyboard. This adds rhythmic fire and also, frequently, a harsh edge.

Scheinin (2007) skryf voorts dat alhoewel baie van diegene teenwoordig ooglopend Lang Lang se tegniese gemak en vol klank bewonder het, is daar fout wanneer Liszt se Sesde Hongaarse Rapsodie en 'n Chinese volksliedjie, *The Moon Chased by Colorful Clouds*, dieselfde begin klink: “Lang ran each through the same course, leaping in – back straight, chin held high – with strength, pride, a sort of generic gallantry, then growing gauzy, moonlit, and ever so peaceful.”

Dervan (2010) berig oor dieselfde verskynsel in Lang Lang se vertolking van Prokofjef se Sewende Sonate. Alhoewel hy die Toccata met onvergewensgesinde geweld gespeel het, wat sonder twyfel die gehoor tot oorgawe sou dwing, het hierdie “resep” die narratief van die eerste beweging verlore laat gaan: “with a tendency to favour incident over plot, to glory in the delight of the moment at the expense of the cogency of the whole. It’s an approach which, like a Hollywood blockbuster, however exciting it may be, doesn’t have much to say.”

Kimmelman (2009) kom ook tot die gevolgtrekking dat hierdie tendense in Lang Lang se interpretasie van Chopin se Tweede Klavierkonsert die algehele struktuur van die werk ondermyn:

The way he took apart Chopin’s score made it into a jumble of hyped-up anecdotes. Here he played super quietly, there super slowly [...]. Occasionally he came to a near standstill, forcing the orchestra to crawl with him, so he could ravish a rubato. He swooned and swayed as if possessed by the music [...] as if the audience needed little parcels of exaggerated emotion and virtuosity to stay interested.

Kosman (2008) verwys na Lang Lang se oordrewe karakterisering van kort passasies: “Soft passages were advertised as soft passages, as though there were exaggerated quotation marks around them, and loud passages often sounded garishly loud. Even a simple scale [...] came with the message ‘Check me out, I’m playing a scale now.’” Vele ander resensente lug dieselfde beswaar. Von Rhein (2003) vind dat Lang Lang neig om detail ten koste van die algehele struktuur en natuurlike kragtige momentum te beklemtoon. Brown (2007b) verwys óók na 'n tekort aan voortstuwing en intellektuele dryfkrag in Lang Lang se vertolking van Beethoven se Vierde Klavierkonsert. Hierdie aspek van Lang Lang se spel sal later in Hoofstuk 4 (Lang Lang as postmoderne pianis) breër bespreek word.

Holland (2006) identifiseer Lang Lang se oormatige klem op virtuositeit as die rede waarom die argitektuur van die werke wat hy uitvoer, in hierdie geval in sy interpretasie van Beethoven se Eerste Klavierkonsert, nie tot sy reg kom nie: “The runs and flourishes existed for themselves. The bizarre accents said more about freewheeling virtuosity than about order and architecture. No one could have imagined the finale played so fast so clearly. Orchestra members panted furiously in pursuit.” Dervan (2010) bekla ook die feit dat Lang Lang se virtuositeit ten koste van die musiek in Albéniz se *Corpus Christi en Sevilla* geskied het. Oestreich (2009) voel ooreenstemmend dat Lang Lang sy vertoonkunstenarskap onnodig op Brahms se Eerste Klavierkonsert afgedruk het:

What Mr. Lang could not make sound showy he often made look showy, as with all those distracting balletic movements and poses of head, hands and arms in the Adagio. And he sounded as self-absorbed as he seemed, leaving it to the orchestra to involve the listener in Brahms’s glorious melodies and harmonies with lustrous overall sonority and restrained and elegant solo artistry [...].

Kosman (2008) voel egter dat daar in beginsel niks verkeerd met vertoonkunstenarskap is nie en dat slegs ’n misplaaste estetiese purisme fout sou vind met die visuele opwinding van, in dié geval, die ingeboude virtuositeit in Beethoven se klavierkonserte. Sy beswaar is egter dat elke affek in Lang Lang se artistieke repertorium as selfgesentreerd en berekend oorkom.

Vele resensente is ontsteld oor Lang Lang se minagting van die teks van die werke wat hy uitvoer. So skryf Harrison (2008: 50) dat daar ná Horowitz en Lang Lang se virtuose byvoegings nie veel van Liszt se Tweede Hongaarse Rapsodie oorgebly het nie. Al wat behoue gebly het, was die asemrowende helderheid waarmee Lang Lang die mees skrikwekkend ingewikkelde passasies uitgevoer het. Guerrieri (2009) lewer kommentaar op Lang Lang se vrolike onverskilligheid teenoor die teks in sy uitvoering van Chopin se Polonaise Op. 53 en dat dit by tye die ekwivalent van godslastering was. Dobrin (2009) is soortgelyk ontstoke oor die wyse waarop Lang Lang en Herbie Hancock se genotsugtigheid ’n klug van Gershwin se oorspronklike en gesofistikeerde *Rhapsody in Blue* gemaak het:

At one point, Lang Lang repeated a note an absurd number of times, mugged for the crowd, and made the audience laugh. Hancock’s retort? He shot back with a cadenza that was equally irrelevant. Early in the piece a baby in the audience let

loose – a sound pained enough to make you think that composers don't roll over in their graves, they come back as infants to object when their progeny suffer at the hands of bad ideas.

Ander soortgelyke voorvalle word in Lang Lang se media-dekking gevind. Dervan (2010) berig dat Lang Lang in sy interpretasie van Beethoven se Sonate in C majeur Op. 2 nr. 3 basnote bygevoeg het en die skerpte van kontraste waarvoor Beethoven so bekend is, afgewater het. Ook Lebrecht (2009) verwys na Lang Lang se luidrugtige minagting van Beethoven se verfyndhede.

Die *Akron Beacon Journal* (Anoniem 2003b) bestempel Lang Lang se interpretasies uiteindelik as stilisties eiesinnig en vulgêr. Cantrell (2008): "This was vulgarity in excelsis." Kosman (2008) kom ook tot die slotsom dat Lang Lang se emosionele uitstortings die uitgangspunt in sy interpretasies is en Crawford (2009: 35) dat Lang Lang se optredes meer oor homself as superster as oor die komponis gaan. Terauds (2008): "As it was in the days of Franz Liszt, Jan Paderewski and Ferruccio Busoni, a century or more ago, a Lang Lang concert is all about him, not the composer."

2.3.4 Gesindheid van die media

Alhoewel gehore deur Lang Lang se vertoonkunsenaarskap meegesleur word (Holland 2005; Wallace 2005; Fisher 2006; Scheinen 2007; Lebrecht 2009), heers daar – soos reeds gesien – sedert sy verskyning tot vandag toe verdeeldheid onder resensente.

Met Lang Lang se internasionale debuut tydens die Ravinia-musiekfees in 1999 was die wêreld dit eens dat 'n nuwe ster gebore is. Resensente het nie getalm om die 17-jarige Lang Lang se lof te besing en sy faam na die uithoeke van die aarde te versprei nie. John von Rhein (2002a) het soos volg berig: "Relaxed and beaming, brimming with self-confidence and the joy of making music, Lang roared through the first movement of the Tchaikovsky Piano Concerto No. 1 like an eager teen who had just been given the keys to his dad's shiny new Ferrari." Volgens Von Rhein (2000) was dit nie net Lang Lang se reusagtige tegniek wat beïndruk het nie, maar die diep instinktiewe musikaliteit daaragter. Rideout (2003) onthou dat nóg Lang Lang se jeugdige ouderdom nóg sy briljante tegniese vaardigheid enigsins 'n invloed gehad het op die wyse waarop sy debuut ontvang is, maar eerder die gehalte van sy interpretasie: "What came across,

and what cemented his future as a top-drawer soloist, was his emotional commitment to the performance.” Ook Kimmelman (2003) herroep hoe Lang Lang se innerlike sin vir die poëtiese in die musiek wat hy uitgevoer het Kimmelman in “slack-jawed amazement” gelaat het. Von Rhein (2007b) skryf selfs jare later dat hy dadelik besef het dat Lang Lang die ware Jakob was: ’n wonderbaarlike talent wie se tegniek en musikaliteit met die beste kon meeding.

Selfs met Lang Lang se vuurdoop as 19-jarige tydens sy Carnegie Hall-debuut was die engele sy beskermlinge. Anne Midgette (2001) van die *New York Times* kon nie uitgeskryf raak oor Lang Lang se wonderbaarlike gawes nie:

And yet advance word, or even a CD, won't quite prepare one for Mr. Lang in person. He is stunning. Virtuoso fireworks are only a part of the story; and rather than being merely flashy, they reveal a deep, underlying power. Equally important is his tenderness as he conjures clouds of color from the keys, or the hair-trigger control that enables him to modulate a thundering full-force gallop down the keys into a moment of gentle mezzopiano before resuming the charge, all in the same seamless phrase. In his large hands this aging warhorse [the Grieg Concerto] became so compelling that the audience was on its feet shouting before the final notes had died away.

Vele resensente het hul stemme by dié van John von Rhein en Anne Midgette gevoeg. So was Stearns (2001) van mening dat Lang Lang in ’n kategorie van sy eie gestaan het en dat Lang Lang se musiekmaak gekenmerk is deur ’n waaghalsige individualiteit wat deur sy eie buitensporige emosionele teenwoordigheid aangevuur is. Burwasser (2001) het Lang Lang se kalmte van gees en diepsinnige kunstenaarskap bo sy hoogstaande tegniese vaardigheid as die mees verstommende kenmerk van sy spel uitgesonder.

Met Lang Lang se terugkeer na Ravinia in 2002 het ’n geweldige sterk teenreaksie van die media teenoor hom begin manifesteer. Von Rhein (2002b) wat hom vier jaar tevore op die hande gedra het, het Lang Lang se uitvoerings van Rachmaninof se *Rapsodie op ’n tema van Paganini*, Tsjaikofski se Eerste Klavierkonsert en Grieg se Klavierkonsert uitmekaargeskeur:

Many of us felt the music became an accessory to the soloist's acrobatic performance. The cherub-cheeked Chinese pianist, looking even younger than his 20 years, did everything at the keyboard but turn handstands. He swooned. He raised his arms as if embracing the heavens. He reclined to an almost horizontal

position. All he needed was a white sequined suit and a candelabra and Ravinia could have sold him as the new Liberace.

Von Rhein (2002b) het voortgegaan dat daar min tye in die vertolkings van hierdie musiekwerke was waar die musiek nie net bloot as 'n verskoning vir Lang Lang se genotsugtige ekshibisionisme gedien het nie: "What none of his mentors evidently has yet done is to teach him how to channel his hedonistic love of playing the piano into a respect for what's in the score" (Von Rhein 2002a).

Lang Lang (Lang & Ritz 2008: 221) onthou self die skielike negatiewe reaksie van die media:

I had never experienced anything like it. [Von Rhein] wrote that I ruined Tchaikovsky and massacred Rachmaninoff. He hated the performance and blamed Maestro [Eschenbach] for shamelessly supporting a crazy pianist. He portrayed us as trying to murder classical music. Maestro was furious. He wanted a public apology, wanted a confrontation, but his associates calmed him down. But this critic's point of view would be echoed by those of others. Lang Lang plays too much Lang Lang and not enough Beethoven. Lang Lang's Mozart sounds more Lang Lang than Mozart. Why must Lang Lang "Lang-Lang-ize" everything he plays? Too personal, they wrote. Too subjective. Too schmaltzy. Too romantic. Too self-indulgent. Too undisciplined. I was being written about as a technical wizard but a self-absorbed interpreter.

Kozinn (2004) skryf dat hierdie teenreaksie veroorsaak is deur luisteraars en resensente wat Lang Lang se flambojante en kinetiese benadering steurend en kunsmatig gevind het. Lang Lang se getroue aanhangers het tevergeefs om genade gesmeek: "Who is profound at 22?" (Wallace 2005) en "Sorry, snobs. We're not with you on this one. [...] [T]here may be too much starch in your diet" (Mangan 2004). Die teenreaksie sou in 2004 'n hoogtepunt bereik. 'n Baie invloedryke resensie wat hierdie teenreaksie verdere momentum gegee het, was dié deur Anthony Tommasini (2003) na afloop van Lang Lang se solo-debuut in Carnegie Hall:

Mr. Lang seems to be high on his success. But as on other recent occasions, his playing suggested that success is going to his head. When he first gained attention in the United States in 1999 at 17 he seemed an unformed but musically intuitive pianist with a white-hot, brilliant technique and an exuberant personality. On Friday, though, for all its color, flair and energy, his playing was often incoherent, self-indulgent and slam-bang crass. Not every musician has to be an intellectually searching artist, but Mr. Lang's head seems to be so full of his own hype that there can't be much room left for analytic thinking.

Tommasini (2003) het selfs so ver gegaan om voor te stel dat Lang Lang se konsertagentskap al sy opnames en konserte vir ten minste die volgende somer moes kanselleer. Hulle moes Lang Lang dan na die Marlboro-musiekfees in Vermont stuur waar hy 'n paar maande moes deurbring en kamermusiek beoefen saam met bekwame jonger en ouer musici sodat hy kon onthou wat dit beteken om 'n ernstige uitvoerende kunstenaar te wees. Ook Oestreich (2004), alhoewel hy hom in 'n mate aan Lang Lang se kant geskaar het, kon nie sy afkeur verbloem nie. Hy skryf dat Lang Lang se uitspattige tegniese talent hom tot absurde vlakke van spoed en volume dryf: “Of drama there is plenty, but it has less to do with Liszt’s work, or the Mozart opera on which it is based, than with Mr. Lang’s mad dash to Olympian heights.”

Ná 2004 het die oormag van die aanslag op Lang Lang se pianistiek begin afneem. Hierdie verandering in gesindheid kan toegeskryf word aan die feit dat gehore en resensente begin gewoond raak het aan Lang Lang se ekstroverte en fisieke klavierstyl.

So was Bernard Holland (2005) meer genadig in sy skrywe. Holland voel dat die opvatting dat as 'n pianis gewild is daar noodwendig iets verkeerd moet wees, op die lange duur nie water hou nie:

At his audience-wowing best in Chopin’s Piano Concerto in E minor last night, he flamed and bounced for all his 23 years were worth; the cultural equivalent of sunglasses was needed to make one’s way through all the glitz. Yet there were other things: an unusually and precisely ringing sound and the technique to parse the teenage Chopin’s virtuoso passages with absolute clarity. And when he chooses, Lang Lang can build phrases simply and elegantly.

Holland (2005) het egter op sarkastiese wyse bygevoeg dat alhoewel hy baie aspekte van Lang Lang se spel bewonder, hy met die gevoel gelaat is dat Chopin nog baie te leer gehad het. Anthony Tommasini (2004), eens een van Lang Lang se grootste teenstanders, het soos volg berig:

There was all the dash, brilliance and exuberance audiences have come to expect, as well as outbursts of double-barrelled octaves played faster than they can be heard, and scurrying passagework that whizzed by in such a light, quick glaze of sound that you would have thought the piano had no hammers. At times he responded with wonderful musical instincts to a passage, as in the opening of the finale, which he played like a demonic but exhilarating dance.

Alhoewel Tommasini steeds nie te ingenome met Lang Lang se “attention-grabbing virtuosic effects” was nie, was hy beïndruk deur die moeitelose en vreugdevolle wyse waarop Lang Lang Tsjaikofski se Eerste Klavierkonsert vertolk het, “which is why audiences love him.” Tommasini (2008) kom uiteindelik tot die slotsom dat Lang Lang gevestig geraak het en sy benadering tot die klavier verfyn het.

Ook ander resensente het meer positief teenoor Lang Lang begin reageer. Michael Cameron (2005) het ook ervaar dat Lang Lang ’n veranderende pianis was:

It is hard to know with certainty the cause for his change of mien – perhaps playing an early concerto of Beethoven focused his attention on structural matters, or maybe he now finds that his energies are better harnessed in the internalization of the score. Whatever the cause, his reading of Beethoven’s Piano Concerto No. 1 was a delight, full of freshness and vitality, but with a layered conception brimming with lyrical sweep, charming impishness and unimpeded high spirits.

Selfs John von Rhein (2007b) se kommentaar het begin om ’n positiewer trant aan te neem:

It took several seasons but slowly, surely, Lang’s playing improved. [...] Not only did he show new musical maturity, but he went easier on the swooning facial expressions and other distracting platform choreography. I credit the influence of Lang’s teachers and mentors Daniel Barenboim and Gary Graffman for getting him back on track, for teaching him that music means much more than glorifying the ego and whims of the performer.

Kozinn (2007) en Kosman (2009) skryf dat Lang Lang se onlangse optredes groter volwassenheid, minder fisieke truuks en meer vuur in die musiek self ten toon gestel het. Finch (2009) voel ook dat alhoewel Lang Lang se ooglopende plesier in uitvoering steeds teenwoordig is, die plesier nou binne-in die musiek self gefokus is.

Daar is egter steeds enkeles wat maar net nie aanklank vind by Lang Lang se speelstyl nie. So skryf Brown (2005a) steeds in 2005 dat die “show” op daardie stadium sy beperkings gehad het: “He’s already a great communicator; give him time, determination and luck, and he may be a great musician as well.” Brown (2007b) het finaal tot die gevolgtrekking gekom dat Lang Lang ’n kunstenaar met uitsonderlike gawes is, maar dat sy kunstenaarskap dikwels uit fokus is. Ook Scheinin (2007) voel dat Lang Lang om verskuilde redes hardnekkig verkies om ’n vertoonkunstenaar te

wees: “There’s no disputing that Lang [...] is swimming in technique; he can do anything. The crime is that he chooses to do so little, maybe he lacks imagination – or else is savvy enough to understand what works with audiences. Few pianists have packed houses as he has the past few years.”

Selvs Kozinn (2008) wat vir ’n wyle meer positief oor Lang Lang as uitvoerende kunstenaar was, is uiteindelik teleurgestel en skryf dat alhoewel dit voorgekom het asof Lang Lang die meer plofbare sy van sy pianistiek getemper het, “he has apparently reserved the right to backslide if the mood takes him”. Dieselfde ou gewoontes het weer eens hul verskyning begin maak:

Mr. Lang had it both ways, and made a point of yoking together extremes. Passages infused with sublime beauty sat beside sheer display, some virtuosic and brilliant, some veering headlong into vulgarity. Sober concentration gave way to balletic hand gestures (the most sweeping of these involving a follow-through that brought his right hand sailing over his left shoulder), dreamy head tilting and full-body illustrations of the accenting.

Dit wil voorkom of daar altyd verdeeldheid aangaande Lang Lang se pianistiek onder die publiek en in die media sal heers. Lebrecht (2009) gee ’n moontlike rede hiervoor:

There is a painful dichotomy in classical attitudes towards Lang Lang. One part of the concert world desperately wants his youth and glamour, the other part wishes he could be, well, a bit less fresh-faced and spiky-haired, a bit less loud. Few understand what makes him tick, why he plays as he does, whether he is gay or straight and where the hell he is taking the western pianistic tradition.

2.3.5 Lang Lang oor sy benadering tot interpretasie

Alhoewel Lang Lang nie bereid was om vir hierdie studie kommentaar te lewer oor sy pianistiek en die kritiek wat dit van die media ontlok het nie, is daar vele onderhoude met hom sowel as twee outobiografieë gepubliseer waarin hy verwys na sy uitgangspunte as interpreteerder. Daar is drie aspekte waarna hy keer op keer verwys: die pianis se verantwoordelikheid teenoor die komponis, die pianis se navolging van die teks, en emosie in uitvoering.

Eerstens voel Lang Lang (Rideout 2003) dat dit die belangrikste aspek van klavierspel is om die komponis te respekteer. Dit behels om die instruksies in die teks na te volg en

só die fundamentele struktuur van die musiekwerk aan te leer. “It’s easy to lose sight of the structure when you play piano, because there is a lot to think about. But if you do lose it, then you don’t have a good foundation for the piece, and every measure you play sounds wrong!” Lang Lang (Leung 2005) gaan selfs so ver om te sê dat wanneer jy ’n stuk musiek uitvoer jy nie meer jousef is nie, maar totaal in die denkwêreld van die komponis versenke is.

