
ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. IX, 2

SECTIO L

2011

Institut Muzyki UMCS

MACIEJ BIAŁAS

*Praktyczne i teoretyczne wymiary muzycznego technokratyzmu
Glenna Goulda*

Practical and Theoretical Dimensions of Glenn Gould's Music Technocratism

„Goulda można postrzegać jako współczesnego Jana Chrzciciela,
zapowiadającego niezwyklego ducha muzyki naszych czasów”.

Elizabeth Angilette

Kiedy 10 kwietnia 1964 roku trzydziestodwuletni kanadyjski pianista Glenn Gould, cieszący się już międzynarodową sławą i uznaniem, dawał recital w prestiżowym Wilshire Ebell Theater w Los Angeles, wykonując z właściwą sobie błyskotliwością i oryginalnością cztery fugi z *Die Kunst der Fuge* Bacha, *IV Partię D-dur* tegoż kompozytora, *Sonatę E-dur* op. 109 Beethovena oraz *III Sonatę Hindemitha*, nikt z publiczności nie mógł nawet podejrzewać, że uczestniczy w pożegnальnym koncercie tegoż, będącego u szczytu swojej kariery pianistycznej, artysty¹. Gould wszakże nie żegnał się z muzyką, ani tym bardziej z życiem, lecz podejmował wcześniej już zaplanowaną decyzję o wycofaniu się z życia koncertowego i poświęceniu się „w imię wyższych celów” – jak uważał – nagrywaniu muzyki². W 1964 roku podjęcie takiej decyzji wymagało nie lada odwagi. Gould ryzykował

¹ K. Bazzana, *Wondrous Strange: The Life and Art of Glenn Gould*, Nowy Jork 2004, s. 229.

² S. Rieger, *Glenn Gould czyli sztuka fugi*, Gdańsk 1997, s. 181.

swoją muzyczną przyszłość. Nie mógł bowiem zakładać, że za jakiś czas będzie wciąż pamiętany jako pianista i że jego nagrania będą cieszyły się popularnością wśród melomanów. Przeczuwał jednak, że przyszłość muzyki jest nierozzerwalnie związana z rozwojem technicznym i że media masowe okażą się wkrótce tejsze muzyki największym sprzymierzeńcem³. I miał ku temu powody.

Jego fascynacja techniką nagraniową ujawniła się z całą mocą czternaście lat wcześniej, kiedy to 24 grudnia 1950 roku wystąpił po raz pierwszy z solowym recitalem, transmitowanym przez radio CBC (Canadian Broadcasting Corporation). Uzmysłowił sobie wówczas, że mikrofon zachęca pianistę do rozwijania wykonawczych postaw, które choć całkowicie nie sprawdzają się w rozproszonym akustycznie środowisku sali koncertowej, to sprzyjają uwypuklaniu strukturalnej klarowności muzyki⁴. Dziesięć lat później, 31 stycznia 1960 roku, występował po raz pierwszy w amerykańskiej telewizji CBS (Columbia Broadcasting System) wraz z Leonardem Bernsteinem i New York Philharmonic. Był wszakże już wtedy weteranem kanadyjskiej telewizji, która od kilku lat nadawała koncerty z jego udziałem.

W 1964 roku jednak Gould zamykał ten rozdział swojego życia, rozpoczynając badania nad techniką audialną oraz możliwościami jej szerokiego wykorzystywania przy rejestrowaniu muzyki. Wkrótce studio nagrań stało się jego zacisznym atelier, w którym podejmował coraz śmielsze doświadczenia z manipulowaniem dźwiękiem, a jednocześnie konsolidował najbardziej charakterystyczne elementy swojego pianistycznego stylu. Choć technika nagraniowa oddziaływała na jego sztukę wykonawczą z biegiem lat coraz silniej, to jednak nigdy nie wyzbył się owych szczególnych wartości, przyświecających pianiście, wykonującemu „na żywo” utwór muzyczny. Traktując zarejestrowane wykonania jako surowe materiały do kreatywnej obróbki na dalszych etapach tworzenia nagrania, poszukiwał w istocie możliwości nadania wykonawstwu fortepianowemu i sztuce muzycznej nowego, doskonalszego wymiaru⁵.