In sy outobiografie *Journey of a Thousand Miles: My Story* (Lang & Ritz 2008: 221; so ook Rideout 2003) vestig Lang Lang egter die aandag daarop dat die teks inderwaarheid onvolledig is in die sin dat hierdie teks geen letterlike instruksies, soos byvoorbeeld die presiese krag wat op die klawers toegepas moet word of die presiese emosionele impak van ’n rubato, verskaf nie. Volgens hom moet uitvoerders as gevolg hiervan die teks “interpreteer” om sodoende die emosie in die musiek uit te bring:

Playing music is not rocket science. It is poetry, romance. Musically, how do you convey longing? Anger? Fear? Jubilation? Confusion? Clarity? You look at the text, you look inside yourself, and you come up with an interpretation. Yes, that interpretation is born out of something that has been written by someone you don’t know; but your interpretation must be the genuine manifestation of something you do know: human emotion.

Lang Lang (Rideout 2003) gaan voort dat die teks sonder hierdie emosionele inset van die pianis soortgelyk is aan wiskundige formules: “But when you play, you use that knowledge [the text], and you put it into an emotional environment. Then you know what to do, and you can let your emotion come in. It’s like looking at a black and white photograph of a scene for a long time, and then suddenly bringing in the color into it.”

Lang Lang (Rideout 2003) voel sterk daaroor dat die pianis baie navorsing moet doen om sodoende die musiekwerk met die betrokke tydvak en die pianis se eie tyd te verbind: “Reading literature of the time helps you to understand what people were thinking during that time. So when you play a piece, you understand its entire history better, and when you play, it’s more real to you. When you read a book, it tells you what’s going on. But when you play music, it becomes real life.” Lang Lang soek ook vir inspirasie buite die studio deur museums te besoek, goeie letterkundige werke te lees, skilderye van bekende kunstenaars te bestudeer en selfs met mense by padkafes te praat (Smith 2009: 20; Terauds 2010). “The other arts you experience will influence

how you approach the keyboard” (Terauds 2010). Lang Lang is van mening dat al hierdie insette van buite, en veral visuele insette, sy verbeelding en kreatiwiteit stimuleer (Roberts 2007; Smith 2009: 20). Lang Lang (Leung 2005): “Every time I play, I try to see images. For example, I see something. I can see beautiful forest and everything’s green.”

In dieselfde onderhoud beskryf Lang Lang (Rideout 2003) sy benadering aan die hand van Liszt se *Réminiscences de “Don Juan”*, ’n verwerking van temas uit Mozart se opera *Don Giovanni*:

All the characters of the opera are in that instrumental transcription. To make the entire thing come alive, I need to know every detail of every voice. I must know what the story is at every moment. It’s very interesting in another way, though, because while I see Mozart in the music, I simultaneously see Liszt. Not only do I see the characters interacting, but I see Mozart and Liszt interacting. So music without that kind of attention is nothing. I don’t have problems with my fingers, at least I don’t think I do. I don’t feel I need a lot of time to work on pure technique. Now I’m much more into figuring out how to make music make sense. How can I make this passage and that passage connect, how can I make it flow?

Lang Lang (Rideout 2003) voel dat sulke aandag aan interpretasie vir hom baie belangriker is as om te sien hoe vinnig of hoe hard hy kan speel. Hy beklemtoon telkemale dat ’n balans tussen die emosionele en die intellek in uitvoering van uiterste belang is (Rideout 2003; Anderson 2005; Lang & French 2008: 204).

Uit die bogenoemde blyk Lang Lang ’n baie verstandige en betroubare tussenganger tussen die komponis en die publiek te wees. Daar is egter telkens voorvalle waartydens Lang Lang homself weerspreek. ’n Voorbeeld hiervan is waar Lang Lang in ’n radio-onderhoud met Chadwick en Bates (2004) eers sê dat dit sy uitgangspunt is om homself totaal in die musiek te verdiep en hiermee saam die komponis te respekteer (in ooreenstemming met bogenoemde onderhoude met Rideout 2003 en met Leung 2005), maar dadelik voortgaan om te sê dat hy steeds poog om die uitvoering uiters “oorspronklik en persoonlik” te maak. Direk hierna verwys Lang Lang (Chadwick & Bates 2004) weer na die “dialoog met die komponis” en dat indien hierdie dialoog afwesig is, die gehoor die musiek moeilik verstaan. Dan huldig hy amper weer ’n teenoorgestelde mening met die stelling dat die pianis nie ’n kopiesmasjien is nie: “If we are, we don’t need humans to play piano. That’s the importance of a live concert.

You always play slightly different. And I think if you really enjoy what you're doing, then that shouldn't be a problem." Ook in 'n onderhoud met Jacob (2009) voel Lang Lang dat die pianis wel eie fantasieë moet hê, "otherwise everyone plays the same".

Vir musici vir wie die gegewe op die bladsy van primêre belang is, is Lang Lang (Lang & French 2008: 136) se siening dat hy sy eie stempel op die musiekwerke wat hy uitvoer, wil afdruk veral kommerwekkend:

I remembered unforgettably how to interpret certain pieces, which chords to emphasize, when to be lighthearted or romantic or passionate. And as soon as I had memorized those subtle things, I knew when and how to change the overall interpretation, adding my own clarity, precision, and sensitivity – my own signature – to a piece.

Hiermee saam geld Lang Lang se stelling dat hy self sy besluite neem; en so ook as pianis (Zhao 2003). Hierdie sienings van Lang Lang sal later in Hoofstuk 4 (Lang Lang as postmoderne pianis) in meer diepte bespreek word.

Telkens kom dit na vore uit Lang Lang se onderhoude dat dit sy uitgangspunt as uitvoerder is om die gehoor aan te raak (Leung 2005): "I love the audience, because I love the tension there. Because it seems like a lot of people watching, I mean, the creation of this wonderful work. And then you are at the same time the interpreter. It's like building a bridge to their heart." In 'n onderhoud met Chadwick en Bates (2004) noem Lang Lang weer eens dat dit sy uitgangspunt is om die gehoor te roer:

[T]hen you make the music really flowing through their heart in a very natural way, I think they will be appreciative of that and they will really think of today as a beautiful day. Maybe they'll be able to have a good dream for the next couple of days and good feelings. And then if they have good feelings, you have better life.

Lang Lang se uitgangspunt om die gehoor te plesier is belangrik om in gedagte te hou vir die latere bespreking aangaande Lang Lang as postmoderne pianis in Hoofstuk 4.

In beginsel is daar geen fout daarmee as 'n pianis as tussenganger die essensie van die musiek na die gehoor wil projekteer nie. Dit is egter duidelik uit vele resensente se kommentaar op Lang Lang se spel dat hy lankal die skeidslyn tussen die pianis as tussenganger en die pianis as vertoonkunstenaar oorgesteek het. Fisher (2006) het wel

vir Lang Lang gevra of hy nie die vertoonkunstenarskapsmantel berou nie. Lang Lang het daarop geantwoord:

I like to be a showman and a musician at the same time. What I believe is that if you have the technique then why not just do it? Why hold back? It's not natural. But at the same time music is not all about show. But when you play [sic] one concert you cannot really judge a pianist. It's like watching a football star playing for 20 minutes.

Lang Lang se antwoord op dieselfde vraag deur die *Morning Bulletin* (Anoniem 2009b) bevestig wel dat Lang Lang se uitgangspunt eerder dié van 'n vertoonkunstenaar as dié van 'n tussenganger is: "In the end, everyone needs to be yourself, rather than what people think you are. [...] [Otherwise] you live in the shadow of somebody else. [...] You limit yourself."

Die volgende is van kardinale belang: Op die vraag of hy hom aan die negatiewe kommentaar van die kritici steur, antwoord Lang Lang (Church 2008; Lang & Ritz 2008: 222) bloot:

I am who I am. People can write what they want. When I was younger, I did take criticism seriously but it made things worse, because once you compromise your art, you lose yourself. [...] I held my head high and kept playing. The offers kept coming in, and I saw that, ironically, the criticism was helping. It made me controversial, and, funnily enough, controversy sells.

2.4 Opsomming

In hierdie hoofstuk is 'n kort oorsig oor Lang Lang se lewe, loopbaan en klavierstyl gegee om die leser van die nodige onderbou vir die ondersoek in Hoofstuk 4 (Lang Lang as postmoderne pianis) te voorsien. Alvorens Lang Lang en die Postmodernisme van naderby beskou kan word, is dit egter noodsaaklik om Lang Lang se pianistiek as 'n uitvloeisel van 'n reeds bestaande klaviertradisie in oënskou te neem (Hoofstuk 3 "Horowitz Became My Idol").

3 “HOROWITZ BECAME MY IDOL”

3.1 Lang Lang se pianistiek as voortsetting van ’n reeds bestaande klaviertradisie

’n Jong ontwikkelende pianis se lewenspad word dikwels in ’n groot mate bepaal deur invloede vanuit die musiekwêreld gedurende sy jeug. ’n Sprekende voorbeeld is die vêrreikende invloed wat Paganini op die jong Franz Liszt gehad het. Hierdie invloede kan in enige gewaad hul verskyning maak, byvoorbeeld die blote luister na ’n opname of die bywoning van ’n konsert deur ’n besonderse pianis, maar dit is meestal die insette deur ’n gerespekteerde onderwyser of musikale mentor wat die grootste invloed het. Lang Lang verwys gretig na groot name soos Daniel Barenboim, Christoph Eschenbach en Gary Graffman, wat al drie op ’n kwesbare fase van Lang Lang se loopbaan ’n aktiewe belangstelling in hom as pianis en mens getoon het.

In verskeie onderhoude het Lang Lang ook ander pianiste wat sy pianistiek oor ’n afstand beïnvloed het, geïdentifiseer. Hieronder tel persoonlikhede soos Arthur Rubinstein, Vladimir Horowitz, Alfred Brendel, Glenn Gould, Van Cliburn, Martha Argerich, Murray Perahia en Mikhail Pletnev (Pletnef) (Burwasser 2001; Fox 2003; Littler 2007; Remnick 2008; Lennie 2009). Lang Lang (Lennie 2009): “They have all learned from someone who has a connection to the great composers. They have created their own world, based on tradition. I think that as the new generation of pianists we should do the same.” In hierdie opsig het Lang Lang hul voorbeeld nagevolg en hy het sy eie musikale wêreld gebou op die nalatenskap van veral twee van hierdie figure: Vladimir Horowitz en Artur Rubinstein. Hierdie twee pianiste het ’n blywende invloed op Lang Lang (Remnick 2008) se pianistiek gehad:

I came to love Vladimir Horowitz and Arthur Rubinstein. I tried to create a combination of them in my own voice. Horowitz is more dynamic, a better technician, more brilliant. Rubinstein makes more mistakes, maybe, but there is more warmth, a warm heart, even if his technique is not on the level of Horowitz.

Alhoewel Lang Lang in ’n onderhoud met Smith (2009: 19) beweer dat Rubinstein altyd sy gunsteling is, het Vladimir Horowitz uiteindelik, soos bespreek in Hoofstuk 1.4.2 (Verloop van die studie), die grootste invloed op Lang Lang as ontluikende pianis uitgeoefen. Hierdie invloed is nie slegs tot Horowitz se virtuositeit beperk nie; die

poëtiese in Lang Lang se spel herinner eerder aan die interpretasies van Horowitz as dié van Rubinstein. Lang Lang (Lang & Ritz 2008: 190) beweer tereg: “For me, Rubinstein was the ultimate musician, while Horowitz was the ultimate pianist.”

Lang Lang het reeds as jong kind ’n uitermatige bewondering vir Horowitz gekoester (Fox 2003): “As a little boy in Shenyang, I watched Horowitz on television. I was stunned. He became my idol.” Die belangrikste skakel tussen Lang Lang en sy rolmodel sou in die vorm van Gary Graffman manifesteer: “Mr. Graffman is a pupil of Horowitz, so there is a great, great tradition there” (Lang Lang in ’n onderhoud met Anoniem 2003b).

Weens hierdie duidelike verering van Horowitz word daar in die studie op Horowitz as die grootste invloed op Lang Lang gefokus.

Om die algehele omvang van Horowitz se invloed as die “laaste Romantikus” (Dubal 2004: xiv; ook Schonberg 1992: 19; Hamilton 2008: 4) op Lang Lang te bepaal, is dit nodig om ’n studie van die ooreenkomste tussen hierdie twee pianiste se musikale ontwikkeling en uiteindelijke pianistiek te maak. Hierdie fase van die navorsing was oorspronklik bedoel om ’n vlugtige blik op die helde van Lang Lang se jeug te wees. Die ondersoek na ooreenkomste tussen Horowitz en Lang Lang se pianistiek het egter onverwagte dividende opgelewer en hierdie hoofstuk is derhalwe uitgebrei. Om Lang Lang se herbenutting (“recycling”) van Horowitz se klavierstyl duidelik uit te beeld, word die bevindings in tabelvorm aangebied.

Dit is belangrik om sekere punte met betrekking tot die inligting vervat in die tabel uit te wys:

- Al die besonderhede aangaande Horowitz is verkry uit Harvey Sachs (1982) se onderhoud met Horowitz, die twee biografieë deur Glenn Plaskin (1983) en Harold C. Schonberg (1992) asook David Dubal (1984, 1989, 1991, 2004) se skrywes oor en onderhoude met Horowitz. Waar moontlik is die primêre bronne soos gebruik deur Plaskin en Schonberg geraadpleeg. In gevalle waar die primêre bronne onbekombaar was, is die biograwe se weergawe daarvan benut.

- Die inligting aangaande Lang Lang is geneem uit sy twee outobiografieë asook uit die onderhoude wat verskeie joernaliste met hom gevoer het.
- Aangesien Lang Lang tans 29 jaar oud is, strek die ondersoek na ooreenkomste in die lewensverloop van hierdie twee pianiste slegs tot en met beide pianiste as 30-jariges.
- Alhoewel die ontwikkeling van beide pianiste se loopbane parallel loop, vind belangrike veranderings en gebeure nie altyd op presies dieselfde ouderdomme plaas nie.
- Daar is sekere ooreenkomste wat in die tabel opgeneem is wat vir die leser geforseerd mag oorkom. Lang Lang het egter hierdie oënskynlike onbenullighede belangrik genoeg geag om dit in sy outobiografieë op te neem of in onderhoude te noem. Die rede waarom ek hierdie punt onder die leser se aandag bring sal aan die einde van die studie na vore kom.
- Met die vergelyking tussen beide pianiste se musikale persoonlikhede mag die leser begin voel dat eienskappe soos 'n virtuose tegniek en fyn nuanses van kleur 'n gegewe by enige professionele pianis behoort te wees. Dit is belangrik om in gedagte te hou dat hierdie aspekte van Horowitz en Lang Lang se spel buitengewone aandag in hul pianistiese samestelling en gevolglik in hul media-dekking geniet.
- Die leser moet spesiale aandag skenk aan die spesifieke woordkeuses van Horowitz en die resensente wat oor hom geskryf het, aangesien daar dikwels 'n direkte eggo hiervan in Lang Lang se eie uitlatings asook sy media-dekking gevind word.
- Dit is opvallend dat Lang Lang elke keer wanneer daar ooreenkomste wat negatief op sy openbare beeld kan reflekteer ter sprake kom, versigtig is deur dit te temper. 'n Voorbeeld: Horowitz se homoseksualiteit en sy erotiese ervaring van die musiek wat hy uitgevoer het, is algemeen bekend. Alhoewel Lang Lang ook na die erotiese sy van sy eie musikale ervarings verwys, is hy versigtig om deur die loop van sy onderhoude en outobiografieë te verwys na sy vele afsprake met vroue (Lang & Ritz 2008: 178, 204, 229-230).
- By die lees van Lang Lang se outobiografieë is dit baie duidelik dat hy aan 'n openbare beeld werk. Dit is heel moontlik dat hy in sy outobiografieë aspekte byvoeg of noem om die ooreenkoms tussen hom en Horowitz aan te blaas. Dit is ook te verwag dat Lang Lang sy held, Horowitz, se biografieë sou gelees het.

3.2 Ooreenkomste tussen die musikale ontwikkeling en uiteindelijke loopbane van Vladimir Horowitz en Lang Lang

VLADIMIR HOROWITZ (1903-1989)	LANG LANG (1982-)
3.2.1 JEUGJARE	
MUSIKALE FAMILIE	
Vladimir Horowitz (1903-1989) was afkomstig uit 'n musikale familie. Horowitz se moeder, Sophie, was, alhoewel nie 'n professionele nie, 'n bekwame pianis. Sy het musiek aan die Koninklike Skool vir Musiek in Kiëf studeer (Plaskin 1983: 19; Dubal 1984: 194; Dubal 1991: 3-4; Schonberg 1992: 40).	Lang Lang is ook afkomstig uit 'n musikale familie. Lang Lang se moeder, Zhou Xiulan, was 'n sangeres, danseres en aktrise gedurende haar skooljare (Lang & Ritz 2008: 7, 9). Lang Lang se vader, Lang Guoren, was 'n professionele erhu-speler en die konsertmeester van die Chinese Lugmag se orkes (Lang & Ritz 2008: 13).
EERSTE KLAVIERLESSE	
Horowitz het sy eerste klavierlesse by sy moeder ontvang. Simeon, sy vader, het waar moontlik sy kinders in hul musiekstudie bygestaan, maar anders as sy vrou het hy slegs 'n basiese musiekopleiding as deel van 'n tipiese hoër-middelklas opvoeding gehad (Plaskin 1983: 19; Schonberg 1992: 40, 42).	Albei Lang Lang se ouers het hom geleer om musieknotasie te lees nog voor hy kon lees en skryf (Lang & Ritz 2008: 20, 22), maar Lang Lang se vader het sy eerste klavierlesse behartig (Lang & Ritz 2008: 23).
VADER	
Alhoewel Horowitz se moeder betrokke was by die ontwikkeling van hul jongste seun se talent, was Horowitz se vader die eintlike dryfkrag agter Horowitz se musiekloopbaan. Alhoewel Simeon nie Horowitz se talent wou eksploiteer nie, was hy meer as gewillig om kontakte in die musiekwêreld op te bou wat later	Lang Lang onthou dat sy vader sy grootste musikale bondgenoot was: "When he heard the other students being critiqued, he took careful notes. He also observed new teaching techniques and imparted them to me in precise detail" (Lang & Ritz 2008: 93, 106). Lang Guoren was ook gretig om invloedryke mense te bevriend. So het hy vriende



<p>voordelig vir die ontwikkeling van Horowitz se musiekloopbaan kon wees (Sachs 1982: 43-44; Plaskin 1983: 22, 29-30).</p>	<p>gemaak met die jongste klavierdosent aan die Beijingse konservatorium en vir Lang Lang addisionele lesse by verskeie invloedryke onderwysers gereël (Lang & Ritz 2008: 106, 133, 135). Lang Guoren (Lang & Ritz 2008: 89): “I’m there. I’m by my son’s side. Nothing and no one can push me away.”</p>
<p>EERSTE MUSIKALE INDRUK</p>	
<p>Horowitz se eerste indruk wat hom gemotiveer het om ’n konsertpianis te word was toe hy as agtjarige ’n konsert deur Josef Hoffman in Kiëf bygewoon het. Horowitz was vir die eerste keer gekonfronteer met die opwinding wat ’n groot pianis kan genereer. Hy het weer met hernude entoesiasme klavier geoefen (Plaskin 1983: 17-18; Dubal 1991: 6-7).</p>	<p>Lang Lang weerspreek homself telkens oor wat hom geïnspireer het om ’n konsertpianis te word. In sy outobiografie skryf hy dat sy eerste solo-optrede as vyfjarige ná sy oorwinning tydens die Shenyang Klavierkompetisie hom laat besef het dat hy ’n konsertpianis wou wees (Lang & Ritz 2008: 35): “I loved being onstage with the warm lights on me and the passionate applause from the audience. The stage felt like a sweet home to me. Right at that moment, I decided to be a concert pianist.” Lang Lang verwys egter gereeld na hoe die “Cat Concerto”-episode van die tekenprent <i>Tom and Jerry</i>, wat op Liszt se Tweede Hongaarse Rapsodie gebaseer is, hom as driëjarige geïnspireer het om ’n konsertpianis te word (Usher 2004; Lang & Ritz 2008: 17-18; Anoniem 2009b). Dit is egter duidelik uit vele stellings deur Lang Lang, en spesifiek die volgende, dat Horowitz hom reeds as ’n jong kind geïnspireer het (Fox 2003):</p> <p style="padding-left: 40px;">As a little boy in Shenyang, I watched Horowitz on television. I was stunned. He became my idol. I could already play a lot of pieces but I didn’t really understand them. When I saw this great master, I knew he was famous so I just watched his hands. I couldn’t believe they were going so fast and yet the sound was so pure. It was very emotional. On some extraordinary level, even though I was just a child who had no experience of love or life, I was totally involved in the music. I wanted to play like Horowitz. It seemed like he was making magic.</p>



MUSIKALE SAMESTELLING VAN DIE JONG PIANIS

Verskeie prominente eienskappe van die jong Horowitz se musikaliteit is deur skrywers uitgesonder:

- Sophie was verstom oor haar seun se natuurlike tegniese aanleg vir die klavier (Plaskin 1983: 22).
- Sergei Tarnofski het gevind dat Horowitz 'n uitstekende gehoor gehad het;
- so ook 'n foutlose geheue; en
- 'n uitstekende bladleesvermoë (Plaskin 1983: 31).
- Horowitz kon ook baie goed improviseer (Plaskin 1983: 31).