Gould nie porzucił jednak kariery koncertującego pianisty wyłącznie dla dokonywania nagrań i prowadzenia na tym polu w dużej mierze pionierskich eksperymentów. Opatrując swoje zarejestrowane wykonania wyczerpującymi komentarzami, pisząc do rozmaitych magazynów, wypowiadając się w radiu i telewizji, stał się komentatorem i apologetą muzycznego technokratyzmu. Jako intelektualista, myśliciel, dziecko swojej epoki, silnie uwikłane w jej kontekst społeczno-

³ E. W. Said, *The Music Itself: Glenn Gould's Contrapuntal Vision*, [w:] *Glenn Gould By Himself and His Friends*, red. J. McGreevy, Garden City 1983, s. 52-53.

⁴ G. Gould, *Music and Technology*, [w:] *The Glenn Gould Reader*, red. T. Page, Nowy Jork 1984, s. 353-354.

⁵ *Glenn Gould: Selected Letters*, red. J. P. L. Roberts, Gh. Guertin, Toronto 1992, s. 101.

-kulturowy, nie tylko manifestował, ale i intelektualnie uzasadniał swoje przywiązanie do techniki. Jego poglądy na temat jej wpływu na kulturę muzyczną ułożyły się z biegiem lat w nader oryginalną i całkiem spójną ideologię.

Trudno, rzecz jasna, rozstrzygnąć, czy przytaczane przez niego argumenty na rzecz technicyzacji i mediatyzacji sztuki muzycznej służyły jedynie usprawiedliwianiu jego radykalnych poczynań w studiu nagrań lub nawet rozmaitych wrodzonych reakcji, takich chociażby, jak podyktowana osobistym psychicznym dyskomfortem koncertowa idiosynkrazja, czy też przeciwnie – czyniły go, jak ujął to Jerrold Levinson, „wykonawcą «napędzanym teorią»” (*“theory-driven” performer*)⁶. Nie ulega natomiast wątpliwości, że pomiędzy praktykami, do jakich uciekał się w studiu nagrań, a ich szeroką teoretyczną podbudową, jakiej dostarczał, istniała całkowita zgodność⁷.

Ta wyjątkowa konwergencja praktyki i teorii zachęca z pewnością do głębszego namysłu nad muzycznym technokratyzmem Goulda, zwłaszcza w obliczu permanentnej technicyzacji współczesnego świata. O ile jednak stosunkowo łatwo jest przypomnieć techniki, które Gould rozwinął w studiu nagrań, o tyle wyłuskanie jego technokratycznej myśli z całego kompleksu znaczeń, w jaki ją uwikłał, nastęrcza pewne trudności. Zainteresowania Goulda procesami rejestrowania muzyki korespondowały bowiem z jego analityczną inklinacją, kontemplacyjnym, „ekstatycznym” sposobem wykonywania muzyki, z faworyzowanym przez niego repertuarem i wyznawanymi wartościami muzycznymi, z jego idealizmem i pozaczasową wizją dzieła muzycznego, z jego przekonaniem na temat kreatywnej funkcji wykonawcy itp. Toteż dążąc do odtworzenia owej technokratycznej myśli, należy jednocześnie zadbać o zasygnalizowanie owych jej szczególnych kontekstów.

Praktyka

Gould korzystał z dobrodziejstw techniki od najmłodszych swoich lat, choć nie od razu jako nagrywający pianista. W dzieciństwie, podróżując z rodzicami w weekendy do letniskowego domku w Uptergrove, regularnie słuchał nadawanych w radiu koncertów. Radio przyczyniło się wówczas do jego rozwoju muzycznego i na tyle trwale ukształtowało jego stosunek do techniki⁸, że już

⁶ Cyt. [za:] K. Bazzana, *Glenn Gould. The Performer in the Work. A Study in Performance Practice*, Oxford 1997, s. 258.

⁷ Por. *Idem, Wondrous Strange...*, s. 256-257.

⁸ Gould do końca życia manifestował swoją niechęć do publicznych koncertów; oświadczał, że nawet jako odbiorca nie ucześnie na nie, gdyż w pełni satysfakcjonuje go słuchanie nagrań.

w latach czterdziestych kilkunastoletni Gould dokonywał w domowym zaciszu swoich pierwszych nagrań, korzystając zrazu z prymitywnego sprzętu⁹. Ale już na początku lat pięćdziesiątych zaczął nagrywać dla Canadian Broadcasting Corporation i jego zainteresowania techniką – już jako nagrywającego pianisty – mogły się gwałtownie rozwinąć.