Lang Lang onthou dat professor Zhu Ya-Fen aan sy vader gesê het dat sy seun 'n besondere aanleg vir die klavier gehad het:

- Lang Lang het groot hande met lang vingers (Lang & Ritz 2008: 26).
- Hy het ook 'n uitstekende gehoor (Lang & Ritz 2008: 26).
- Die feit dat professor Zhu nie Lang Lang se uitstekende memorisering gemeld het nie is later deur Lang Lang in sy outobiografie aangevul met sy stelling dat hy as 17-jarige reeds 30 klavierkonserte ingestudeer het waarvan 20 ten volle gememoriseer was (Lang & Ritz 2008: 196). Lang Lang verwys ook pertinent na Zarin Mehta en Christoph Eschenbach se versoek dat hy Bach se *Goldberg Variasies* gememoriseer moes uitvoer tydens 'n privaat-uitvoering ná sy Ravinia-debuut in 1999. Lang Lang het dit foutloos gedoen; 'n uur-en-twintig-minute lange werk wat hy nie in die vorige twee jaar aan geraak het nie (Lang & Ritz 2008: 200-201).
- Professor Zhu het Lang Lang se gawe vir bladlees uitgesonder (Lang & Ritz 2008: 26).
- Aangesien professor Zhu ook nie na improvisasie verwys het nie, is dié leemte aangevul gedurende Lang Lang en Herbie Hancock se wêreldtoer waartydens Lang Lang ook geïmproviseer het (Iuchi



	2009; Smith 2009: 16).
'N INTENSE INNERLIKE MUSIKALITEIT	
<p>Die jong Horowitz se grootste gawe was 'n intense innerlike musikaliteit. Hy het so opgeneem geraak in die emosies van die musiek wat hy gespeel het, dat dit hom selfs wanneer hy nie by die klavier was nie omsluit het. Een van Horowitz se niggies Natasha (Bodick) Saitzoff (Plaskin 1983: 22-23) onthou:</p> <p>[He sat] at the piano with his feet barely touching the pedals, explaining to us as he played: "Now you see, the sun is shining and the birds are singing and everything is fine." At this moment his playing was soft and tender. Then he would become very agitated and scream: "Boom, boom, boom, boom!! Now a storm, and it is going to rain." His huge brown eyes reflected the passion of his playing.</p>	<p>Lang Lang verwys herhaalde kere na sy innerlike musikaliteit as jong musikus en dit het al 'n refrein in sy outobiografieë geword. Enkele voorbeelde is die volgende (sien ook Lang & Ritz 2008: 19, 36, 62; Lang & French 2008: 16-18):</p> <p>When I played the piano, I became something different, something more extraordinary than just a boy. Like Monkey King and the Transformers and Tom and Jerry, the piano took me away from one world and transported me into another, where I was happier. I became a character like Monkey King, a force that could not and would not be defeated (Lang & Ritz 2008: 30).</p> <p>When I pictured Bach, he was always talking to God in heaven, and though he was somber, their conversations yielded the most beautiful and most intellectual music imaginable. [...] When I saw Elvis Presley perform on television, I thought of Liszt. Liszt was a rock star – he was wild, and women swooned for him. In my imagination he raced motorcycles and flew jet planes faster than the speed of light (Lang & Ritz 2008: 38-39).</p> <p>[Professor Zhu] believed that my most outstanding quality was my spirit. She felt that I understood the power of the music I played, could tap into the tremendous emotions within the music (Lang & Ritz 2008: 26-27).</p>
EMOSIONELE KWESBAARHEID	
<p>Horowitz was 'n introvert, afsydig en soms aggressief (Dubal 1991: 4; Schonberg 1992: 47-48). Een van Horowitz se kennisse uit sy jeugjare onthou hom soos volg (Plaskin 1983: 35):</p>	<p>Lang Lang verwys vele kere na sy onvermoë om sosiaal te verkeer as kind:</p>



<p>He knew everybody, but nobody really was his friend. It's difficult to know if he wanted it that way. He was quite strange and did not mix easily with people. There seemed to be an insecurity, an alert pessimism that made him shield himself from some sadness he felt. His loneliness was dissipated by playing the piano; it was his way of establishing himself. So, if anyone criticized his playing, his entire identity was in jeopardy.</p> <p>Vladimir Horowitz (Schonberg 1992: 48): "As a young man I was crazy. I had very few friends, was not socially inclined, and did not go out very much. Basically, I didn't like people. This went on for many years."</p>	<p>[B]ecause I spent so much of my early childhood alone [...] I no longer wanted to go to school. [...] They didn't understand me. I was a shy boy who was uncomfortable outside my home [...] (Lang & Ritz 2008: 36).</p> <p>[B]ecause I was alone so much of the time, my natural shyness intensified (Lang & Ritz 2008: 37).</p> <p>I remained terribly shy at school. I felt different. I was different. [...] [K]ids saw me as an oddity. I lacked social skills. I spoke awkwardly. Sometimes when I felt uncomfortable among my peers, I would close my eyes to hear the music in my head (Lang & Ritz 2008: 40).</p>
<p>HUIKONSERTE</p>	
<p>Huiskonserte het 'n integrale deel van die Horowitz-gesin se musieklewe uitgemaak (Plaskin 1983: 23): "Dressed in a black sailor suit with white stripes, [Horowitz] would solemnly present little piano improvisations to his captive family-audience or to a steady stream of guests that included aunts, uncles, and cousins."</p>	<p>Dit was die gewoonte van die Lang-gesin en hul vriende om bymekaar te kom en huiskonsert te hou. Lang Lang was altyd een van die jong kunstenaars wat opgetree het (Lang & Ritz 2008: 20): "Even more than playing, I loved performing – showing my friends and my parents' friends the Mozart sonatina I had memorized; I loved the feeling of sharing music with others."</p>
<p>KOMPETERENDE GEAARDHEID</p>	
<p>Horowitz kon dikwels onsimpatiek en neerhalend wees teenoor mede-studente wat hy as sy mindere beskou het. Gedurende een van Sergei Tarnofski se klasse by die Kiëf-konservatorium het 'n jong vroulike student Tsjaikofski se <i>Dumka</i> uitgevoer. Op Tarnofski se vraag of enige iemand kommentaar gehad het, het Horowitz (Plaskin 1983: 35) geantwoord: "She played it well, but</p>	<p>Ook Lang Lang onthou 'n minder aangename voorval nadat hy 'n kompetisie verloor het (Lang & Ritz 2008: 47):</p> <p>I started crying and ran to the judges screaming. "It's not fair! You cheated me!" My dad had to restrain me. A girl who had also failed to place touched my shoulder and said, "It's okay, we get a consolation prize." [...]</p>



<p>I can do it better.”</p>	<p>I slapped her hand away. “You played poorly and I didn’t. I should have won.” Even as I saw that I was being cruel, my hurt at losing the competition overwhelmed any sympathy I might have felt for her.</p> <p>Deur die loop van Lang Lang se outobiografie en in vele onderhoude beklemtoon hy die belangrike rol wat kompetisie in sy vaderland asook sy ouerhuis gespeel het (Lang & Ritz 2008: 32):</p> <p>“Number One” was a phrase my father – and, for that matter, my mother – repeated time and time again. [...] Number One became your mantra. It became mine. I never begged my parents to take off the pressure. I accepted it; I even enjoyed it. It was a game, this contest among aspiring pianists, and although I may have been shy, I was bold, even at age five, when faced with a field of rivals. The determination to win was in my blood. It is in my blood. It shaped my dreams at night and drove my discipline during the day.</p> <p>Lang Lang probeer egter om sy kompeterende natuur in ’n beter lig te stel:</p> <p>I was a sore loser, and to this day I feel bad for the way I behaved (Lang & Ritz 2008: 47).</p>
<p>GUNSTELING-KIND</p>	
<p>Alhoewel die jongste van vier, was Horowitz die gunsteling-kind (Dubal 1991: 4). Horowitz is nie net deur sy ouers voorgetrek nie, maar is ook deur sy ouer suster en twee broers op die hande gedra: “Volodya’s moods were tolerated at home, and no one dared reprimand him for his capricious, sometimes unpleasantly aggressive behavior. [...] [E]very whim was his command”</p>	<p>Lang Lang is in ooreenstemming met China se een-kind-per-gesin-beleid van 1979 ’n enkelkind (Lang & Ritz 2008: 20, 44):</p> <p>[A]n entire generation was born blessed and cursed by completely undivided parental attention and no sibling companionship. [...] I look back at myself then and see a child who was much loved, even adored, by his mother, his grandparents, his uncles and aunts.</p>



<p>(Plaskin 1983: 23; Dubal 1991: 4; Schonberg 1992: 48).</p>	
<p>KONSERVATORIUMSTUDIE OP AGTJARIGE OUDERDOM</p>	
<p>Dit was nie lank voordat die Horowitz-egpaar besluit het dat hul jongste seun formele opleiding aan die Konservatorium nodig gehad het nie. In September 1912 het hulle die agtjarige Horowitz by die Konservatorium in Kiëf ingeskryf (Plaskin 1983: 24; Schonberg 1992: 44).</p>	<p>In 1991 verhuis Lang Guoren met sy agtjarige seun na Beijing vir verdere onderrig by een van die klaviers dosente aan die Konservatorium om hom voor te berei vir die toelatingsoudisie die volgende jaar (Lang & Ritz 2008: 49, 102).</p>
<p>'N GOEIE KULTURELE OPVOEDING</p>	
<p>Horowitz se oom, Alexander, het in 1914 'n ontmoeting tussen die agtjarige Horowitz en Alexander Skriabin gereël. Skriabin, toe 42 jaar oud, het Horowitz se ouers aangemoedig om die jong seun 'n gebalanseerde opvoeding te gee (Plaskin 1983: 29; Dubal 1984: 194; Dubal 1991: 4; Schonberg 1992: 20):</p> <p>Your boy will probably be a very good pianist. I don't know how far he will go, but he has tremendous talent. Make sure, however, that he gets a good general education, that he is exposed to all kinds of music, that he reads a lot, that he sees paintings, that he knows the classics of literature. He should not only play scales, but to be an artist, he must know many things.</p> <p>Gevolglik het Horowitz se ouers sorg gedra dat hul seun 'n goeie algemene opvoeding ontvang het (Dubal 1984: 194).</p>	<p>Met Lang Lang se aankoms in die VSA as 'n jong tiener het hy gevoel dat hy as musikus 'n agterstand gehad het aangesien hy nie in die Westerse kultuur grootgeword het nie (Lang & Ritz 2008: 183):</p> <p>Even once I became comfortable with English, I was still somewhat unsure about certain aspects of Western culture. My high school classes were shallow in their exploration of literature, art, and politics. If I was going to be a well-rounded artist, I knew I had to learn about more than music, and if I was to remain in my new adopted country, I wanted to understand it all on a deeper level.</p> <p>Lang Lang het gevolglik vir hom 'n kulturele onderwyser, professor Richard Doran, aangeskaf om hierdie leemte aan te vul (Lang & Ritz 2008: 183).</p> <p>Hierdie ooreenkoms tussen Lang Lang en Horowitz sal later in Hoofstuk 4 (Lang Lang as postmoderne pianis) van naderby beskou word.</p>



KULTURELE BELANGSTELLINGS

Onder sy ouers se invloed het Horowitz se kulturele belangstellings vinnig uitgebrei:

- Hy het 'n spesiale waardering vir die teater gehad (Plaskin 1983: 29);
- so ook vir die meesters van die Russiese letterkunde – Poesjkin, Gogol, Dostojefski en Tolstoi (Plaskin 1983: 29; Schonberg 1992: 39);
- Horowitz het ook werke uit die nie-Russiese letterkunde verken – onder andere dié van Dumas, Hugo, Dickens en Proust (Plaskin 1983: 29; Schonberg 1992: 39);

Benewens kulturele belangstellings as gevolg van sy Chinese opvoeding, het Lang Lang onder die leiding van professor Richard Doran soortgelyke belangstellings as Horowitz ontwikkel (Lang & Ritz 2008: 41, 183, 185):

- Lang Lang en Doran het saam die Broadway-musiekblyspel *The Lion King* bygewoon (Lang & Ritz 2008: 185).
- Lang Lang onthou hoe sy skoolonderwyseres, juffrou Feng, hulle 'n liefde vir Chinese poësie uit die Tang- en Sung-dinastieë geleer het: “verses that conveyed longing and loss. The rhythms of these poems were music to me. They had the same power to lift me up and transport me” (Lang & Ritz 2008: 41).
- Saam met Richard Doran het Lang Lang die werke van Shakespeare verken (Lang & Ritz 2008: 185):

I loved the complexity of Hamlet, the way its themes overlap and the subtexts emerge like different melodies and counterpoints. Way before I fully understood the words, I could feel the shifts in moods and variations in tone – now light, now dark, now philosophical, now whimsical, all contained in the context of a gripping story of murder and the relationship between a son and his parents. Shakespeare’s dialogue made me think of Mozart’s phrasings, the way his music would change from personality to personality; through Shakespeare’s characters and the way they interact with each other, I finally began to understand Mozart.



<ul style="list-style-type: none"> as tiener het Horowitz ook graag na opnames van operas geluister (Plaskin 1983: 29; Schonberg 1992: 43, 48). 	<ul style="list-style-type: none"> Een van Lang Lang se kinderherinnerings is hoe hy en sy oupa saam na die Beijngse Opera op televisie gekyk het (Lang & Ritz 2008: 43): <p>“Here is where your love of music comes from,” said my grandfather one afternoon, pointing at the television as we watched the Beijing Opera. The opera was spectacular: high, eerie, magical voices, extravagant costumes, acrobatic action, dazzling swordplay, brilliant martial arts. [...] I was riveted. Grandfather held me in his arms as we watched together. “Do you hear how the story goes with the music?” he asked. I heard the high-pitched voices leaping and then plummeting, then rising again. It sounded like speaking Chinese but in an extremely dramatic way. “Do you hear how the story drives the music and the music drives the story?” “I do, Grandpa, I hear everything.”</p> <p>Lang Lang en Doran het ook saam ’n konsert deur Pavarotti bygewoon met arias van Puccini, Verdi en Donizetti, asook ’n uitvoering van Gershwin se <i>Porgy and Bess</i> (Lang & Ritz 2008: 185).</p>
--	--

3.2.2 MUSIKALE HERKOMS

ONDERWYSERS

<p>Horowitz se onderwysers kan teruggespeur word na Theodor Leschetizky en Anton Rubinstein (Sachs 1982: 43; Plaskin 1983: 25, 30, 38; Schonberg 1992: 44, 51):</p> <table style="width: 100%; text-align: center;"> <tr> <td>Theodor Leschetizky</td> <td>Anton Rubinstein</td> </tr> <tr> <td>↓</td> <td>↓</td> </tr> <tr> <td>Anna Essipova</td> <td></td> </tr> </table>	Theodor Leschetizky	Anton Rubinstein	↓	↓	Anna Essipova		<p>Lang Lang se pianistiese stamboom vorm ook ’n direkte lyn na Theodor Leschetizky en Anton Rubinstein deur middel van sy onderwyser Gary Graffman (Fox 2003; Lang & Ritz 2008: 157-158):</p> <table style="width: 100%; text-align: center;"> <tr> <td>Theodor Leschetizky</td> <td>Anton Rubinstein</td> </tr> <tr> <td>↓</td> <td>↓</td> </tr> <tr> <td>Anna Essipova</td> <td></td> </tr> </table>	Theodor Leschetizky	Anton Rubinstein	↓	↓	Anna Essipova	
Theodor Leschetizky	Anton Rubinstein												
↓	↓												
Anna Essipova													
Theodor Leschetizky	Anton Rubinstein												
↓	↓												
Anna Essipova													



	<p>faced, seated myself at the piano, and proceeded to interpret one of their greatest composers' greatest compositions.</p> <p>Lang Lang is met ope arms deur sy tweede “vaderland” ontvang: “[A] Chinese teenager had arrived to take the country by storm. Thank you, Mother Russia” (Lang & Ritz 2008: 210).</p>
<p>’N DIRIGENT AS ONDERWYSER</p>	
<p>Die pianis Felix Blumenfeld, Horowitz se derde onderwyser, was ook ’n komponis en dirigent (Plaskin 1983: 38; Schonberg 1992: 51).</p>	<p>Lang Lang het tydens sy studie in Beijing en die VSA slegs pianiste as onderwysers gehad. Nadat hy reeds sy internasionale deurbraak by die Ravinia-musiekfees gemaak het, het hy begin om meestersklasse by die twee pianis-dirigente Christoph Eschenbach en Daniel Barenboim te neem (Lang & Ritz 2008: 223-224).</p>
<p>’N SIMFONIESE BENADERING TOT INTERPRETASIE</p>	
<p>Felix Blumenfeld se ondervinding as komponis en dirigent het ’n ongewone wye uitkyk tot Horowitz se klavierstudie bygevoeg (Plaskin 1983: 41). Saam het hulle die bladmusiek van ’n wye verskeidenheid klaviermusiek, simfoniese musiek, vokale musiek en operas bestudeer (Plaskin 1983: 41-42; ook Schonberg 1992: 52):</p> <p>He and I played duets together all the time – reductions of symphonies of Haydn, Mozart, Bruckner, Mahler, Brahms, and Tchaikovsky. He guided me as a conductor guides an orchestra. The idea of imagining different instruments at the piano was often dwelt on by Anton Rubinstein and by my teacher too. “How would a violin, cello, or oboe play that?” he would ask me. “Do not try to imitate the instruments, but think of their colors.” Whatever the</p>	<p>Lang Lang (Smith 2009: 19) onthou van sy lesse by Gary Graffman:</p> <p>Well, I listened to a lot of string music. We always talked about symphonic stuff in my lessons at Curtis. Gary would say, “think of the brass section in the Chicago Symphony.” Or, “imagine the Philadelphia string sound.” This inspired my imagination. When I was in China, I did not get a chance to listen to very many American orchestras. Pianists, yes – Artur Rubinstein, of course, always my favorite, and people like Martha Argerich and Horowitz. But here you can hear so many great orchestras.</p>

<p>effect he sought, I myself had to find out the way to make it. Our talk was of music, not the piano.</p>	
<p>KOMPONIS-PIANIS</p>	
<p>Gedurende sy tienerjare het Horowitz geïnteresseerd geraak in die idee om ’n komponis-pianis in die tradisie van Liszt en Rachmaninof te wees (Plaskin 1983: 49; Dubal 1991: 11; Schonberg 1992: 43). Alhoewel Horowitz ’n goeie talent vir komposisie getoon het, het hy sy harmonie- en kontrapunktklasse afgeskeep (Plaskin 1983: 43). Na die oornam van Kiëf deur die Bolsjewiste in 1920 moes Horowitz op ’n klavierloopbaan konsentreer om sy familie te kon onderhou (Plaskin 1983: 49; Dubal 1984: 196; Dubal 1991: 13):</p> <p>After the revolution in 1917 I had to concentrate on the piano, where I knew I could eventually make a living. [...] God was very generous to me and gave me facility so I didn’t have to work too much and I had right away success. I didn’t expect it. I didn’t want it even. I still wanted to be a composer.</p>	<p>Alhoewel Lang Lang nie algemeen bekend is om sy komposisies nie, komponeer hy wel virtuose werke in die komponis-pianis-tradisie van Liszt en Horowitz. Sy werke word onder andere deur die pianis Robert Nixon uitgevoer (Anoniem 2008c; Anoniem 2008d).</p>
<p>3.2.3 REWOLUSIE</p>	
<p>Nadat die Bolsjewiste Kiëf in 1920 oorgeneem het, het die nuwe regering Simeon se sake-onderneming sowel as die Horowitz se huis gekonfiskeer (Plaskin 1983: 45; Schonberg 1992: 54-55). Die Horowitz-familie was verplig om na ’n armer deel van Kiëf te verhuis. Daar het hulle tesame met Sophie se broer en sy familie, sowel as Simeon se twee susters in drie klein vertrekke gewoon (Plaskin 1983: 45; Schonberg 1992: 61). Simeon se allesoorheersende bekommernis was nou om kos aan sy familie te</p>	<p>By ’n tekort aan ’n rewolusie in sy eie lewe, gryp Lang Lang terug na ’n rewolusie wat ’n invloed op die twee voorafgaande geslagte van sy familie gehad het.</p> <p>Lang Lang se moeder, Xhou Ziulan, se familie was gedurende die Chinese Kulturele Rewolusie in onguns by die regering. Haar vader is deur die regering vervolgt en hy het sy posisie by die fabriek waar hy gewerk het asook sy aansien verloor (Lang & Ritz 2008: 9). Xhou</p>



<p>voorsien. Voedsel is deur middel van ’n rantsoensisteem deur die staat verskaf en almal het honger gely (Plaskin 1983: 45).</p>	<p>Ziulan is saam met haar twee broers weggestuur na die platteland toe. Sy het nooit die geleentheid gehad om haar droom om ’n professionele aktrise, sangeres en danseres te word, te verwesenlik nie. Een van haar broers, ’n talentvolle Beijingse operasanger, se loopbaan is ook deur die Rewolusie beëindig (Lang & Ritz 2008: 10).</p> <p>Een van Lang Lang se vader, Lang Guoren, se ooms was ’n Nasionalis wat na Taipei gevlug het gedurende die Chinese Kulturele Rewolusie. Lang Guoren se vader is vir ’n maand deur die regering weggeneem en ondervra. Die Lang-familie is egter nie na die platteland weggestuur nie, maar hulle is wel fyn dopgehou (Lang & Ritz 2008: 33-34).</p>
<p>3.2.4 AAN DIE BEGIN VAN ’N LOOPBAAN</p>	
<p style="text-align: center;">LOOPBAANFILOSOFIE</p>	
<p>Vera Resnikof, ’n kollega gedurende die vroeë jare van Horowitz se loopbaan in Rusland, onthou dat hy ná die rewolusie alles in die stryd gewerp het om sy familie te onderhou: “his no-nonsense motto became ‘success above all’” (Plaskin 1983: 49; ook Schonberg 1992: 55).</p>	<p>Lang Lang (Lang & Ritz 2008: 123) onthou dat die Chinese volksheld Guan Yu sy vader se inspirasie was: “‘Guan Yu!’ exclaimed my dad. ‘He’s my inspiration!’ [...] ‘Victory at all costs.’”</p>
<p style="text-align: center;">’N GEDAWER</p>	
<p>Die beroemde Russiese klavieronderwyser Heinrich Neuhaus (Plaskin 1983: 51; Dubal 1991: 10-11) het gesê dat Horowitz die klavier genadeloos gehamer het: “it was almost impossible to listen to him in a room.” Horowitz (Schonberg 1992: 47) sê jare later: “I suppose that it was true that I banged a lot.”</p>	<p>Lang Lang skryf hoe hy sy eie klavier gemoker het:</p> <p>I had my piano that I played so often and so hard that I broke many pedals and strings (Lang & Ritz 2008: 42).</p> <p>The piano we had gave me no pleasure. My parents had paid five hundred dollars for it, and though it was half of their yearly salary, it was a cheap</p>

	and inferior instrument with broken pedals and broken strings. I had practiced on it so unmercifully that it was on its last legs (Plaskin 1983: 45).
DETERMINASIE	
Swaarkry het Horowitz (Plaskin 1983: 48) meer gedetermineerd gemaak: “I am a product of the Revolution, a product of privation. Coming out of this kind of life gives a young person a certain amount of dynamism. It was important to do something and to be somebody.”	Lang Lang (Lang & Ritz 2008: 42): “challenges were the very things that kept me going.”
SWAARKRY VAN DIE ASPIRERENDE PIANIS	
Die jare ná die Rewolusie was swaarkryjare vir die 17-jarige Horowitz (Plaskin 1983: 55): “I was extremely cold and I was extremely hungry and there was nothing else for me to do but sit at the piano from morning to night.”	Lang Lang (Lang & Ritz 2008: 64) se klavier was ook sy enigste troos gedurende sy swaarkry-tienerjare: “The heat of my playing kept my hands warm. In fact, I would play long into the night to keep from having to climb into a bed that was so cold I couldn’t sleep.”
AFSKEIDSTOER	
Alexander Merowitsj, Horowitz se konsertbestuurder, het kort voor hulle vertrek na die buiteland in April 1925 ’n afskeidstoer vir Horowitz deur Rusland gereël (Plaskin 1983: 62; Dubal 1991: 19).	Lang Lang se vader, Lang Guoren, het kort voor hul vertrek na Philadelphia vir Lang Lang ’n afskeidstoer deur China gereël (Lang & Ritz 2008: 159-160).
3.2.5 NUWE LEWE IN DIE BUITELAND	
VERLIGTHEID	
Met Horowitz se aankoms in Berlyn in 1925 was hy geskok, maar	Met Lang Lang (Lang & Ritz 2008: 181, 176) se verhuising na



<p>ook gefassineerd deur die verligte leefstyl van die Europëers en veral die Duitsers (Plaskin 1983: 69; Dubal 1991: 16).</p>	<p>Philadelphia in 1997 was hy ook verbaas en beïndruk deur die vrye gees wat in die VSA geheers het:</p> <p>I learned about American shows like <i>Frasier</i> and <i>Friends</i> and <i>Sex and the City</i>. I was shocked to hear women speaking so candidly about sex, and it motivated me even more to learn English so I could understand the racy dialogue. [...] I liked the way this country saw individualism as a virtue. America's chief tradition was to passionately challenge all outmoded traditions. In China, conformity is demanded; in America, it is questioned.</p>
<p>DIE VSA</p>	
<p>Horowitz was die verpersoonliking van die VSA se musiekideale: “the quintessentially American preference for the bigger and better” (Goldsmith 1990). In 1939 vestig Horowitz hom in die VSA en verkry in 1944 Amerikaanse burgerskap.</p>	<p>Met die aanvang van sy nuwe lewe in die VSA in 1997 was Lang Lang soos 'n vis in die “bigger and better” waters van dié land: “I saw America as a country of winners, a country that understood and encouraged young people to venture where no one had ventured before.”</p> <p>Lang Lang (Remnick 2008) onthou dat sy Ravinia-debuut hom in staat gestel het om die “American dream” te leef: “I was so happy. This was in the year 2000, and I thought that this was the best gift, a good way to begin my twenty-first-century American dream.”</p>
<p>3.2.6 INTERNASIONALE DEURBRAAK</p>	
<p>Op 21 Januarie 1926 het Horowitz sy eerste internasionale deurbraak in Hamburg gehad:</p> <ul style="list-style-type: none">• Die vrouepianis wat saam met die Hamburgse Filharmoniese Orkes moes optree kon om gesondheidsredes nie haar	<p>Lang Lang se eerste internasionale deurbraak tydens die Ravinia-musiekfees in 1999 toon verbasende ooreenkomste met dié van Horowitz:</p> <ul style="list-style-type: none">• Lang Lang (Lang & Ritz 2008: 197) onthou die vroeë-oggend oproep om as plaasvervanger op te tree:



<p>afspraak nakom nie. Die konsertorganiseerder kon Horowitz en Alexander Merowitsj slegs 45 minute voor die aanvang van die konsert opspoor en het hom versoek om as plaasvervanger op te tree (Plaskin 1983: 82; Dubal 1991: 22; Schonberg 1992: 79-80).</p> <ul style="list-style-type: none">• Horowitz het onmiddellik gevra om Tchaikovsky se Eerste Klavierkonsert uit te voer: “All right. Tchaikovsky Concerto!” (Plaskin 1983: 82; Dubal 1991: 22).• Plaskin (1983: 84; ook Dubal 1991: 22; Schonberg 1992: 80) beskryf die reaksie van die gehoor soos volg:<p>[B]y the end of the work orchestra and conductor were euphoric and overwhelmed, the audience was beside itself, and the piano “lay on the platform like a slain dragon” while a perspiring Horowitz stood nearby with a modest smile on his face. The entire audience had risen two measures before the end with a thunderous roar of applause. Bravos resounded, programs waved.</p>	<p>Management was on the line. [...] “André Watts is due to play Ravinia tonight, but he’s too sick to go on. He has a fever. They need a replacement. They want you.” [...] “You’re to play with the Chicago Symphony. Tonight. They want the first movement of Tchaikovsky no. 1. You need to be at the airport in ninety minutes. You need to get up and get going. <i>Now!</i>”</p> <ul style="list-style-type: none">• Dit is belangrik om te meld dat Lang Lang die vorige dag ’n oudisie voor Christoph Eschenbach en Zarin Mehta gespeel het vir ’n moontlike optrede saam met die Chicagose Simfonie-orke (Lang & Ritz 2008: 196). Mehta het hom gevra watter klavierkonsert hy vir ’n moontlike debuut sou wou uitvoer; Lang Lang (Lang & Ritz 2008: 196) onthou sy antwoord:<p>The very thought thrilled me. I almost said Rachminoff no. 3, but at the last second I said Tchaikovsky no. 1, because I remembered how many careers were galvanized by that piece – Horowitz’s, Rubinstein’s, Richter’s.</p>• Die gehoor was buite hulleself van ekstase (Lang & Ritz 2008: 199):<p>When I struck the last note, there was a silence, then an explosion. A jolt. “An electrical charge,” one of the critics called it. And suddenly thirty thousand people leaped to their feet. From the stage, it felt to me as if all thirty thousand people were shouting “Bravo! Bravo! Bravo!”</p>
--	--



<ul style="list-style-type: none"> • Horowitz (Plaskin 1983: 84; ook Dubal 1991: 23) voel dat dié optrede sy lewe verander het: That was my big break. Who knows? If not for that concert maybe my career would never have amounted to much. If one plays well it is not always enough. But in Hamburg they loved me right away! 	<ul style="list-style-type: none"> • Ook Lang Lang (Lang & Ritz 2008: 199) voel dat die enkele optrede sy lewe verander het: “It was the moment of a lifetime. In my heart, I knew it was the beginning of something new, the beginning of a new life.”
--	--

3.2.7 PROFIEL VAN DIE PROFESSIONELE PIANIS

TEGNIIEK

<p>Horowitz was ’n meester op die gebied van klaviertegniek:</p> <p><i>Musikzeitung</i> (Berlyn), 8 Januarie 1926 (Schonberg 1992: 77): “a dashing bravura technique”.</p> <p>Henry Prunières, <i>La revue musicale</i> (Parys), Maart 1926 (Schonberg 1992: 84): “the most remarkable technique possible to imagine”.</p> <p><i>Allgemeine Musikzeitung</i> (Berlyn), 15 Junie 1926 (Plaskin 1983: 78): “virtuosic ease”.</p> <p><i>Allgemeine Musikzeitung</i> (Berlyn), 15 Junie 1926 (Plaskin 1983: 78): “the octave passages were thrown off with eminent bravura”.</p> <p><i>New York American</i>, 3 November 1928 (Plaskin 1983: 132): “a master of the technique of finesse”.</p> <p>David Dubal (2004: 170): “[Horowitz] became the yardstick of</p>	<p>Soos bespreek in Hoofstuk 2.3.2 (Pianistiese samestelling) is Lang Lang bekend om sy indrukwekkende tegniese vaardigheid.</p>
--	--



pianistic prowess”.	
VINGERVAARDIGHEID	
<p>’n Prominente eienskap van Horowitz se spel was sy briljante vingervaardigheid:</p> <p>’n Onbekende Leningradse kritikus 1922 (Plaskin 1983: 58): “His finger dexterity was incredible [...] the rapid scales seemed weightless and surrounded by air, each note gleamed and sparkled like tiny diamonds permeated by the sun. A musical magician!”</p> <p><i>Allgemeine Musikzeitung</i> (Berlyn), 15 Junie 1926 (Plaskin 1983: 78): “precision and elasticity”.</p>	<p>Lang Lang se vingervaardigheid word telkens uitgesonder (Hoofstuk 2.3.2 Pianistiese samestelling).</p>
KRAG EN UITHOUVERMOË	
<p>Horowitz se krag en sy misbruik daarvan vir effek het vele kritici ontstel:</p> <p>Pitts Sunborn, <i>New York Telegram</i>, 13 Januarie 1928 (Plaskin 1983: 111): “Rarely if ever have I heard a piano so unashamedly banged as was his in the grandiose prelude of the [Tchaikovsky No. 1] concerto.”</p> <p>Olin Downes, <i>New York Times</i>, 3 November 1928 (Plaskin 1983: 132): “‘the clamor at the end was positively grotesque’. Horowitz ‘ranted’ at climaxes ‘with singular outbursts of pounding’.”</p> <p>Vladimir Horowitz (Dubal 1984: 196-197): “I knew that I could</p>	<p>In Hoofstuk 2.3.2 (Pianistiese samestelling) is gevind dat Lang Lang bekend is om sy krag en uithouvermoë en dat hy dikwels daarvan beskuldig word dat hy dit vir effek misbruik.</p>



<p>make such a wild sound, and I could play it [Tchaikovsky Concerto No. 1] with such speed and noise. [...] I wanted to eat the public alive; to drive them completely crazy. Subconsciously, it was in order not to go back to Europe.”</p>	
<p>DELIKATE KLANKKLEURE</p>	
<p>Horowitz se besondere gebruik van delikate klankkleure het baie kommentaar ontlok:</p> <p>’n Leningradse kritikus, 1922 (Plaskin 1983: 58): “an astounding variety of timbre; so much fantasy and simple good taste”.</p> <p><i>Allgemeine Musikzeitung</i> (Berlyn), 15 Junie 1926 (Plaskin 1983: 78): “most finely differentiated colors”.</p> <p><i>New York American</i>, 3 November 1928 (Plaskin 1983: 132): “[That] Mr. Horowitz can be delicate in touch and deft in shading he proved again and again”.</p> <p>David Dubal (2004: 170): “[Horowitz] concentrated on new colors, colors such as Monet had realized through his near-blindness, a palette of incandescent pastels that even Horowitz had not dreamed of.”</p> <p>Rudolf Serkin (Schonberg 1992: 70): “The colors! I never heard anything like it.”</p> <p>Vladimir Horowitz (Plaskin 1983: 100): “If I succeeded with all the colors, then I knew it was a success. It’s like a painting. Here</p>	<p>Vele resensente is beïndruk deur Lang Lang se beheer oor delikate kleure en skakerings (Hoofstuk 2.3.2 Pianistiese samestelling).</p>



you plan a little rose, here a little blue, and some parts you don't know what the colors will be.”	
VARIASIES IN KLANKKLEUR	
Horowitz was ewe meesterlik in sy gebruik van harde en sagte toonkleure: <i>Allgemeine Musikzeitung</i> (Berlyn), 8 Januarie 1926 (Plaskin 1983: 78): “The octave passages were thrown off with eminent bravura and tender, lyrical passages – usually neglected by such tour-de-force players – were played with consummate charm.”	Lang Lang is een van die weinige virtuose wat oor die vermoë beskik om net so opwindend en hard as sensitief en sag te speel (Hoofstuk 2.3.2 Pianistiese samestelling).
TEMPO'S	
Horowitz se wisselvallige tempo's en misbruik van rubato het baie kritiek ontlok: Pitts Sanborn, <i>New York Telegram</i> , 21 Februarie 1928 (Plaskin 1983: 114): “oscillated between ineffectual moonings and orgies of high-speed massacre”. Olin Downes, <i>New York Times</i> , 3 November 1928 (Plaskin 1983: 132): “and sudden spasms of speed for speed's sweet sake”.	Nog 'n eienskap van Lang Lang se spel wat baie kritiek ontlok, is sy tempokeuse. Met sy uitvoerings van virtuose werke trek Lang Lang weg in dolle vaart terwyl hy die meer romantiese en sentimentele werke te stadig uitvoer (Hoofstuk 2.3.3 Lang Lang se interpretasies).
ONSAMEHANGENDE GEHEEL	
Daar is dikwels kommentaar gelewer op die wyse waarop Horowitz se gebruik van dinamiek en tempo die algehele struktuur van die werke wat hy uitgevoer het, ondermyn het:	In Hoofstuk 2.3.3 (Lang Lang se interpretasies) het dit na vore gekom dat die oordrewe uiterstes van tempo en dinamiek in Lang Lang se interpretasies die algehele struktuur van die werke wat hy uitvoer ondermyn. Hierdie ooreenkoms tussen Lang Lang en Horowitz se



<p>Pitts Sanborn, <i>New York Telegram</i>, 21 Februarie 1928 (Plaskin 1983: 114): “achieving a general obliteration of rhythm and destruction of design”.</p> <p><i>New York American</i>, 3 November 1928 (Plaskin 1983: 132): “[T]hough a master of the technique of finesse, its use in expression of structure apparently meant very little to him”.</p> <p><i>London Times</i>, 26 Februarie 1936 (Plaskin 1983: 181): “Lyrical passages were played with an exaggerated tenderness, an over-stressing rubato which destroyed all rhythm and continuity”.</p>	<p>interpretasies sal later in Hoofstuk 4 (Lang Lang as postmoderne pianis) meer breedvoerig bespreek word.</p>
MINAGTING VAN DIE TEKS	
<p>Die bekendste voorbeeld van Horowitz se wysigings van die tekste van die werke wat hy uitvoer, is sy verwerking van Moessorgski se <i>Prente by 'n uitstalling</i>. Horowitz (Dubal 1984: 200) vertel:</p> <p>I felt that the Pictures had to be brought forward, they were too introverted, and this was perhaps because Mussorgsky was a bit of a dilettante, and he was not really a pianist. I doubled things, changed some octaves. You know, the piano is a very funny instrument. You have to know it well. Everything counts because you can hear it all – it is exposed. [...] I only make changes to make a good sound, to improve awkward writing, or to fulfill the composer’s intentions.</p>	<p>Soos gesien in Hoofstuk 2.3.3 (Lang Lang se interpretasies) is vele resensente ontsteld oor Lang Lang se minagting van die tekste van die werke wat hy uitvoer.</p>
VERGELYK MET 'N RESIESPERD	
<p><i>La Semaine à Paris</i>, 5 Junie 1928 (Plaskin 1983: 119): “an Arabian throughbred of the highest quality possessing</p>	<p>Remnick (2008; sien Hoofstuk 2.3.2 Pianistiese samestelling) vergelyk Lang Lang met 'n kampioenresiesperd.</p>

everything”.	
WITWARM ENERGIE	
Rudolph Serkin (Plaskin 1983: 101; ook Dubal 1991: 24): “The ‘white heat’ of his playing, the fire and passion were incredible, and my hair stood on end.”	Tommasini (2008) beskryf Lang Lang as ’n onbetwisbare virtuoos met “witwarm” energie.
“ELECTRIC-LIGHTNING PIANIST”	
<p>Gedurende die konsertseisoen van 1922-1923 in Leningrad is Horowitz as die “electric-lightning pianist” bestempel (Plaskin 1983: 57).</p> <p>Olin Downes, <i>New York Times</i>, 1928 (Schonberg 1992: 106): “electrical temperament”.</p> <p>Plaskin (1983: 110): “his electric stage presence”.</p> <p>David Dubal (1991: xvi): “Whatever the quality, something seemed to ooze from Horowitz. The air in the room crackled with an electrical charge when he played. In concert, this energy penetrated to the last row of the concert hall.”</p> <p>Rudolf Firkusny verwys ook na “the famous Horowitz electricity” (Schonberg 1992: 86).</p> <p>Harold C. Schonberg (2006: 433-434): “There was a feeling of electricity in the hall [...]. Horowitz almost <i>scared</i> people. His entrances and exits were genial enough, but while he was at work</p>	<p>Lang Lang (Lang & Ritz 2008: 199) verwys óók na ’n “elektriese” stroom in die gehoor gedurende sy Ravinia-debuut en hy probeer dit bevestig deur te verwys na ’n kritikus wat dit opgemerk het: “When I struck the last note, there was a silence, then an explosion. A jolt. ‘An electrical charge,’ one of the critics called it.” In ’n onderhoud met Ydstie (2003) beskryf Lang Lang die gevoel terwyl hy klavier speel as ’n “electrical force”.</p>



there was a feeling of high voltage in the auditorium.”	
OORMATIGE KLEM OP VIRTUOSITEIT	
<p>Horowitz is gereeld beskuldig van ’n oormatige klem op virtuositeit:</p> <p><i>Hamburger Fremdenblatt</i>, 13 November 1926 (Plaskin 1983: 98): “Virtuosity, even if it is not his end, remains the most prominent aspect of his personality and he seems only in his element when playing the works of Franz Liszt”.</p> <p>Olin Downes, <i>The Times</i>, 21 Februarie 1928 (Plaskin 1983: 111): “to find out in what degree he is a musician and in what degree merely a virtuoso with more than his share of technique, strength, and tricks of the trade”.</p>	<p>Vele resensente is oortuig dat Lang Lang te veel aandag aan sy virtuositeit in sy interpretasies skenk (Hoofstukke 2.3.2 Pianistiese samestelling en 2.3.3 Benadering tot interpretasies).</p>
OORDREWE MUSIKALE UITDRUKKING	
<p><i>Allgemeine Musikzeitung</i> (Berlyn), 2 Desember 1927 (Plaskin 1983: 103): “Fear of unreserved expression of true feeling is an illness and Vladimir Horowitz seems to be subject to it.”</p>	<p>John von Rhein (2002a): “The pity of these undisciplined performances was not their lack of feeling but their excess of feeling. What none of his mentors evidently has yet done is to teach him how to channel his hedonistic love of playing the piano into a respect for what’s in the score.”</p>
BESKULDIGINGS VAN OPPERVLAKKIGHEID	
<p>Horowitz se interpretasies is dikwels as oppervlakkig afgemaak:</p> <p><i>Breslauer Zeitung</i>, 10 November 1926 (Plaskin 1983: 99):</p>	<p>Brown (2005a) beskryf Lang Lang se interpretasies as, “shimmering with surface delights” en bestempel Lang Lang uiteindelik as “master of the superficial” (Brown 2007a; sien Hoofstuk 2.3.2 Pianistiese samestelling).</p>