Osobliwość podejścia Goulda do procesów nagrywania wyrażała się w tym, iż nie uważał ich jedynie za środki umożliwiające rejestrowanie i archiwizowanie muzyki, lecz przede wszystkim za ekstensje możliwości interpretacyjnych, umożliwiające transcendowanie ograniczeń tradycyjnie pojętego wykonawstwa fortepianowego.

Choć część zarejestrowanych przez Goulda utworów zaliczyć można do ciągłych, niepoddanych edycji pojedynczych nagrań, to zdecydowaną większość swoich nagrań dokonywał on przy użyciu technik montażu muzycznego. Rejestrował więc utwór w kilku wersjach, przygotowywał wstawki, a następnie poddawał ten materiał edycji, obliczonej na osiągnięcie „doskonałego” produktu finalnego¹⁰. Jak wynika z relacji samego Goulda, ale i jego współpracowników (producentów, techników itp.), nie wykorzystywał on sklejania taśmy magnetofonowej częściej niż przeciętny nagrywający pianista, natomiast częściej niż przeciętny nagrywający pianista wykorzystywał je w charakterze narzędzia twórczej ekspresji raczej niż korektora technicznych lapsusów¹¹. Tego typu sklejanie lubił zresztą określać mianem „twórczego oszukiwania” (*creative cheating*), „twórczego kłamstwa” (*creative lying*) lub „twórczej nieuczciwości” (*creative dishonesty*)¹². Był więc zasadniczo zainteresowany możliwościami kombinowania fragmentów nagrań w celu uzyskania interpretacji dużo lepszej od tej, jaką można uzyskać, dokonując ciągłego, niepoddanego edycji pojedynczego nagrania.

Przy wielu różnych okazjach przypominał anegdotycznie historię nagrywania 17 marca 1965 roku *Fugi a-moll* z I tomu DWK Bacha, jako ukazującą sens podejmowania tego typu zabiegów. Z zarejestrowanych ośmiu wersji tegoż utworu tylko dwie – szósta i ósma – okazały się satysfakcjonujące. Przesłuchane wszakże ponownie po kilku tygodniach, zdradziły swoją skrywaną usterkę: były monotonne. Jednocześnie, choć różniły się wyraźnie charakterem (szósta była podniosła, ósma zaś frywolna), pozostawały wobec siebie homologiczne pod względem agogicznym. Okoliczność ta przesądziła o próbie ich połączenia w ten sposób, że

⁹ P. Ostwald, *Glenn Gould. The Ecstasy and Tragedy of Genius*, Nowy Jork 1997, s. 64, 89.

¹⁰ R. Kostelanetz, *Glenn Gould: Bach in the Electronic Age*, [w:] *Glenn Gould By Himself and His Friends*, red. J. McGreevy, Garden City 1983, s. 132.

¹¹ A. Kazdin, *Glenn Gould at Work: Creative Lying*, Nowy Jork 1989, s. 20.

¹² Gould, *Music and Technology...*, s. 354.

na ekspozycję i ostatnie przeprowadzenie złożyły się fragmenty wersji szóstej, na epizodyczne modulacje w części środkowej zaś – fragment wersji ósmej¹³.

Historia ta, zdaniem Goulda, dowodziła nie tyle rozszerzenia się możliwości interpretacyjnych dzięki postprodukcji – teoretycznie bowiem pianista mógł tak właśnie wykonać ów utwór, nie uciekając się bynajmniej do sklejanie – ile raczej inspirującego wpływu techniki na pomysłowość wykonawcy. Oto bowiem proces edycji stał się częścią procesu twórczego, modyfikując wpływ praktyki wykonawczej na decyzje interpretacyjne. „Korzystając z refleksji nasuwających się po nagraniu – konkludował Gould – można często przekroczyć ograniczenia, jakie występ nakłada na wyobraźnię”¹⁴.