<p>He played it [Tchaikovsky No. 1] without missing a single note and with machine-like precision. Whether he is a great interpreter cannot be decided by a performance so unmistakably shallow, so exclusively devoted to grand effects.</p> <p><i>Hamburger Fremdenblatt</i>, 13 November 1926 (Plaskin 1983: 98): “As with most primarily technically oriented talents whose significance is more surface than content-oriented, this image of Horowitz has not changed very much.”</p>	
<p>NIE INTELLEKTUEEL NIE</p>	
<p>Byron Janis (Plaskin 1983: 237): “He was not the most intellectual pianist, and one of his main interests in a score was to find the effects that would show off what he could do at the piano.”</p>	<p>Lang Lang word algemeen bestempel as ’n persoon gedryf deur sy emosionele instinkte en nie deur sy intellek nie (sien Hoofstuk 2.3.2 Pianistiese samestelling).</p>
<p>EIESINNIGHEID</p>	
<p>Horowitz is dikwels van eiesinnigheid in sy interpretasies beskuldig:</p> <p><i>Hamburger Fremdenblatt</i>, 13 November 1926 (Plaskin 1983: 103): “let himself be carried away by virtuosity and occasionally even render interpretations that are egotistical”.</p> <p>Artur Rubinstein (Plaskin 1983: 126):</p> <p>For him Mozart, Beethoven, Schumann, Schubert were only vehicles for Mr. Horowitz – the material with which he could make a big impression on audiences. Every pianist should get down on</p>	<p>Lang Lang se interpretasies word uiteindelik as stilisties eiesinnig en vulgêr bestempel en verskeie resensente voel dat sy optredes meer oor hom as superster as oor die komponis gaan (Hoofstuk 2.3.3 Lang Lang se interpretasies).</p>

<p>his knees before touching the piano and give thanks for these giant geniuses who give us life, happiness, talent, and enthusiasm!</p>	
<p>“RAUNCHY VIDEO VIXENS II”</p>	
<p>David Dubal (1991: 16), ’n getroue vriend gedurende die laaste jare van Horowitz se lewe, onthou:</p> <p>Horowitz as a person was polymorphously erotic. His very being was permeated by a powerful sexual instinct. His art was born unconsciously from his quivering erotic nature. Here was the chief source of his audience appeal, the piano being his sexual organ, the audience, his lover. I once asked him what he thought of when playing Scriabin’s Fifth Sonata for an audience. He loudly responded, “I want to <i>fock</i> [sic] them.”</p>	<p>McDougall (2005) skryf hoe Lang Lang in ’n onderhoud óók klassieke musiek vergelyk met die erotiese:</p> <p>Lang Lang has been touring nonstop for months, so it’s no surprise that he’s got hotel porn on his mind when he calls from Paris. What’s odd, though, is how he somehow ties <i>Raunchy Video Vixens II</i> to Rachmaninov’s Piano Concerto no. 3. “Classical music is a lot like erotic films,” he’s saying. “You know, the ones you pay extra for at the hotel, or get from a special store?”</p>
<p>VERGELYK MET GROOT MEESTERS</p>	
<p>Horowitz is onder andere as die nuwe Franz Liszt en Anton Rubinstein bestempel (Plaskin 1983: 90; 99; 104-105; Schonberg 1992: 84-85, 117).</p>	<p>Remnick (2008) en Dong (2009) skryf dat Lang Lang musiekkenners herinner aan Franz Liszt en Anton Rubinstein.</p>
<p>3.2.8 BENADERING TOT INTERPRETASIE</p>	
<p>DRIE STAPPE IN UITVOERING</p>	
<p>David Dubal (2004: 170) skryf dat daar vir Horowitz altyd drie stappe in die uitvoering van ’n musiekwerk was:</p>	<p>Soos gesien in Hoofstuk 2.3.5 (Lang Lang oor sy benadering tot interpretasie) is Lang Lang se vele uitlatings aangaande sy benadering tot interpretasie dikwels teenstrydig. As daar tussen die reëls gelees word, kan daar egter uit hierdie verspreide uitlatings drie soortgelyke stappe in Lang Lang se uitvoering van die musiekwerk gevind word:</p>



<p>1. Die volledige bemeestering van die teks;</p> <p>2. die kuns van interpretasie;</p> <p>3. die daad van herskepping.</p>	<p>1. Lang Lang (Rideout 2003): “Reading the score is like reading an instruction book. You read those instructions carefully [...]”.</p> <p>Lang Lang (Rideout 2003): “[T]he first thing you must do is to respect the composer. To do that, you must follow the instructions of the score, and you learn the fundamental structure.”</p> <p>Lang Lang (Leung 2005): “You are totally into the world of the composer’s mind.”</p> <p>2. Lang Lang (Rideout 2003):</p> <p>[R]ead those instructions carefully, and then extend them into your heart, and to your fingers. [W]hen you play, you use that knowledge, and you put it into an emotional environment. Then you know what to do, and you can let your emotion come in. It’s like looking at a black and white photograph of a scene for a long time, and then suddenly bringing in the color into it.</p> <p>3. Lang Lang (Lang & French 2008: 136): “And as soon as I had memorized those subtle things, I knew when and how to change the overall interpretation, adding my own clarity, precision, and sensitivity – my own signature – to a piece.”</p> <p>Lang Lang (Smith 2009: 20): “It is a challenge to keep performances creative and fresh at all times. This is my goal.”</p> <p>Hierdie ooreenkoms tussen Lang Lang en Horowitz se benadering tot interpretasie sal later in Hoofstuk 4 aan die hand van postmoderne sienings oor die outonomieit van die kunswerk van naderby beskou</p>
--	--



	word.
BREIN, HART EN VINGERS	
<p>Volgens Horowitz (soos onthou deur Janis in Plaskin 1983: 237; skuinsdruk bygevoeg) is daar drie belangrike fasette in die samestelling van 'n pianis – die brein, hart en vingers: “most important is the balancing of the <i>brain</i> and <i>heart</i> with the means – the <i>fingers</i>. In a good artist there must be a coordination between these three elements. If any one element is lacking, the circle is not complete.”</p>	<p>Lang Lang verwys ook gereeld na die pianis se brein, hart en vingers, maar voeg telkens die siel by:</p> <p>Rideout (2003; skuinsdruk bygevoeg): “focus on what’s controlling your <i>fingers</i>: your <i>head</i>, your <i>heart</i>, and your <i>soul</i>”.</p> <p>Lang Lang (Lang & French 2008: 136; skuinsdruk bygevoeg): “The magical connection between <i>brain</i>, <i>heart</i>, <i>soul</i>, and <i>hands</i> can never be totally explained, but in great pianists it is impossible to miss.”</p>
AANDRANG OP INDIVIDUALITEIT	
<p>Horowitz (Plaskin 1983: 73) was 'n individualis:</p> <p>Most young artists tried to imitate Schnabel in all the Beethoven concertos and they played like little typewriters and sounded the same. Just the notes, just what was written, without a free approach to the phrasing.</p> <p>Byron Janis (Plaskin 1983: 238) onthou dat Horowitz altyd in sy lesse gesê het: “Say something of your own! Make a statement!”</p>	<p>'n Eggo hiervan is te vinde in Lang Lang (Chadwick & Bates 2004) se volgende stelling:</p> <p>And we are not a copy machine. If we are, we don't need humans to play piano. That's the importance of a live concert. You always play slightly different. And I think if you really enjoy what you're doing, then that shouldn't be a problem. [...] [M]y concentration is to really get into the music and to respect the composers and to try to make it very original, but in the same time very personal.</p> <p>Lang Lang (Jacob 2009): “you need to have the fantasies – otherwise everyone plays the same”.</p>

HOUDING OOR RESENSENTE	
<p>Horowitz (Plaskin 1983: 79) het hom nie veel aan resensente gesteur nie:</p> <p>In the beginning of my career I read the reviews, but only from a materialistic point of view. My manager told me it was very important to have good reviews because then I will be engaged. But the critics never influenced me musically, not from the first day I arrived in Berlin.</p>	<p>Lang Lang (Westwood 2004): “[Y]ou don’t believe what [critics] say, if you’re good or bad. If they say, ‘You are the greatest – come on, it’s not true. And if they say bad things, you don’t believe it because you’re not bad.”</p> <p>Lang Lang (Church 2008): “I am who I am. People can write what they want. When I was younger, I did take criticism seriously but it made things worse, because once you compromise your art, you lose yourself.”</p>
“CONTROVERSY SELLS”	
<p>Horowitz (Plaskin 1983: 144): “When Mr. Franz Liszt performed in public he put himself down, and that’s what I did too. But the audience identified with my transcriptions and that’s what I played. That’s the only reason I did it. I made lots of money and I’m very glad!”</p>	<p>Op die vraag of hy hom aan die negatiewe kommentaar van die kritici steur, antwoord Lang Lang (Lang & Ritz 2008: 222) bloot: “I held my head high and kept playing. The offers kept coming in, and I saw that, ironically, the criticism was helping. It made me controversial, and, funnily enough, controversy sells.”</p>
3.2.9 VOORKEURE IN REPERTORIUM	
’N VOORKEUR VIR RUSSIESE REPERTORIUM	
<p>Horowitz (Plaskin 1983: 148-149) het meestal Russiese werke uitgevoer: “Not that I perform exclusively Russian music, but people ask for that everywhere.”</p>	<p>Lang Lang (Smith 2009: 17):</p> <p>In my public appearances, I play a little bit of German music but mainly Russian. Russia and China have been very close and have many things in common. Many revolutions! So Russian music is not hard for a Chinese person to understand. When I was a boy I listened to lots of Russian music. Not just piano – lots of symphonies by Tchaikovsky,</p>



	Rachmaninoff and Shostakovich. Perhaps because of this, I respond to pieces with strong emotions, lots of color, and beautiful melodies.
VERAL CHOPIN	
In Horowitz se repertoriumlys kan gesien word dat hy diep in die werke van Chopin gedelf het (Plaskin 1983: 569-580; Dubal 2004: 173).	Lang Lang (Church 2008) voer graag die werke van Chopin uit: “Chopin chimes perfectly with what he now describes as his crusade: he’s always trying to reach young audiences, and ‘Chopin is the perfect composer for that. His music is so universal that even people who don’t like classical music like it.’”
’N LATER BELANGSTELLING IN DUITSE REPERTORIUM	
Horowitz het selde die werke van Beethoven in sy konsertprogramme ingesluit. Op 29-jarige ouderdom het hy meer dikwels werke van Beethoven begin uitvoer (Plaskin 1983: 148-149).	Lang Lang (Smith 2009: 17) het hom ook onlangs begin wend na Duitse repertorium in sy programsamestellings: [Russian repertoire] was good in the beginning. When you are young playing this kind of repertoire, audiences like it. If you have a special interpretation, it is a way to get popular, in a good way. So I am moving more into the Germanic repertoire. I worked with Gary [Graffman] on the early Beethoven sonatas and Beethoven’s Concert No. 4. This concerto was a big change for me. It is so introverted compared to the pieces that I had played in China. It helped met understand Beethoven and play with a new style.
NUWE REPERTORIUM VAN SY TYD	
Horowitz was altyd besig om nuwe repertorium deur tydgenote soos Debussy, Skriabin, Rachmaninof, Ravel, Prokofjef, en Poulenc uit te probeer (Plaskin 1983: 121).	Lang Lang sê in ’n onderhoud met Houlahan (2004) dat die toekoms van klassieke musiek in die uitvoering van nuwe werke lê: It’s not bad to play traditional music, it’s great, but at the same time there’s a whole new world of music out there. I think it would be great to



	find someone who is the modern equivalent of Beethoven, someone whose music will still be being played after 100 years. I would be very proud to have given such a piece its first performance. [...] [Performing new music] helps develop a new audience [...] which is why I have found my collaboration with (composer/conductor) Tan Dun so valuable, because he wants to bring music to a younger audience as well.
HOROWITZ SE VERWERKINGS	
Horowitz is bekend om die verwerkings wat hy van komposisies van Liszt, Moessorgski en Sousa gemaak het (Plaskin 1983: 569-582).	Lang Lang voer graag Horowitz se verwerkings van Liszt se Tweede Hongaarse Rapsodie en Sousa se <i>Stars and Stripes Forever</i> uit (Kimmelman 2003; Brown 2005a; Harrison 2008).
3.2.10 GESINDHEID VAN DIE MEDIA	
BLAAS NUWE LEWE IN DIE KLAVIERTRADISIE	
Nathan Milstein (Plaskin 1983: 86) onthou dat Weissman se resensie van een van Horowitz se optredes in 1926 die volgende opskrif gehad het: “Chopin-Horowitz: With Horowitz Our Pianistic Culture Is Again Awakened.”	Schwartzkoff (2010): “[Lang Lang’s] an initiator of a new lineage”. Lebrecht (2009): “[Lang Lang] is the face of classical music for the next half century”.
EERSTE INDRUKKE	
Met sy eerste optredes het Horowitz die wêreld oorrumpel: Olin Downes, <i>New York Times</i> , 13 Januarie 1927 (Plaskin 1983: 111): “it has been years since a pianist created such a furor with an audience”. <i>Berliner Tageblatt</i> , 3 Februarie 1927 (Plaskin 1983: 99): “the	In Hoofstuk 2.3.4 (Gesindheid van die media) is gesien dat met Lang Lang se Ravinia-debuut in 1999 die wêreld dit eens was dat ’n nuwe ster gebore is.



king of the concert stage”.	
TEENREAKSIE	
<p>Met Horowitz se tweede besoeke aan Duitsland en die VSA in die konsertseisoen van 1927-1928 het resensente skepties begin raak oor sy virtuose en eiesinnige benadering tot interpretasie:</p> <p><i>Breslauer Zeitung Wroclaw</i>, 19 Februarie 1927 (Plaskin 1983: 100): “[Bach-Busoni Organ Prelude and Fugue in D major] The dynamics and colors were all beautiful, but pure Bach it was not. Too lyrical, too romantic, not sufficiently sober.”</p> <p><i>Hamburger Nachrichten</i>, 10 Oktober 1927 (Plaskin 1983: 103): “the limits of Horowitz’s talent became visible”.</p> <p>Pitts Sanborn, <i>New York Times</i>, 3 November 1928 (Plaskin 1983: 131):</p> <p style="padding-left: 40px;">Altogether the discrepancy between the potentialities of the pianist and the artistic results achieved was, in a sense, the feature of the occasion. His appearances here have given rise to some misgivings regarding the true significance of his deeper musical gifts, and last night the doubters had further justification for their fears.</p>	<p>Met Lang Lang se terugkeer na Ravinia in 2002 het ’n geweldige sterk teenreaksie van die media en die luisteraars teenoor hom as gevolg van sy fisieke en eiesinnige benadering tot interpretasie begin manifesteer (Hoofstuk 2.3.4 Gesindheid van die media). Lang Lang (Lang & Ritz 2008: 221) se volgende woorde eggo dié van die <i>Breslauer Zeitung Wroclaw</i> van 19 Februarie 1927: “Too personal, they wrote. Too subjective. Too schmaltzy. Too romantic. Too self-indulgent. Too undisciplined. I was being written about as a technical wizard but a self-absorbed interpreter.”</p>
AANBEVOLE RUSTYDPERK	
<p>’n Berlynse kritikus het aanbeveel dat Horowitz ’n rustydperk neem om tot dieper insigte te kom. <i>Vossische Zeitung</i> (Berlyn), 13 April 1927 (Plaskin 1983: 103):</p>	<p>Die bekende New Yorkse resensent Anthony Tommasini (2003) het aanbeveel dat Lang Lang se konsertagentskap al sy opnames en konserte vir ten minste die volgende somer moes kanselleer om hom die geleentheid te gun om saam met ander bekwame musici</p>



<p>We would wish the artist a time of quiet and contemplation to familiarize himself not only with a score but also with its spirit. Horowitz's uneven impression is not due to lack of skill but to his not yet fully mature emotional development.</p>	<p>kamermusiek te beoefen, sodat hy kon onthou wat dit beteken om 'n ernstige uitvoerende kunstenaar te wees (Hoofstuk 2.3.4 Gesindheid van die media).</p>
<p>NUWE INSIG</p>	
<p>In Horowitz se seisoen van 1934-1935 het resensente 'n nuutgevonde volwassenheid in sy interpretasies bespeur:</p> <p>Olin Downes, <i>New York Times</i>, 15 Maart 1935 (Plaskin 1983: 197): "His playing has seldom had the splendor of tone, the firmness of grasp and outline, the awareness of the composer's requirements that were manifest last night."</p> <p>Leonard Lieblich, <i>New York American</i>, 14 April 1935 (Plaskin 1983: 197): "[Horowitz's] fingers are in service to the music rather than to personal exhibitionism."</p>	<p>Ná 2004 het die oormag van die aanslag op Lang Lang se pianistiek begin afneem en was vele resensente van mening dat Lang Lang dieper insig in sy benadering tot interpretasie begin toon het (Hoofstuk 2.3.4 Gesindheid van die media).</p>
<p>OU GEWOONTES</p>	
<p><i>New York Sun</i>, 4 April 1935 (Plaskin 1983: 197):</p> <p>[A]lways on the brink of escape from the brilliant virtuoso class and about to develop into an interpreter of deep insight and romantic feeling, but his programs usually contain numbers which call for all the resources of his extraordinary technique and then his audiences become demonstrative in the extreme.</p> <p>In 1936 kom 'n Londonse kritikus (Plaskin 1983: 181) tot die gevolgtrekking dat die kwaliteit van Horowitz se spel stelselmatig</p>	<p>Brown (2007b), Scheinin (2007) en Kozinn (2008) kom uiteindelik tot die gevolgtrekking dat Lang Lang steeds nie die meer uitspattige sy van sy pianistiek kon temper nie (Hoofstuk 2.3.4 Gesindheid van die media).</p>