Podstawowe metody nagrywania, do jakich uciekał się Gould, tj. nagrywanie fragmentów utworu muzycznego nie w kolejności, nagrywanie ich w kilku wersjach, sklejanie itp., nie kreowały wykonań, których nie można było usłyszeć w sali koncertowej. Bardziej wyrafinowane jednak takowe wykonania kreowały. Uważać je w związku z tym należy za aspekty praktyki wykonawczej Goulda. Niektóre z nich, takie chociażby, jak powtórne wykorzystywanie fragmentów taśmy do tworzenia dokładnych repetycji¹⁵, tudzież dodawanie lub odejmowanie naturalnego czy elektronicznego pogłosu zgodnie z panującym nastrojem, tempem i artykulacją, nie wydawały się zbyt finezyjne. Jednocześnie jednak *overdubbing*¹⁶ na przykład pozwolił Gouldowi wykonać w duecie na cztery ręce z samym sobą skomplikowany kontrapunkt, wieńczący pochodzącą z 1973 roku jego transkrypcję na fortepian Preludium *Meistersinger* Ryszarda Wagnera. Z techniki tej korzystał Gould również, nagrywając krótki ustęp z ostatniej części *V Symfonii* Beethovena w fortepianowej transkrypcji Liszta czy *Podróż Zygryda po Renie ze Zmierzchu Bogów* Wagnera w swojej fortepianowej transkrypcji. Umożliwiała mu ona odtwarzanie skomplikowanych, złożonych struktur niektórych „przełożonych” na fortepian fragmentów większych dzieł w wersji na trzy lub cztery ręce¹⁷.

¹³ M. Katz, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, Los Angeles 2004, s. 41-42.

¹⁴ G. Gould, *The Prospects of Recording*, [w:] *The Glenn Gould Reader*, red. T. Page, Nowy Jork 1984, s. 339. Por. polskie przekłady eseju: *idem*, *Perspektywy muzyki nagrywanej*, przeł. H. Krzeczkowski, [w:] „Res Facta. Teksty o muzyce współczesnej” 1969, nr 3, s. 75-98; *idem*, *Perspektywy nagrań*, przeł. M. Matuszkiewicz, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 152-164.

¹⁵ Przykładem wykorzystania fragmentów taśmy do stworzenia dokładnej repetycji jest *Bourrée I* z powtórką *da capo* w pochodzącym z 1973 roku nagraniu Goulda *I Suity angielskiej A-dur* J. S. Bacha.

¹⁶ Montaż synchroniczny (wertykalny), w odróżnieniu od sekwencyjnego (horyzontalnego).

¹⁷ J. Cott, *Conversations with Glenn Gould*, Boston 1984, ss. 68, 81-82; Kazdin, *op. cit.*, s. 18; Ostwald, *op. cit.*, s. 254.

Gould badał również możliwości rejestrowania koncertów poprzez nagrywanie orkiestry i solowego instrumentu na oddzielnych ścieżkach, z sobą samym zarówno wykonującym, jak i dyrygującym, a następnie montującym ostateczną wersję wykonania w studiu. Prywatne nagranie, dokonane w kwietniu 1982 roku, na którym dyrygował Hamilton Philharmonic i pianistą Jonem Klibonoffem, wykonującymi dwie pierwsze części *II Koncertu fortepianowego B-dur* Beethovena, było swoistym testem próbnym, zapowiadającym realizację większych projektów.

Stosunkowo szybko Gould dostrzegł też potencjał kwadrofonii w zakresie optymalizowania muzycznych interpretacji. Eksperymentując od początku lat siedemdziesiątych z kwadrofonicznym systemem dźwiękowym, tj. nagrywając na przykład poszczególne głosy w wybranych fugach Bacha na oddzielnych ścieżkach, a następnie miksując je pod kątem kwadrofonicznego odtwarzania (każdy pojedynczy głos z innego głośnika)¹⁸, Gould zachwyił się na tyle technicznymi możliwościami nadawania głosom absolutnej niezależności, gęstym zaś kontrpunktycznym strukturom wyjątkowej przejrzystości, że w pochodzącym z 1970 roku programie dla telewizji CBC *The Well-Tempered Listener* omawiał ten sposób działania z wykorzystaniem techniki podzielonego ekranu¹⁹. Fragment *Fugi Cis-dur* z II tomu DWK Bacha posłużył mu do zilustrowania wykonania w stylu „jedna ręka – jeden głos”²⁰.