<p>agteruitgegaan het:</p> <p>I do not think it is fanciful to trace in his playing during the last four or five years a steady retreat from all depths. His fire, when it burns, feeds on his nerves and not on his heart: his brilliance is not the brilliance of an exuberant, but of a crippled emotional personality. Fingers, brain and nerves all contribute to make him a wonderful technician and a clever musician, sensitive to all external promptings of the music: but at the core his whole playing is dead.</p>	
<p>EERSTE RUSTYDPERK</p>	
<p>Horowitz se loopbaan is drie keer onderbreek deur rusperiodes waartydens hy heeltemal ophou optree het. Gedurende hierdie breuke het hy telkens vertrouwe in sy eie vermoëns verloor en was hy langelê deur siekte. Na agt jaar van konserttoere deur die VSA en tien jaar in Europa, het persoonlike en professionele druk gelei tot die eerste van Horowitz se rusperiodes waartydens hy heeltemal ophou optree het. Hierdie eerste breuk het gestrek van 1936 tot 1938 (Plaskin 1983: 178-79; Schonberg 1992: 147). Horowitz (Plaskin 1983: 183) het later jare aan intieme vriende erken dat hy 'n senuwee-ineenstorting gehad het: "I had a lot of things to think about. One cannot go through life playing octaves."</p> <p>Kurt Blaukopf (Plaskin 1983: 183) skryf in sy boek <i>Les Grands Virtuoses</i>:</p> <p>[F]or the first time, Horowitz realized the limits of his artistic possibilities and [...] he tried, in taking two years of rest, to unravel this crisis. The true reason behind it lies in the excessive value he</p>	<p>Lang Lang (Lang & Ritz 2008: 227) skryf óók dat depressiwiteit hom sedert die begin van sy professionele loopbaan lastig geval het: "I'd felt constantly unmoored, always completely alone in spite of the crowds that clamored for my attention. I began feeling shaky and afraid. I worried about injuries. My biggest fear concerned my arms and my hands. [...] And then it happened." In 2003, terwyl Lang Lang (Lang & Ritz 2008: 227) op 'n klavier wat eens aan Horowitz behoort het geoefen het, het hy homself beseer: "While practicing one evening, I struck the unyielding ivory especially forcefully, and a bolt of pain shot through my right pinkie and continued up my arm. This was not my imagination. This was what I had long feared."</p> <p>Lang Lang was verplig om 'n maand te rus sodat sy hand volkome kon herstel. Richard Doran (Lang & Ritz 2008: 228), Lang Lang se kulturele onderwyser, het Lang Lang daarop gewys dat dit 'n kans was om balans in die lewe te vind: "You'll learn what it's like to live a normal life. Your hand was injured because you don't live a balanced life." Lang Lang het sy dae gevul deur televisie te kyk, te gaan fliiek, tyd met vriende deur te bring, te lees, museums te besoek en te gaan</p>



<p>had given pure technique up until then. The mechanical precision of his playing had become so stupefying that no listener could any longer pay attention to the truly musical aspects of the work. Horowitz himself had finally become aware of this.</p> <p>Vladimir Horowitz onthou self (Schonberg 1992: 149): “I think that during my first sabbatical I must have felt, even if I was not conscious about it, that my playing lacked something and had to be reconsidered.” Hy (Schonberg 1992: 151) skryf in 1936 aan sy vrou, Wanda, dat hy sy kuns vir maklike sukses verruil het:</p> <p>I felt that for the last few years I had sold my art for easy success, for money. [...] I tried for success a little too hard, and one sure way to success was to play octaves faster than anybody else could play them. Anything, so that I would not have to go back to Russia.</p>	<p>stap. “I even had time for girls” (Lang & Ritz 2008: 229-230).</p> <p>Na die maand se rusperiode, was Lang Lang se hand volkome genees. Lang Lang voel dat dit ’n leersame ondervinding was (Lang & Ritz 2008: 240):</p> <p>But all in all, the experience taught me a lot about myself. [...] I didn’t have to practice ten hours a day to stay sane. And above all I learned that I could live with the fact that some critics might deplore my playing. It didn’t feel good to acknowledge that fact, but it didn’t kill me either. [...] More than a year after I graduated from Curtis, I had learned perhaps the most important lesson of my education: that balance is what matters most. It’s a lesson I have tried to remain conscious of, even as the structure and demands of my life as a pianist threaten that balance every day.</p> <p>Lang Lang (Lang & Ritz 2008: 240) was ’n nuwe mens: “The world was now a totally different place, and much more interesting than it had been just a month earlier.”</p>
<p>3.2.11 TOEVALLIG OF NIE?</p>	
<p style="text-align: center;">SJARME</p>	
<p>Daar word verwys na Horowitz as “gracious” (Steinert in Plaskin 1983: 121) en “unpretentious” (Plaskin 1983: 134-135), na sy “self-effacing charm” (Plaskin 1983: 89) asook sy “beautiful manners” (Steinert in Plaskin 1983: 121).</p>	<p>Daar word ook na Lang Lang verwys as “gracious” (Burwasser 2001) en “unpretentious” (Remnick 2008) en na sy “charm” (Remnick 2008; Pomfret 2009) en “good manners” (Anoniem 2003b).</p>
<p style="text-align: center;">HUMOR</p>	
<p>Alexander Steinert was beïndruk deur Horowitz se seunsagtige</p>	<p>Wallace (2005): “The frankness, the sense of humour, the enthusiasm –</p>



<p>humorsin (Plaskin 1983: 121): “[H]e always displayed the lovely sense of humor that first struck me at Bassiano’s lunch.”</p> <p>Plaskin (1983: 116): “The press found Horowitz personally irresistible, for his courteous and bashful yet humorous manner was a startling contrast to the volcanic image he presented on stage.”</p>	<p>in person, [Lang Lang] must be quite something.”</p> <p>Chadwick en Bates (2004): “[Lang Lang] says if he weren’t doing this, he might want to try a career as a stand-up comedian. But while he enjoys a good joke as well as the next person, he’s quite serious about his music [...].”</p>
<p>JEUGDIGHEID</p>	
<p>Horowitz se jeugdige persoonlikheid en voorkoms het resensente vele kere verbaas:</p> <p>“If Horowitz sometimes felt exhausted from his rigorous schedule, he nevertheless continued to look as fresh and boyish as ever” (Plaskin 1983: 134).</p> <p><i>Boston Globe</i>, 25 Maart 1928 (Plaskin 1983: 116): “Instead he is a charming, wistful child, wondering naively what makes the world go round.”</p>	<p>Alhoewel Lang Lang nie op sigself ’n jeugdige voorkoms het nie, vergoed hy daarvoor met sy jeugdige verhoogpersoonlikheid en optrede tydens onderhoude. Lang Lang (Church 2008) verwys ook graag na die jeugdige aspek van sy karakter: “I’m good with kids, because I’m really just a big kid myself.”</p>
<p>LOJALITEIT</p>	
<p>Alexander Steinert (Plaskin 1983: 122) onthou dat Horowitz lojaal teenoor sy mede-landsgenote was:</p> <p>There was a little diamond merchant who had known the Horowitz family in Russia, a short Jewish fellow named Mr. Gourian who lived in a tiny attic up in Montmartre. At this time Horowitz was a top drawing card in France and a terrific success already in America, yet he always befriended this dull little man. Gourian was</p>	<p>Lin (2008) skryf dat Lang Lang lojaal, vrygewig en sorgsaam is:</p> <p>He is a loyal person, always remembering people who have helped him along the way to becoming who he is now. They include his family, friends, teachers and even some watermelon vendors! When Lang Lang was nine years old and studying in Beijing, he and his father were encountering financial hardship. At the time, there were two brothers who operated a watermelon stand and were very kind, frequently hosting them.</p>



<p>very grateful and decided to have Horowitz for “high tea” – and went to a lot of work for the visit. We went to his grubby little apartment and the table was beautifully laid out. Horowitz invited all of his new friends. There was an old upright piano and brass candlesticks and to my horror Gourian asked Volodya [Horowitz], “Won’t you play something for me?” The piano was entirely out of tune, many of the keys were missing ivories – but Horowitz [...] poured himself into the performance – just as if he were playing a Steinway at a recital. He loved the guy, and it was the most touching thing you can imagine.</p>	<p>Ten years passed, Lang Lang and his father never forgot the generosity of the two brothers; the Lang family bought a house in Beijing for them. After performing a concert on Chinese New Year’s Eve in 2006, the Lang family turned down other invitations, including those from renowned dignitaries, to have dinner instead with the brothers from the watermelon stand.</p>
<p>VOORLIEFDE VIR KLERE</p>	
<p>Na ’n jeug van armoede was Horowitz gefassineer deur kleurvolle klere, “with originality of detail bordering on the bizarre” (Plaskin 1983: 118). “Horowitz seemed an overgrown boy who liked to ‘dress up’ even when there was no occasion for it.”</p>	<p>Lang Lang verwys gereeld na sy voorliefde vir klere en hy is reeds bekend daarvoor. Westwood (2004):</p> <p>He is in possession of an ebullient self-assurance and snappy attire. When he arrives at the Sydney Symphony’s offices, he is wearing a dark overcoat. Underneath he is all jet-set chic: a cream summer-weight suit with a fine blue stripe, teamed with a striped, open-neck shirt. He wears cream leather shoes on his feet and an expensive watch on his wrist.</p> <p>Remnick (2008): “Now he wears mainly Italian clothes – Armani, Zegna, Dolce & Gabbana.”</p> <p>Pomfret (2009): “fondness for sharp clothes”.</p> <p><i>Morning Bulletin</i> (Anoniem 2009b): “Sporting anti-gravity anime hair and Versace suits, Lang Lang [...] is sure the man.”</p> <p>Lang Lang (Smith 2009: 20): “I am pretty sure that everyone is happy after they go shopping. No matter how serious you are!”</p>



	Lang Lang (Anoniem 2011a): “I love clothes and I shop at Armani, and also Versace, who make some of my concert clothes. Milan’s great for shopping, especially if I have a concert there during Fashion Week.”
BEWONDERAARSKLUB	
Horowitz was gedurende sy studentejare so uitermatig gewild in Leningrad dat hy selfs ’n amptelike bewonderaarsklub gehad het, “a group of eight adoring females known as ‘the Green Girls’ because of their emblematic green cardigans” (Plaskin 1983: 56).	In sy outobiografie noem Lang Lang (Lang & Ritz 2008: 178) terloops dat hy ’n bewonderaarsklub gedurende sy studentejare gehad het: “Maybe because I was known at Curtis as someone who had won big international prizes, I even had a small number of female admirers.”
JAZZ	
Horowitz (Plaskin 1983: 135; Schonberg 1992: 15-16) was beïndruk deur Amerikaanse jazz, “something totally different and apart from other music, an excellent source of amusement”, en selfs nog meer met jazz-pianiste. Henry Pleasants (Schonberg 1992: 15-16) onthou hoe Horowitz die jazz-pianis Art Tatum afgeluister het: [Horowitz] was terribly impressed with Tatums’ technique and his easy, natural way of playing [...]. So he introduced himself. Tatum admitted that yeah, he had heard of Vladimir Horowitz. The two men had a pleasant talk, and then Horowitz asked Tatum how long it had taken him to learn “Tea for Two.” Tatum looked at him as though he were crazy. “I just made it up,” he said. Horowitz went home and worked up his own arrangement of “Tea for Two,” which he played as a party piece.	Dit is vandag algemeen dat jong pianiste eksperimenteer met jazz en ander populêre musiekstyle. Lang Lang het egter ook een van vandag se jazz-klaviersterre bevriend. In 2009 gaan Lang Lang op ’n wêreldtoer saam met Herbie Hancock waarvan die program afgesien van Gershwin se <i>Rhapsody in Blue</i> , ook improvisasie ingesluit het (Iuchi 2009; Smith 2009: 16). Lang Lang (Stearns 2009): “It’s like making conversation. You hear what people are saying to you, and then you answer them, while also making a new question. It’s much more fun with two people.”



DIESELFDE KONSERTAGENTSAP

Nadat Arthur Judson, die stigter van Columbia Broadcasting System, Horowitz in Frankryk hoor optree het, het hy hom 'n Amerikaanse toer vir die volgende konsertseisoen (1926-27) aangebied (Plaskin 1983: 92-93; Schonberg 1992: 101). Columbia het uiteindelik met sy grootste mededingers saamgesmelt en die Columbia Concerts Corporation met Arthur Judson as president gevorm (Schonberg 1992: 102). Judson het Horowitz se konsertagent op daardie stadium, Alexander Merowitsj, in diens geneem om Horowitz se sake te hanteer (Plaskin 1983: 133).

Lang Lang word verteenwoordig deur Columbia Artists Management (CAMI) – oorspronklik Columbia Concerts Corporation genoem.

STEINWAY

Met Horowitz se aankoms in Berlyn in 1926, het die vise-president van die Europese afdeling van Steinway, Paul Schmidt, die unieke kwaliteite van die Steinway-konsertvleuel aan Horowitz gedemonstreer en hom oorreed om hul produk te onderskryf. Horowitz (Plaskin 1983: 76; ook Dubal 1991: 20; Schonberg 1992: 74): “I decided ‘that’s my piano’ and never played any other piano, anywhere, at any time again.”

Soos gesien in Hoofstuk 2.2 (Lang Lang: 'n kort biografie) het Lang Lang en Steinway & Sons 'n spesiale verhouding. Dit is die eerste keer in die geskiedenis dat Steinway & Sons met 'n musikus saamgespan het om 'n reeks klaviere bekend te stel (Edgar 2009; Terauds 2010). Steinway het Lang Lang met hul eerste Goue Medalje vereer en plaas tydens sy toere 'n Steinway-vleuelklavier in elk van sy hotelkamers (Fox 2003).

3.3 Opsomming

Die uitgangspunt by die opstel van hierdie tabel was nie om te bewys dat Horowitz en Lang Lang in alles ooreenkom en dat daar geen verskille is nie; dit was om die aandag op die buitengewoon aantal ooreenkomste en sodoende op Lang Lang se herbenutting van Horowitz se pianistiek te vestig. Chris Roberts (Smith 2003) het aangaande Lang Lang gesê: “He’s an intriguing artist who polarizes situations to some degree – some people think he’s the second coming of Horowitz, while others are perhaps more dubious.”

In hierdie hoofstuk is Lang Lang se pianistiek as ’n voortsetting van ’n reeds bestaande klaviertradisie van naderby beskou. Vervolgens ’n bespreking van Lang Lang as ’n postmoderne pianis.

4 LANG LANG AS POSTMODERNE PIANIS

4.1 Inleidend

In hierdie hoofstuk word gepoog om op bondige wyse hoofkenmerke van die Postmodernisme in Lang Lang se pianistiek te identifiseer. Die insluiting van besprekings aangaande spesifieke vertolkings deur Lang Lang sou moontlik dieper insigte – veral aangaande intertekstualiteit en politieke agendas onderliggend in sy spel – kon verskaf, maar is nie van toepassing binne die beperkte omvang van die studie nie.

4.2 Gemeenskaplike dominante

Vele skrywers is dit eens dat die term “Postmodernisme” hoogs weerstandig teen definiëring is (Hutcheon 1989: 1; Bertens 1995: 3; Butler 2002: 2, 11; Beard & Gloag 2005: 140; Ermarth 2005: 827; Butt 2006: 9). Die bekendste uitspraak is seker dié van Jean-François Lyotard (1991: xxiv): “Simplifying to the extreme, I define postmodern as incredulity toward metanarratives.” Die Postmodernisme se weerstand teen die “meta-narratiewe” van die Modernisme het al ’n refrein in die literatuur aangaande die Postmodernisme geword. Die meeste simptome van die Postmodernisme kan na ’n suspisie teenoor meta-narratiewe herlei word.

Elizabeth Deeds Ermarth (2005: 827-828; Butler 2002: 15) brei oor die Postmodernisme se suspisie aangaande meta-narratiewe uit en sê dat hierdie siening veronderstel dat daar in die postmoderne wêreld geen gemeenskaplike dominant – byvoorbeeld die “natuur” of “waarheid” of die “toekoms” – is wat ’n globale eenheid of die moontlikheid van neutrale of objektiewe denke waarborg nie.

Lang Lang se onderhoude is egter deurtrek met stellings wat ’n ondertoon van meta-narratiewe bevat. ’n Voorbeeld hiervan is dat Lang Lang (Peters 2008) ná sy besoek aan die swaarkry-kindere van Tanzanië die volgende stelling gemaak het: “I [believe] that music can change people.” Abraham Maslow se hiërargie van behoeftes toon dat funksies soos kreatiwiteit en spontaniteit op die hoogste vlak van behoeftes is en dat musiek nooit die kindere van Tanzanië se lewenskwaliteit kan verbeter alvorens hul basiese behoeftes van voedsel, water, ’n plek om te slaap, ekonomiese standvastigheid,

familie, vriendskap en so meer, eers vervul is nie. Dieselfde met Lang Lang se geloof dat musiek wêreldvrede kan bewerkstellig: “musicians have a role as peace-keepers who must try to bring the world together” (Fox 2003).

Lang Lang se onderskrywing van meta-narratiewe soos musiek wat verandering en wêreldvrede kan bewerkstellig, bind hom in hierdie verband aan die Modernisme.

4.3 Samehangende narratief

’n Verdere uitvloeisel van die Postmodernisme se negatiwiteit aangaande meta-narratiewe is dat die postmoderne letterkunde dikwels ’n samehangende narratief verwerp, “because a coherent narrative too easily allies itself to a grand one” (Butler 2002: 66). Hierdie postmoderne beskouing van die narratief as ’n meta-narratief herinner sterk aan Von Rhein (2003) en Kimmelman (2009) se skrywes dat Lang Lang se oordrewe uiterstes in tempo en dinamiek in sy interpretasies die algehele struktuur van die werke wat hy uitvoer ondergrawe (sien Hoofstuk 2.3.3 Lang Lang se interpretasies). In Hoofstuk 3.2.7 (Profiel van die professionele pianis) is gevind dat Horowitz ook dikwels die samehangende struktuur van die musiekwerke wat hy uitgevoer het deur sy gebruik van tempo en dinamiek ondermyn het.

Hierdie tekort aan narratief deur die verwringing van die struktuur in Lang Lang se interpretasies is gevolglik nie ’n nuwe “postmoderne” stroom in klavieruitvoering nie, maar kan ook ’n uitvloeisel van Lang Lang se bewondering vir Vladimir Horowitz as die “Laaste Romantikus” (Dubal 2004: xiv; ook Schonberg 1992: 19; Hamilton 2008: 4) wees.

4.4 Minderheidsgroepe

’n Belangrike uitvloeisel van die Postmodernisme se negatiwiteit teenoor die Modernisme se meta-narratiewe was ’n nuwe klem op die lot van minderheidsgroepe. Reeds in 1984 beweer Andreas Huyssen (1984: 23): “The postmodern harbored the promise of a ‘post-white,’ ‘post-male,’ ‘post-humanist,’ ‘post-Puritan’ world.” Gevolglik het nuwe strome soos etnisiteit, feminisme en geslagstudies in die wetenskappe op die voorgrond getree. Seyla Benhabib (1992: 209) skryf:

“Transcendental guarantees of truth are dead; in the agonal struggle of language games there is no commensurability; there are no criteria of truth transcending local discourses [...].”

Huyssen (1984: 48) wys verder uit dat die Postmodernisme in ’n samelewing opereer waar spanning tussen binêre konsepte sentraal staan: “[Postmodernism] operates in a field of tension between tradition and innovation, conservation and renewal, mass culture and high art [...] progress vs. reaction, Left vs. Right, present vs. past, modernism vs. realism, abstraction vs. representation, avantgarde vs. Kitsch.” Ander belangrike binêre konsepte is dié van spraak en die pen, die siel en die liggaam, die letterlike en die metaforiese, die natuurlike en die kulturele, die manlike en vroulike, asook die Oosterse en die Westerse (Butler 2002: 20). Huyssen (1984: 48) en Butler (2002: 20) skryf dat ons dikwels een van die terme as minderwaardig teenoor die ander sien, maar dat dit binne die meer relativistiese sienings van die Postmodernisme duidelik is dat hierdie binêre konsepte van mekaar afhanklik is vir definiëring. In hierdie nuwe atmosfeer van erkenning van en aandag aan minderhede lewer minderheidsgroepe ’n betekenisvolle bydrae tot die postmoderne wêreld.

Lang Lang is ’n dinamiese voorbeeld van waar die tradisionele beskouing van ’n binêre konsep, die “minderwaardige” Oosterse teenoor die “verhewe” Westerse, omvêrgewerp is. As Oosterling (en nuweling in die Westerse kultuur) staan Lang Lang vandag aan die voerpunt van die Westerse klaviertradisie. Schwartzkoff (2010) berig: “Lang Lang is from a culture that has discovered the art of piano performance in recent times. He’s an initiator of a new lineage.” In Lang Lang se hoedanigheid as UNICEF Goodwill Ambassador en sy belangstelling in die ontwikkeling van die jeug poog hy om deur middel van sy gemeenskapsdiens minderheidsgroepe te betrek.

Lang Lang skakel dus in by die Postmodernisme se opheffing van minderheidsgroepe.

4.5 Outonomieit van die kunswerk

Die outeur as eienaar van sy kuns en die outonomieit van die kunswerk as meta-narratiewe van die Modernisme geniet breedvoerige aandag in die postmoderne kultuur.

Die skrywe wat postmoderne sienings aangaande die outeur en die outonome kunswerk seker die meeste beïnvloed, is die uitdagende opstel “The Death of the Author” van Roland Barthes (1977: 146-147):

We know now that a text is not a line of words releasing a single “theological” meaning (the “message” of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. [...] In precisely this way literature [...] by refusing to assign a “secret”, an ultimate meaning, to the text (and to the world as text), liberates what may be called an anti-theological activity, an activity that is truly revolutionary since to refuse to fix meaning is, in the end, to refuse God and his hypostases – reason, science, law.