Być może jednak najbardziej ewidentnym przykładem wykorzystania przez Goulda techniki nagraniowej w służbie praktyki wykonawczej był proces, który zastosował w latach siedemdziesiątych i który określał mianem „choreografii akustycznej” (*acoustic choreography*), „choreografii dźwiękowej” (*sonic choreography*) lub „akustycznej orkiestracji” (*acoustic orchestration*). Polegał on na traktowaniu mikrofonów w taki sam sposób, w jaki reżyser filmowy traktuje kamery. Gould rozmieszczał więc różnie „wycelowane” mikrofony w różnych odległościach od instrumentu, zarówno tuż przy strunach fortepianu, jak i przy najbardziej odległej od tegoż fortepianu ścianie pomieszczenia, w którym dokonywał nagrania, a następnie „zbierał” za ich pomocą dźwiękowe ekwiwalenty zbliżeń, półzbliżeń, średnich i dalekich (ogólnych) planów. Po nagraniu dzieła miksował je, kombinując dźwięki pochodzące z różnych źródeł, *ergo* przemieszczając się w rozmaity sposób (cięcia, przejścia itp.) pomiędzy różnymi mikrofonowymi perspektywami lub łącząc je w określony sposób. Modyfikował tym samym akustyczną przestrzeń nagrania w taki sposób, aby eksponować określone

¹⁸ G. Gould, C. Davis, *The Well-Tempered Listener*, [w:] *Glenn Gould By Himself...*, s. 277-278.

¹⁹ *Glenn Gould: Selected Letters...*, s. 123.

²⁰ Cott, *op. cit.*, s. 87; Bazzana, *Glenn Gould...*, s. 246.

aspekty muzyki²¹. Tłumaczył przy tym, że również w filmie zmienianie kątów kadrowania, modulowanie ruchu kamer oraz miksowanie perspektyw służy wy-puklaniu określonych relacji pomiędzy filmowanymi obiektami, wywoływaniu emocjonalnych konotacji itp.²²

Na mikrofonowe aranżacje Goulda decydujący wpływ miał również rodzaj nagrywanego repertuaru. Nawet bowiem nagrywając przy użyciu pojedynczego, umocowanego mikrofonu, Gould dopasowywał ogólną przestrzeń akustyczną nagrania do wykonywanych właśnie utworów. I tak na przykład „ciasna”, analityczna perspektywa mikrofonowa była przez niego regularnie stosowana przy nagrywaniu kontrapunktycznej muzyki Bacha, dla odmiany zaś, gdy nagrywał utwory Wagnera czy Brahmsa, zadawała go przeważnie „odległe”, pogłosowe brzemienia. Podobnych wyborów dokonywał w przypadku choreografii akustycznej.

Kompozytorem, który – jego zdaniem – osobliwie przeczuwał idee choreografii akustycznej, był Aleksandr Skriabin, znany skądinąd ze swojej predylekcji do wykorzystywania fortepianu w charakterze medium wyrażania rozmaitych transcendentalnych idei. To w jego partyturach Gould dostrzegał najwięcej możliwości nadawania muzyce różnych wymiarów przestrzennych²³. Toteż technikę choreografii akustycznej wykorzystał po raz pierwszy w 1970 roku do nagrania *V Sonaty Fis-dur* Skriabina. Utwór ten nagrał na ośmiu ścieżkach z wykorzystaniem mikrofonów rozmieszczonych w czterech różnych miejscach. Pierwszy, „ultraperkusyjny”, znajdował się wewnątrz fortepianu, drugi około 1,5 metra od fortepianu (była to ulubiona mikrofonowa perspektywa Goulda, swoją drogą bliższa od normalnie przyjętej), trzeci, reprezentujący konwencjonalną perspektywę, około 2,7 metra od instrumentu, czwarty zaś skierowany był w stronę tylnej ściany pomieszczenia i „zbierał” wyłącznie jego pogłos. Nagrana w ten sposób *V Sonata* nie została wydana za życia Goulda, a dopiero w 1986 roku. Kierujący procesem cyfrowego *remixingu* Andrew Kazdin zrezygnował jednak z odtworzenia choreografii akustycznej Goulda, poprzestając na konwencjonalnej mikrofonowej perspektywie.

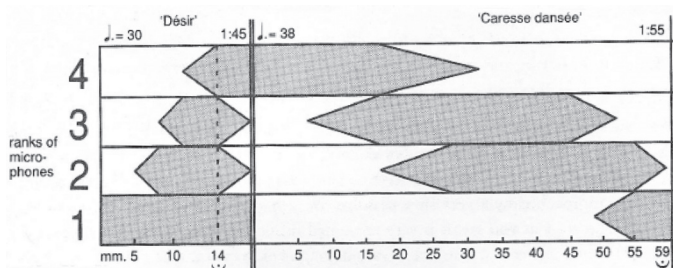
Choreografię akustyczną Gould zastosował wszakże przy nagrywaniu innych jeszcze utworów fortepianowych Skriabina, a mianowicie *Deux Morceaux* op. 57. Nagrywając je po raz pierwszy w 1972 roku, nie zdecydował się na eksperymenty akustyczne, ale już dwa lata później, nagrywając je ponownie dla drugiego filmu Bruna Monsaingeona z serii *Chemins de la musique*, użył mikrofonów

²¹ Warto w tym miejscu wspomnieć, że technikę przemieszczania źródła dźwięku w ramach stereofonicznego spektrum (*pan-potting*) Gould wykorzystywał w swoich przygotowywanych dla CBC radiowych dokumentach już w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

²² Bazzana, *Wondrous Strange...*, s. 265-266.

²³ O. Friedrich, *Glenn Gould: A Life and Variations*, Nowy Jork 1989, s. 229.

rozmieszczonych w tych samych czterech miejscach, co przy nagrywaniu *V Sonaty*. Kevin Bazzana, przysłuchując się zarejestrowanym w tym filmie uwagom Goulda, dotyczącym miksowania mikrofonowych perspektyw, zrekonstruował akustyczny schemat czy raczej – używając lubianej przez Goulda terminologii filmowej – mikrofonowy scenorys, „rozrysowany” przez niego dla tychże dwóch utworów. Prezentuje się on następująco:



Cyt. [za:] K. Bazzana, *Glenn Gould. The Performer in the Work. A Study in Performance Practice*, Oksford 1997, s. 249.

Jeśli „1” odnosi się do najbliższych zainstalowanych mikrofonów, a „4” do tych najodleglejszych, to nadany przez Goulda tym utworom akustyczny kształt przedstawia się jako forma łukowa. Najbliższa mikrofonowa perspektywa otwiera *Désir* i zamyka *Caresse dansée*; dla pierwszego utworu zaplanowany jest mikrofonowy „odjazd”, dla drugiego zaś – „najazd”. Do tego dochodzą takie subtelności, jak korespondujące z odcinkami utworów, utrzymanymi w różnych rejestrach i na różnych poziomach dynamicznych, dodawane lub odejmowane w ważnych dla muzycznej struktury miejscach mikrofonowe perspektywy²⁴.

W jeszcze bardziej wyrafinowany sposób Gould zastosował technikę choreografii akustycznej w latach 1976-77, przy nagrywaniu utworów Jeana Sibeliusa, takich jak *Kyllikki* op. 41 oraz *Sonatiny* op. 67 – jedynych utworów nagranych z wykorzystaniem tej techniki wydanych za życia Goulda²⁵. Choć Gould wykorzystał tu te same cztery mikrofonowe perspektywy i te same metody ich łączenia, co w przypadku Skriabina, to tym razem pozwolił sobie na pewną kunsztowność w mikrofonowych aranżacjach. Przejścia pomiędzy mikrofonowymi perspektywami są tu bardziej zdecydowane, oddając powściągliwość muzyki (głównie cięcia, nader często w czasie pauz); korespondują z agogicznymi i wyrazowymi różnicami pomiędzy fragmentami utworów; eksponują harmoniczne niuanse; uwypuklają momenty muzyczne ważne pod względem zarówno strukturalnym,

²⁴ Cott, *op. cit.*, s. 90-94.

²⁵ Friedrich, *op. cit.*, s. 254.

jak i akustycznym; następują też dużo częściej – nawet na poziomie dwutaktowych fraz. Poza tym najdalsza mikrofonowa perspektywa wydaje się zastępować prawy pedał po to tylko, aby kreować niegodzący w melodyczną i harmoniczną klarowność dźwięku efekt niewielkiej akustycznej poświaty²⁶.