Uiteindelik eis Barthes (1977: 148): “the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author”. Butler (2002: 23, 24) beweer dat hierdie uitroep om die “Dood van die Outeur” ’n politieke voordeel ingehou het:

[...] doing away with [the author] as the bourgeois, capitalist, owner and marketer of his or her meanings. [...] The text, as really constructed by the reader, was thereby liberated and democratized for the free play of the imagination. Meanings became the property of the interpreter, who was free to play, deconstructively, with them.

Soos gesien uit die vroeëre bespreking aangaande Lang Lang se benadering tot interpretasie is dit duidelik dat alhoewel Lang Lang erkenning gee aan die komponis (“outeur”) en dat hy die konteks van elke werk wat hy uitvoer naspour, hy inderwaarheid tydens sy vertolkings van musiekwerke sy eie agendas gemik op die plesier van die luisteraar laat geld. Dit is egter noodsaaklik om hierdie op-die-oog-af postmoderne klemverskuiwing van die komponis en sy musiekwerk na die pianis as interpreteerder, in die lig van die resultate van Hoofstuk 3 (“Horowitz Became My Idol”) asook die klaviertradisie as ’n geheel te beskou.

In haar artikel “‘To Play as if from the Soul of the Composer’: The Idea of the Performer in Early Romantic Aesthetics” skryf Mary Hunter (2005: 370, 371) soos volg:

[T]he Romantic sense of the “genius of performance” involves the performer’s psycho-spiritual capacity to transform himself into an other. But not just any other: this capacity creates a miraculous merging of his own self with that of the composer to represent a new subjectivity. [T]he genius of the performer [consists of] the capacity to enter or to identify completely with the spirit of the composer and bring it to life.

Lang Lang herhaal hierdie stelling (Leung 2005; sien Hoofstuk 2.3.5 Lang Lang oor sy benadering tot interpretasie): “I think when you play any piece, you are not you anymore. You are totally into the world of the composer’s mind.” Lang Lang vereenselwig hom duidelik met die gees van die komponis in die uitvoering van die musiekwerk. Hierdie vereniging van die uitvoerder met die komponis in die Romantiek het egter dikwels handuit geruk en uitvoerders het hulleself dikwels as die komponis se gelyke in die herskepping van die musiekwerk beskou (Hunter 2005: 361). Dit herinner aan Lang Lang (Lang & Ritz 2008: 221; ook Rideout 2003; sien Hoofstuk 2.3.5 Lang Lang oor sy benadering tot interpretasie) se uitspraak dat die uitvoerder se eie emosies ’n belangrike rol in interpretasie moet speel: “Yes, that interpretation is born out of something that has been written by someone you don’t know; but your interpretation must be the genuine manifestation of something you do know: human emotion.”

In die Romantiek was die uitvoerder se *eie ego* die uitgangspunt: “I am the artist; I am the performer; my inner world is what I shall describe” (Schonberg 2006: 133). ’n Uitstekende voorbeeld hiervan is Anton Rubinstein (Hofmann 1976: 55) se benadering tot die teks: “Just play first exactly what is written; if you have done full justice to it and then still feel like adding or changing anything, why, do so.” ’n Parallel hiervan is te vinde in Lang Lang se siening aangaande interpretasie (“my own signature”) (Lang & French 2008: 136; sien Hoofstuk 2.3.5 Lang Lang oor sy benadering tot interpretasie):

I remembered unfailingly how to interpret certain pieces, which chords to emphasize, when to be lighthearted or romantic or passionate. And as soon as I had memorized those subtle things, I knew when and how to change the overall interpretation, adding my own clarity, precision, and sensitivity – my own signature – to a piece.

Baie van Leschetitzky se mindere dissipels het die dekadente *fin de siècle*-styl ontwikkel, “in which the composer was almost obliterated in an orgy of self-expression” (Dubal 2004: 7). John von Rhein (2002b) het nie verniet geskryf dat Lang Lang die musiek vir sy eie hedonistiese ekshibisionisme misbruik nie.

Die klemverskuiwing van die komponis en sy musiekwerk na die pianis as interpreteerder in Lang Lang se interpretasies is gevolglik nie bloot ’n manifestering

van die Postmodernisme nie, maar kan ook 'n terugkeer na die Romantiese subjektiewe benadering tot interpretasie wees.

4.6 Intertekstualiteit

Linda Hutcheon (1989: 93) skryf dat intertekstualiteit ons aannames aangaande artistieke oorspronklikheid en uniekheid asook ons kapitalistiese idees oor eienaarskap en eiendom betwis: “With parody [intertextuality] – as with any form of reproduction – the notion of the original as rare, single, and valuable (in aesthetic or commercial terms) is called into question.” Die “politieke ondertoon” (Hutcheon 1989: 101) van intertekstualiteit verskil egter met dié van Barthes se “dood van die Outeur”. Onder die vaandel van intertekstualiteit is die meta-narratief van die outeur as kreatiewe en oorspronklike skepper bevraagteken. Barthes (1977: 146, 147) lewer self kommentaar: “[T]he writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original. His only power is to mix writings, to counter the ones with the others, in such a way as never to rest on any one of them. [...] The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture.”

'n Verdere uitvloeisel van intertekstualiteit is dat die grense tussen verskillende kunsvorme vervaag het. Butler (2002: 24):

All texts were now liberated to swim, with their linguistic or literary or generic companions, in a sea of intertextuality in which previously accepted distinctions between them hardly mattered, and to be seen collectively as forms of playful, disseminatory rhetoric [...].

Lang Lang se jeugdige *joie de vivre* (Von Rhein 2003) en selfs sy “speelse” benadering tot interpretasie hou direk verband met Butler se beskrywing van die uitwerking van intertekstualiteit op die letterkunde.

In tred met die konsep van intertekstualiteit verwys Lang Lang herhaalde kere na die ooreenkoms tussen Mozart se frasing en die poëtiese ritme van Shakespeare se verhoogstukke asook die ooreenkomste tussen die kleure van Picasso se skilderye en die kleure in die musiek wat hy uitvoer (Lang & Ritz 2008: 228-229). Dit is uiters belangrik om te onthou dat Lang Lang in geeneen van sy onderhoude of outobiografieë

na die Postmodernisme verwys het nie. Daar is dus geen aanduiding dat Lang Lang 'n werklike kennis aangaande die Postmodernisme besit nie. Lang Lang verwys heel moontlik niksvermoedend na die postmoderne konsep “intertekstualiteit”.

In die lig gesien van Lang Lang se ideaal om 'n goeie kulturele opvoeding soortgelyk aan dié van Horowitz (sien Hoofstuk 3 “Horowitz Became My Idol”) te verkry, kan Lang Lang se verwysings na ander kunsvorme 'n blote tentoonstelling van sy kennis aangaande die kunste wees.

4.7 Twee prominente uitgangspunte in postmoderne kuns

Uit die literatuur blyk dit dat twee prominente aspekte sentraal in die skep van postmoderne kuns staan: 'n negatiewe teenoor kuns as 'n bron van plesier, asook die herlewing van ou tradisies in nuwe kontekste. Beide hierdie aspekte is in 'n mindere of meerdere mate teenwoordig in alle postmoderne kuns.

4.7.1 Ongemak teenoor plesier

Die Postmodernisme bevraagteken die modernistiese siening van kuns as 'n bron van plesier. Andreas Huyssen (1984: 49) skryf dat die kuns van die Modernisme gebou was op 'n miskening van die werklikheid, “and the construction of an artificial paradise of exquisite beauty”. Carl Dahlhaus (1980: 5-6) is van mening dat die moderne idee van kuns as 'n alternatiewe wêreld, kuns in staat gestel het om 'n spirituele, kulturele en ideologiese funksie van buitengewone omvang te vervul. 'n Postmoderne siening daarenteen word soos volg deur Barthes (1975: 14) bewoord:

Text of bliss: the text that imposes a state of loss, the text that discomforts (perhaps to the point of a certain boredom), unsettles the reader's historical, cultural, psychological assumptions, the consistency of his tastes, values, memories, brings to a crisis his relations with language.

Butler (2002: 7) skryf dat Postmoderniste geput het uit 'n wye veld van filosofiese, politieke en sosiologiese denke. Hierdie teoretiese invloede het 'n groot invloed gehad op die artistieke *avant-garde*: “The postmodernist period is one of the extraordinary dominance of the work of academics over that of artists.”

Soos bespreek in Hoofstuk 2.3.2 (Pianistieke samestelling), word Lang Lang algemeen beskou as 'n pianis gedryf deur sy emosionele instinkte en nie deur sy intellek nie. Dít, tesame met Lang Lang se siening in Hoofstuk 2.3.5 (Lang Lang oor sy benadering tot interpretasie) dat musiek die gehoorlede moet aanraak, toon op die oog af dat die postmoderne idee van die “text of bliss” (Barthes 1975: 14) nie deel van Lang Lang se mondering is nie. Sy voordrag, volgens Barthes se verduideliking, laat die luisteraar nie ongemaklik voel nie (“the text that discomforts”); die luisteraar word ook nie verveeld nie (“to the point of a certain boredom”), maar word eerder deur Lang Lang se interpretasies meegesleur. Van kardinale belang is die feit dat sommige luisteraars, in hierdie geval die enkele resensente wat ontsteld is oor Lang Lang se verontagsaming van stylkenmerke en die teks (sien Hoofstukke 2.3.3 Lang Lang se interpretasies en 2.3.4 Gesindheid van die media), se historiese, kulturele en psigologiese aannames omvêrgewerp word (“unsettles the reader’s historical, cultural, psychological assumptions”).

Dit is duidelik dat die postmoderne idee van die “text of bliss” wel vir sommige luisteraars deel van Lang Lang se mondering is.

4.7.2 Herlewing van die oue in 'n nuwe konteks

Die Postmodernisme is gekant teen die Modernisme se meta-narratief van progressie ten alle koste (Huyssen 1984: 12; Butt 2006: 13). John Butt (2006: 13) skryf verder dat die terugkeer na style uit die verlede in wese 'n teenreaksie is teen die onpersoonlike gruwels van modernisasie: “Historical reconstruction and returns to past ways are thus a bid to recapture a past that is out of reach.”

Huyssen (1984: 25) vestig die aandag daarop dat die Postmodernisme gedurende die 1970's al meer en meer gekenmerk was deur 'n toenemende verspreiding van artistieke praktyke wat geput het uit die puinhoop van die verlede, “raiding it for ideas, plundering its vocabulary and supplementing it with randomly chosen images and motifs from pre-modern and non-modern cultures as well as from contemporary mass culture.” Huyssen (1984: 9) doop die Postmodernisme as “the eternal recurrence of déjà vu”. Butt (2006: 16-17) verwys na die Postmodernisme as 'n kultuur van herbenutting

(“recycling”) en meerduidigheid, “however bland this may sometimes be [...] virtually anything from the past is of interest and ripe for restoration.”

’n Belangrike aanname van die Postmodernisme, soos uitgewys deur Butt (2006: 14), is dat as gevolg van die algehele breuk met die verlede – soos bewerkstellig deur die Modernisme – enige restourasie van historiese style in wese sal verskil van wat werklik in die verlede gebeur het. “Thus, however traditional or retrogressive a style of art, practice or scholarship might be today, it is operating in a context that has never been more different and thus, in a very real sense, it is new” (Butt 2006: 14).

Linda Hutcheon (1989: 94) werp egter ’n ander lig op die wyse waarop die Postmodernisme style uit die verlede herwin. Hutcheon skryf dat postmoderne kuns wat terugryp na die verlede nie ’n waardevrye, dekoratiewe en nie-historiese aanhaling van vergange vorme is nie: “Instead, I would want to argue that postmodernist parody is a value-problematizing, de-naturalizing form of acknowledging the history (and through irony, the politics) of representations.” Hutcheon (1989: 93, 94) wys verder daarop dat postmoderne aanhaling uit die verlede nie die konteks van hierdie vergange vorme ignoreer nie:

[I]t does not wrest past art from its historical context and reassemble it into some sort of presentist spectacle. [...] [B]ut uses irony to acknowledge the fact that we are inevitably separated from that past today – by time and by the subsequent history of those representations. There is continuum, but there is also ironic difference, difference induced by that very history. Not only is there no resolution (false or otherwise) of contradictory forms in postmodern parody, but there is a foregrounding of those very contradictions.

Hutcheon (1989: 101) beweer verder dat die terugryp na die verlede as ’n vorm van ironiese voorstelling (“representation”) inderwaarheid polities van aard is: “it both legitimizes and subverts that which it parodies. This kind of authorized transgression is what makes it a ready vehicle for the political contradictions of postmodernism at large.”

Lang Lang eggo Hutcheon se siening van postmoderne herbenutting (Edgar 2009; skuinsdruk bygevoeg): “Everything is about ‘rediscovery,’ but the way we go about doing this is important. We need to look for *new ways to cover ‘the old stuff’* – to bring

it to life again. We reawaken the art form and reinvigorate it every time we play the composition.” In hierdie opsig sou die “herbenutting” of “herontdekking” van Horowitz se styl deur Lang Lang as ’n postmoderne verskynsel gereken kon word.

In Hoofstuk 3 (“Horowitz Became My Idol”) is daar egter bevind dat Lang Lang se benadering tot interpretasie parallel met dié van Horowitz loop. Daar het ook geen breuk met die reeds bestaande klaviertradisie se benaderings tot interpretasie, soos byvoorbeeld in die geval van Glenn Gould se vreemdsoortige benadering tot Bach-interpretasie, in Lang Lang se spel na vore gekom nie. Die enigste wyse waarop Lang Lang die standaard-klavierrepertorium op “nuwe maniere” probeer aanbied, is deur middel van sy uitspattige verhoogpersoonlikheid.

Dit is interessant dat beide die jong Liszt en die jong Anton Rubinstein berug was om hul flambojante en demonstratiewe verhoogpersoonlikhede (Schonberg 2006: 162, 271). Lang Lang (Ydstie 2003) verwys sêlf na Liszt op ’n vraag hoekom hy die klavier so fisiek benader: “Like Liszt, I think it’s impossible if you don’t move.” Selfs Lang Lang se verhoogpersoonlikheid as die “beamish boy” (Brown 2005b) van die klavier herinner aan Liszt. Henry Reeves (Schonberg 2006: 161) onthou van een van Liszt se optredes: “I saw Liszt’s countenance assume that agony of expression, mingled with radiant smiles of joy, which I never saw on any other human face.” Gevolglik kan selfs Lang Lang se vrolike verhoogpersoonlikheid as ’n herbenutting van Liszt se verhoogpersoonlikheid beskou word. Lang Lang se poging om die standaard-klavierrepertorium op ’n nuwe wyse deur middel van sy Liszt-agtige verhoogpersoonlikheid aan te bied, val gevolglik nie binne Hutcheon se sfeer van ironiese herbenutting deur die Postmodernisme nie.

Slotsom: Daar is twee wyses waarop die voorafgaande bespreking oor Lang Lang se herbenutting van Horowitz se klavierstyl geïnterpreteer kan word. In die lig van Huyssen (1984: 9) en Butt (2006: 14) se siening dat enige herbenutting van style uit die verlede as gevolg van die tydsverloop noodwendig “nuut” en daarom postmodern sal wees, is Lang Lang se terugryp na Horowitz se klavierstyl en Liszt se verhoogpersoonlikheid in wese postmodern.

Daarteenoor, in ooreenstemming met Hutcheon (1989: 94) se siening dat postmoderne herbenutting ironies en gevolglik polities van aard is, vervreem Lang Lang 'n historiese benadering tot interpretasie – dié van Horowitz – uit die meegaande historiese konteks deurdat hy op geen stadium die publiek daarop attent maak dat sy styl op dié van Horowitz gebaseer is nie. Lang Lang bied Horowitz se styl in die vorm van 'n “presentist spectacle” (Hutcheon 1989: 93) aan, maar met geen ironiese en/of politieke ondertoon soos kenmerkend van Hutcheon se definisie van die Postmodernisme nie. Gesien uit Hutcheon se oogpunt is Lang Lang se herbenutting van Horowitz se styl nie 'n postmoderne verskynsel nie.

4.8 Kuns as die draer van politieke agendas

Die Postmodernisme het die Modernisme se geloof dat 'n kunswerk tot die mensdom as geheel kon spreek en sodanig as vry van verdelende politieke implikasies beskou kon word, verwerp (Butler 2002: 5). Gevolglik skryf John Butt (2006: 11):

[I]t has also [...] led to the further entrenchment of the old Marxist view that everything is political. Thus, while to some the postmodern condition allows an element of sophisticated play to be introduced into musicology, to others, its pluralistic perspective demands that everything we cherish must be demystified. This recycles the notion of a “hermeneutics of suspicion” by which virtually anything that has been held dear in the western tradition has to be debunked in order to reveal hidden iniquities of power.

Soos reeds in Hoofstuk 4.6.2 (Herlewing van die oue in 'n nuwe konteks) genoem is, het Lang Lang se klavierspel geen politieke ondertoon volgens Hutcheon (1989: 101) se siening van die Postmodernisme nie. Lang Lang is ook bekend daarvoor dat hy geen politieke uitsprake maak nie; Remnick (2008): “Lang is not a political animal, except in the facility with which he signals his generally liberal views to Western friends and reporters but skirts any criticism of the Chinese government. [...] [H]e swims carefully in two oceans.” Indien politieke onderwerpe wel gedurende onderhoude na vore kom, verseg Lang Lang om enige kommentaar te lewer. Hy sê self (Anoniem 2011c): “I’m really not into politics. I think there are already enough problems in the world and, as musicians, our job is to play good concerts and to promote cultural understanding. To enter a political world would not help me be a better musician. My mission is to bring understanding through music.”

Dit sou egter naïef wees om Lang Lang se kuns as vry van enige politieke implikasies te beskou. ’n Mens kan vermoed dat Lang Lang versigtig is om enige uitsprake te maak wat as kritiek op die Chinese politieke stelsel geïnterpreteer kan word. Die mees voor die hand liggende “politieke” ondertoon in Lang Lang se interpretasies is sy bewustelike vertoonkunstenarskap (sien Afdeling 2.3.5 Lang Lang oor sy benadering tot interpretasie) om sy gehore se aanhang vir finansiële gewin te wen.

4.9 Hoë kuns en populêre kultuur

Butler (2002: 84) beweer dat die Postmodernisme in opstand gekom het teen die kuns van die Modernisme se formele kompleksiteit en ondertoon van progressie ten alle koste. Die Modernisme se obsessie met die ontwikkeling van kuns word deur die Postmodernisme as die elitisme (“elitist”) van die verlede verwerp. Die afbreek van grense tussen hoë kuns en populêre kultuur word as ’n belangrike eienskap van postmoderne kuns beskou (Huyssen 1984: 50; Beard & Gloag 2005: 143). Dominic Strinati (2004: 208) skryf verder dat die afbreek van die onderskeid tussen “hoë” kuns en populêre kultuur asook “crossovers” tussen die twee al meer en meer voorkom.

Volgens Butler (2002: 84) is ’n belangrike oorweging in die afbreek van grense tussen hoë kuns en populêre kultuur, dat die Modernisme die gehore wat deur die Postmoderniste bereik wil word, vervreem het. Lang Lang (Jacob 2009; ook Porterfield 2003) voel ook dat die “elitistiese” beeld van klassieke musiek jongmense afskrik:

What I find is the problem is the image of our work. The kids think that we are very boring people; never talk, like a robot, and are very arrogant. [They think] we are the elite. Actually we’re not. We’re just a normal person. And that is the first thing we need to change when we go to all the schools, to inspire them and to say, “Look, guys, we are a normal person” [...]. We can be as cool as Michael Jackson.

In ’n sinkende klassieke musiekbedryf waar verkope van opnames en konsertbywoning stelselmatig daal, het platemaatskappy en musici hulle begin wend na “crossover”-genres. Sodoende is ’n nuwe nismark vir “crossover”-projekte geskep in die hoop dat klassieke musiek ook ’n aanhang onder gehore uit die sfeer van populêre musiek kan werf.

Lang Lang se media-dekking is bestrooi met verwysings na “hoë en lae kuns” (Anoniem 2003b; Holland 2006; Terauds 2010). Kritici is dit egter nie eens dat Lang Lang se klavierstyl as “crossover” bestempel kan word nie. Daar is vele wat voel dat Lang Lang daarin slaag om klassieke musiek weer gewild te maak sonder om dit “af te plat”. So skryf Pomfret (2009): “I can think of no other classical artist who has achieved Lang Lang’s broad appeal without dumbing down; neither the pop-classical violinist Vanessa-Mae nor even a crossover singer such as Andrea Bocelli.” Ook Lebrecht (2009) voel dat Lang Lang steeds ’n ernstige kunstenaar is: “He occupies a realm of stardom far beyond the quavering concerns of classical music – and yet he remains, decidedly and in principle, a dedicated classical musician.” Richard Wright, die direkteur van die Proms (Pomfret 2009): “Lang Lang is trying to find new ways of presenting this same music. It isn’t watered-down, it isn’t in bite-sized chunks, it isn’t in cheesy crossover arrangements. Full marks to him.”

Remnick (2008) en Jacob (2009) voel daarteenoor dat Lang Lang wel ’n “crossover”-ster is. Stearns (2009) vestig die aandag daarop dat Lang Lang lank reeds klassieke musiek met ’n animasie wat eerder gepas vir ’n jazz- of pop-musikant is, uitvoer. David Dubal (2004: 210) is van mening dat Lang Lang se uitspattige verhoogpersoonlikheid hom saam met Liberace in die “crossover”-kategorie plaas: “Libby knew his public, and apparently so does Lang as he gesticulates his way to the bank through extroverted body language and dreamy stares to the heavens.” Dubal (2004: 211) beweer verder dat die ondertoon van die kommersiële sedert die begin van Lang Lang se loopbaan duidelik in sy klavierspel na vore gekom het. Hy noem Lang Lang in dieselfde asem as “rappers”, “hiphoppers” en “crossover”-sterre:

[Lang Lang] is likely to continue to perform and titillate a largely musically uneducated public, performing ad nauseum the same few concerts which will fulfill a crowd that merely attends to be in the company of a media star. Kitsch art and celebrity performers are the spirit of the day. Lang may be Thursday night’s fare in Rachmaninoff’s Second Concerto, with audiences devoting the rest of their week to rappers and hiphoppers [...]. Great music has been too much “crossed over,” and art always rebels when mixed with impurities. Let us hope that this undoubtedly gifted young man drops the circus frippery and gets as deep into his art as might be possible for him.

Alhoewel daar in die geleedere van ernstige klassieke musici gereeld snobisme aangaande “crossover”-genres bestaan, is Lang Lang (Edgar 2009) nie skaam nie om te

sê dat hy voel dat interaksie tussen die hoofstroom- klassieke kultuur en “crossover”-genres wel die toekoms van klassieke musiek kan help verseker:

We must work at making classical music accessible to a wider audience. We need to develop new audiences for classical music. We have a very dedicated classical core audience, but at the same time we also missed the mainstream audience since they don't normally listen to this music. [...] [W]e can't depend on this new generation to buy a ticket without giving them inspiration. That's why outreach programs and collaborations with other musicians from all different genres are so important to attract new audiences.

Dit mag blyk dat Lang Lang as gevolg van sy flambojante verhoogpersoonlikheid 'n “crossover”-ster en gevolglik in wese postmodern is. 'n Uitspattige verhoogpersoonlikheid is egter nie beperk tot populêre genres nie. Soos reeds bespreek in Hoofstuk 4.6.2 (Herlewing van die oue in 'n nuwe konteks) was die jong Liszt en die jong Anton Rubinstein reeds in die Romantiek bekend om hul demonstratiewe verhoogpersoonlikhede.

Lang Lang se vrolike fisieke benadering tot die klavier kan hom gevolglik in die kategorie van “crossover”-genres plaas, óf dit kan voortspruit uit sy bewondering vir die Romantiese legende Franz Liszt.

Dominic Strinati (2004: 208) skryf voorts dat die afbreek van grense tussen hoë kuns en populêre kultuur veroorsaak dat kuns al meer en meer met die ekonomie geïntegreer word: “it is used to encourage people to consume through the expanded role it plays in advertising, and because it becomes a commercial good in its own right”. Hazel Davis (2009) voel in ooreenstemming hiermee dat die wye bemarking van klassieke “crossover”-kunstenaars – soos Paul Potts – klassieke musici omvattende blootstelling gegee het, “which brands are increasingly exploring”. Dié gebruik of selfs misbruik van klassieke kunstenaars om handelsname te onderskryf is ook 'n belangrike aspek van Lang Lang se bemarking: “It was a good opportunity for me to reach a wider audience and to encourage more companies to use classical music” (Davis 2009). Hierdie onderskrywing van handelsmerke is egter ook nie nuut nie. Soos gesien in Hoofstuk 3 (“Horowitz Became My Idol”) het Steinway & Sons ook vir Horowitz versoek om hul produk te onderskryf en sodoende te bemark.

Lang Lang kan gevolglik as 'n eksponent van die Postmodernisme se afbreek van grense tussen hoë kuns en populêre kultuur gesien word, maar elemente van sy “crossover”-agtige verhoogpersoonlikheid en sy eietydse bemarkingstrategieë kan reeds in die Romantiek gevind word.

4.10 Skynbeeld (“Simulacrum”)

Frederic Jameson (1991: 87) voer aan dat ons vandag bevind in 'n “society of the image or the simulacrum”. Die idee van die skynbeeld (“simulacrum”) is breedvoerig in Jean Baudrillard (1994:1) se invloedryke boek *Simulacra and Simulation*, uiteengesit:

Today abstraction is no longer that of the map, the double, the mirror, or the concept. Simulation is no longer that of a territory, a referential being, or a substance. It is the generation of models of a real without origin or reality: a hyperreal. The territory no longer precedes the map, nor does it survive it. It is nevertheless the map that precedes the territory – *precession of simulacra* – that engenders the territory.

Waar Baudrillard aanvoer dat die oorspronklike verlore gegaan het en slegs die skynbeeld daarvan agtergebly het, beweer Jameson (1991: 66) dat die oorspronklike nooit bestaan het nie. Jameson gaan voort: “Appropriately enough, the culture of the simulacrum comes to *life* in a society where exchange-value has been generalized to the point at which the very memory of use-value is effaced.” Dit herinner aan Lyotard (1991: 4) se mening oor kennis as kommoditeit:

The relationship of the suppliers and users of knowledge to the knowledge they supply and use is now tending, and will increasingly tend, to assume the form already taken by the relationship of commodity producers and consumers to the commodities they produce and consume – that is, the form of value. Knowledge is and will be produced in order to be sold, it is and will be consumed in order to be valorized in a new production: in both cases, the goal is exchange. Knowledge ceases to be an end in itself, it loses its “use-value.”

Baudrillard (1994: 5) vestig die aandag daarop dat die “*éminence grise* of politics” agter die skynbeeld skuil. So skryf Butler (2002: 114): “We are simply enclosed in a media-dominated world of signs villainously generated by capitalism to synthesize our desires, which only really refer to one another within an entrapping chain of ideas.” In tred hiermee word Lang Lang se reputasie inderdaad “vervaardig” deurdat sy

bestuurder tien publiseitsagente in diens geneem het om die beeld van “a polished, worldly genius” te skep (Zhao 2003).

Dit is egter noodsaaklik om te noem dat in die wêreld van die klassieke uitvoerder die skep van ’n skynbeeld of ’n “image” om gehore te lok weer eens nie ’n nuwe idee is nie. Lebrecht (2009) verwys tereg na die Romantiek as die eerste eeu in die mens se geskiedenis “when music was industrialised and reputation manufactured”. Dit is algemeen bekend dat die eerste virtuoos van die Romantiek, Niccolò Paganini, self die gerugte aangaande sy verbond met die duiwel “with the nonchalant adroitness of a masterly twentieth-century press agent” (Sachs 1982: 15) versprei het. So het Paderewski se konsertbestuurder, Hugo Görlitz, tydens elk van die vroeë Paderewski-uitvoerings vyftig kaartjies gratis aan studente uitgedeel op voorwaarde dat hulle die verhoog moes stormloop: “as though overcome with a mad desire to get a nearer view of Paderewski performing his magic” (Schonberg 2006: 304-305).

Hierdie aspek van Lang Lang se pianistiek kan weer eens as ’n postmoderne eienskap óf ’n terugkeer na die gebruike van die Romantiek geïnterpreteer word.

4.11 Is Lang Lang Romanties of postmodern?

Met die uitsondering van Lang Lang se aanhang van modernistiese meta-narratiewe is al die bespreekte simptome van die Postmodernisme in ’n mindere of meerdere mate in Lang Lang se pianistiek en bemarkingstrategieë teenwoordig.

’n Interessante aspek wat na vore gekom het, is dat hierdie simptome keer op keer as postmodern sowel as Romanties geïnterpreteer kan word. Dit wil voorkom of die leser se voorkeur, na gelang van Huyssen (1984: 9) en Butt (2006: 14) se gesigspunt dat enige restourasie van historiese style in wese nuut en daarom postmodern sal wees, óf na gelang van Hutcheon (1989: 94) wat voel dat postmoderne herbenutting noodwendig ironies moet wees, sal bepaal of Lang Lang as Romanties of postmodern beskou kan word.

4.12 Die pianistiek in die postmoderne era

Timothy Mangan (2004) het 'n interessante artikel, “Personality Breaks Out Among a New Crop of Younger Pianists”, geskryf. Dit begin soos volg: “Could it be a trend? Young pianists who don’t sound alike, who have personalities, who have faces? Young pianists who take a page from the Old School?” Mangan (2004) sonder vier pianiste uit die jonger generasie uit:

[N]o cookie-cutter robotic competition winners they. The swashbuckling Lang Lang, the Paderewski-like Piotr Anderszewski and the thinking Till Fellner and Mari Kodama (both of whom have sat at the feet of that intellectual paragon and anti-virtuoso, Alfred Brendel) are enough to give one renewed faith in the generation under 40. It is a pleasure to hear subjectivity and deep thinking making a comeback.

As daar verby Mangan se lofprysing van elk van hierdie vier pianiste se individualiteit gekyk word, is dit insiggewend dat geeneen van dié pianiste se name sonder die nagedagte van die een of ander reus in die klavierwêreld, die sogenaamde “Old School”, genoem word nie. Piotr Anderszewski se benadering tot die teks herinner aan dié van Lang Lang (Mangan 2004):

Anderszewski’s latest disc [...] reveals the artist as his own man, hardly the stuff of competition wins (thank goodness) but an individual of an intellectual and poetic bent. His Chopin takes some getting used to, in fact, so personal is its slant. Indeed, it can be rather easily argued that Anderszewski violates the letter of Chopin’s scores, though whether or not he violates their spirit would be harder to prove.

Mari Kodama se benadering tot Chopin se Tweede Klavierkonsert herinner aan die hooggety van teksgetrouheid in die Modernisme. Maar so ook aan Clara Schumann, een van die groot eksponente van die Duitse skool van pianistiek gedurende die Romantiek, se anachronistiese getrouheid aan die teks (Mangan 2004):

[O]nce in a while the listener feels as if Kodama could stand to step forward a bit more with, perhaps, a little razzle-dazzle or attitude, the feeling quickly fades with some exquisitely observed detail, perfectly dispatched. This music can do well for itself, thank you, and Kodama seems to know it. [...] Self-effacement may be a speciality of this pianist, for the companion piece is a rarity that serves to shift a listener’s focus away from her and to the piece of music itself.

Die herbenutting van persoonlikheidseienskappe van pianiste uit die Romantiek is 'n algemene verskynsel onder jong pianiste vandag en nie net beperk tot Lang Lang nie. Die “golden age” (Dubal 2004: xiv; Hamilton 2008: 3-4, 10) van die eens dinamiese virtuoos van die Romantiek is so prominent in die musiekopvoeding van jong pianiste dat elkeen van hulle een of meer figure uit die Romantiek of selfs die Modernisme bewonder en dikwels ook naboots.

In ooreenstemming met Lang Lang se status as postmoderne pianis, wil dit voorkom of die leser se voorkeur, na gelang van Huyssen (1984: 9) en Butt (2006: 14) of Hutcheon (1989: 94) se sienings (sien Hoofstuk 4.6.2 Herlewing van die oue in 'n nuwe konteks), sal bepaal of elke individuele hedendaagse pianis as Romanties of postmodern beskou kan word.

Die gesegde dat “niks meer nuut is nie” is duidelik van toepassing op die hedendaagse klaviertradisie. Roland Barthes (1977: 146, 147) se stelling dat die teks, of in hierdie geval die pianistiek, bestaan uit 'n samevoeging van aanhalings uit vele kulture, of vroeëre tradisies, is dus gegrond. In Linda Hutcheon (1989: 94) se woorde is die klaviertradisie vandag “versadig met beelde”.

5 GEVOLGTREKKINGS

5.1 Inleidend

In hierdie studie is daar eerstens ’n kort profielskets van Lang Lang as pianis en mens (Hoofstuk 2) verskaf wat as vertrekpunt vir die res van die besprekings gedien het. Tweedens is Lang Lang se pianistiek as ’n voortsetting van ’n reeds bestaande klaviertradisie in Hoofstuk 3 in oënskou geneem. Daar is spesifiek ondersoek ingestel na Vladimir Horowitz (1903-1989) se invloed op Lang Lang se musikale ontwikkeling. In Hoofstuk 4 is die beeld van Lang Lang as pianis wat in die voorafgaande hoofstukke na vore gekom het aan die hand van erkende postmoderne skrywes krities oorweeg. Die hedendaagse pianistiek, met Lang Lang as verteenwoordiger daarvan, is ook aan die hand van die uitkomst van Hoofstuk 3 en 4 van naderby beskou.

5.2 Beantwoording van die sub-navorsingsvrae

In die lig van die voorafgaande besprekings kan die subvrae soos volg beantwoord word:

5.2.1 Op welke wyse is Lang Lang se klavierspel ’n voortsetting van ’n reeds bestaande klaviertradisie, met spesifieke verwysing na Vladimir Horowitz se invloed op Lang Lang? (Hoofstuk 3)

In Hoofstuk 3 is daar 71 ooreenkomste tussen Lang Lang en Horowitz gevind met betrekking tot hul jeugjare, musikale herkoms, die ontwikkeling van hul loopbane, hul benadering tot interpretasie, hul voorkeure in repertorium en die gesindheid van die media. Uiteindelik is daar tot die gevolgtrekking gekom dat Lang Lang se pianistiek ’n navolging (herbenutting) van dié van Vladimir Horowitz, die “Laaste Romantikus”, is (Dubal 2004: xiv; Hamilton 2008: 4).

5.2.2 Watter eienskappe van die Postmodernisme kan in Lang Lang se klavierspel en loopbaan gevind word? (Hoofstuk 4.1 tot 4.10)

Gedurende die navorsing is gevind dat twee eienskappe van die Modernisme (sy aanhang van meta-narratiewe asook 'n tekort aan 'n politieke ondertoon in sy interpretasies) deel van Lang Lang se mondering is. Die volgende simptome van die Postmodernisme is egter in Lang Lang se pianistiek, loopbaan en bemarkingstrategieë teenwoordig:

- Lang Lang verwerp dikwels 'n samehangende narratief in sy interpretasies.
- Lang Lang is 'n dinamiese voorbeeld van hoe die tradisionele binêre beskouing van die “minderwaardige” Oosterse teenoor die “verhewe” Westerse omvêrgewerp is.
- Die klemverskuiwing van die komponis en sy musiekwerk na die pianis as interpreteerder in Lang Lang se interpretasies is 'n manifestering van die Postmodernisme.
- Intertekstualiteit speel 'n belangrike rol in Lang Lang se interpretasies deurdat hy toelaat dat letterkundige werke en skilderye sy vertolkings beïnvloed.
- Lang Lang se verontagsaming van stylkenmerke en die teks maak sommige luisteraars ongemaklik aangesien dit hul historiese, kulturele en psigologiese aannames omvêrwerp.
- Lang Lang se herbenutting van Horowitz se klavierstyl is in wese postmodern.
- Lang Lang se verhoogpersoonlikheid plaas hom in die kategorie van “crossover”-genres en gevolglik is hy 'n voorbeeld van die Postmodernisme se afbreek van die onderskeid tussen “hoë” kuns en populêre kultuur.
- Aangesien Lang Lang se beeld (“image”) in die media vervaardig word, is hy 'n eksponent van die Postmodernisme se siening van skynbeelde (“simulacrum”).

Van kardinale belang is dat al hierdie simptome keer op keer as postmodern *sowel as Romanties* geïnterpreteer kan word. Dit wil voorkom of die leser/luisteraar se voorkeur volgens die mening van Huyssen (1984: 9) en Butt (2006: 14) dat enige restourasie van historiese style in wese nuut en daarom postmodern sal wees, óf volgens die mening van Hutcheon (1989: 94) wat voel dat postmoderne herbenutting noodwendig ironies en

daarom polities moet wees, sal bepaal of Lang Lang as Romanties of postmodern beskou kan word.

5.2.3 Hoe kan die uitkomst van die eerste twee subvrae op die res van die hedendaagse pianistiek van toepassing gemaak word? (Hoofstuk 4.11)

Die herbenutting van persoonlikheidseienskappe van pianiste uit die Romantiek is 'n algemene verskynsel onder jong pianiste vandag en is nie net tot Lang Lang beperk nie. Die “golden age” (Dubal 2004: xiv; Hamilton 2008: 3-4, 10) van die Romantiese virtuoos is so prominent in die musiekopvoeding van jong pianiste dat elkeen van hulle een of meer persoonlikhede uit die Romantiek of selfs die Modernisme bewonder en dikwels ook navolg.

5.3 Beantwoording van die hoofnavorsingsvraag: Wat is die status van die klassieke pianis in die postmoderne wêreld, en hoe word hierdie moontlikhede deur die loopbane van Lang Lang en sy model Vladimir Horowitz vergestalt?

Uit die studie is dit duidelik dat die hedendaagse pianis 'n sentrale verskynsel van sy tyd is wat vatbaar is vir invloede soortgelyk aan dié op die ander kunste en wetenskappe – in die geval van hierdie studie, die Postmodernisme.

Aangesien die Modernisme in 'n groot mate 'n permanente breuk met die Romantiek bewerkstellig het, is die hedendaagse klaviertradisie nie bloot 'n oorblyfsel van die Romantiek nie. Pianiste van vandag gryp egter wel terug na persoonlikheidseienskappe van pianiste uit die Romantiek en Modernisme om te vergoed vir 'n versadigde klaviertradisie wat tot op hede nie met genoeg nuwe unieke persoonlikhede en idees vorendag kon kom nie.

Dit wil voorkom of hierdie herbenutting van persoonlikhede uit vorige tydperke op twee wyses geïnterpreteer kan word. In ooreenstemming met Huyssen (1984: 9) en Butt (2006: 14) wat voel dat herbenutting van historiese style in vandag se veranderde tyd noodwendig nuut en daarom postmodern sal wees, óf soos Hutcheon (1989: 94) wat glo dat postmoderne herbenutting in wese ironies en gevolglik polities van aard is. Die een

of die ander van hierdie sienings sal bepaal of Lang Lang, sowel as die hedendaagse klaviertradisie in geheel, as Romanties of postmodern beskou kan word.

5.4 Aanbevelings vir verdere studie

Die huidige studie het 'n hele aantal interessante moontlike navorsingsvrae blootgelê:

- Hoe is Lang Lang deur Artur Rubinstein beïnvloed?
- Bevorder of kniehalter opvoedingsinstansies en klavierkompetisies se repertoriumvoorskrifte die ontwikkeling van 'n postmoderne pianistiek? Indien wel, hoe en in welke mate?
- Wat is die redes dat klassieke musiek hom vandag in die dilemma van 'n kwynende aanhang bevind?
- Op watter wyses kan jongmense na klassieke musiek gelok word sonder die gebruik van “crossover”-genres?
- T.S. Eliot (1982: 38) skryf dat die mees kreatiewe geeste nie noodwendig die grootste reputasies het nie. Kan 'n ondersoek na ander hedendaagse pianiste dalk onverwagte postmoderne simptome oplewer en so die pad vorentoe aandui?

5.5 Slotwoord

Daar is in hierdie studie gesien dat alles binne die relativistiese raamwerk van die Postmodernisme geoorloof is. Dit sou onwenslik wees om die idee van herbenutting wat reeds so sentraal in die kunste van ons tyd staan as ongeregverdig af te maak.

Is dit egter vergesog om tot die gevolgtrekking te kom dat Lang Lang in samewerking met Columbia Artists Management poog om die illusie van 'n herhaling van die geskiedenis – Horowitz gereïnkarnear in die vorm van Lang Lang – te skep? Is Lang Lang as die nuwe Horowitz nie bloot 'n postmoderne publisiteitsfoefie nie?