Gould często przyznawał, że większość jego interpretacyjnych pomysłów miała związek z mikrofonem. Można zatem przyjmować, że jego dojrzały wykonawczy styl ukształtował się w pełni na bazie techniki nagraniowej. Krystalizację tegoż stylu słycać przede wszystkim na nagraniach dokonanych przez Goulda po 1964 roku, kiedy to miał już za sobą karierę koncertującego pianisty i kiedy to coraz bardziej świadomie i coraz śmielej wykorzystywał dostępne mu medium.

Śledząc jego zapośredniczone medialnie praktyki wykonawcze, zrozumieć jednak można przyczyny, dla których dał się oczarować technice. Umożliwiała mu ona sprawowanie maksymalnej kontroli nad wykonaniem, prezentowanie własnej koncepcji dzieła muzycznego w sposób tak deterministyczny, jak to tylko możliwe; pomagała mu w nadawaniu muzycznym strukturom pełnej transparentności, owych tak cenionych przez niego cech, jak „analityczna klarowność, bezpośredniość i niemalże namacalna bliskość”²⁷; zaspokajała jego potrzebę drobiazgowego badania muzyki, prowadzenia egzegez na „żywym” organizmie muzycznym (stąd chociażby jego predylekcja do ustawiania mikrofonów blisko instrumentu i stosunkowo „suchej” akustyki); pozwalała mu „oświetlać” muzykę bardziej wielostronnie, dostarczać jej bogatszego opisu, a jednocześnie kierować uchem słuchacza tak, jak reżyser filmowy kieruje okiem widza.

Eksplorowanie przez Goulda możliwości techniki nagraniowej nie ograniczało się jednak tylko do rejestrowania repertuaru pianistycznego z wykorzystaniem owych szczególnych prerogatyw, jakie zapewnia muzyczny montaż, korekcja dźwięku czy choreografia akustyczna. Gould zasłynął bowiem również jako twórca osobliwego, pokrewnego słuchowisku, choć faworyzującego w szczególności sposób metafory dźwiękowe i utrzymanego w barokowej stylistyce muzycznej, gatunku radiowego, który określał mianem „kontrapunktycznego dokumentu radiowego” (*contrapuntal radio documentary*). Reprezentowany on jest przez takie chociażby jego prace, jak radiowe portrety Leopolda Stokowskiego, Pabla Casalsa, Arnolda Schönberga, Ryszarda Straussa²⁸ czy niepozabawiona wątków autobiograficznych radiowa trylogia *The Solitude Trilogy* (*The Idea of North, The Latecomers, The Quiet in the Land*), poświęcona ludziom przystającym na życie z dala od zgiełku ówczesnego świata – świadomie rezydującym poza kulturalnym *mainstreamem*.

²⁶ Kazdin, *op. cit.*, s. 137-144.

²⁷ Gould, *The Prospects of Recording...*, s. 333.

²⁸ Ostwald, *op. cit.*, s. 206.

Kontrapunkcyjne dokumenty radiowe, które Gould tworzył od lat pięćdziesiątych (początkowo w studiu CBC w Toronto, później zaś we własnym domowym studiu), to hybrydy muzyki, dramatu, różnych gatunków dziennikarskich i interdyscyplinarnych spostrzeżeń – oryginalne kolaże, skomponowane z wszelkiego rodzaju materiałów audialnych, bazujące jednak szczególnie na słowie mówionym i zmiksowane w sposób polifoniczny. Robią wrażenie barwnych pejzaży dźwiękowych, zakodowanych przez przypadkowego słuchacza, choć w istocie są czymś więcej. Posiadają swoją narrację, suspens, walory dramaturgiczne i filozoficzne, przyćmione wszakże nieco ową zamierzoną przez Goulda kontrapunkcyjnością, przejawiającą się w tym, że rozmaite ludzkie głosy (w różnych konfiguracjach), fragmenty muzyczne czy efekty dźwiękowe słysząc w nich jednocześnie, niczym w fugach J. S. Bacha, które z każdym kolejnym odsłuchaniem ujawniają kolejne, konstytuujące je plany dźwiękowe, powoli odsłaniając swoją architekturę. Owe plany u Goulda pozostają ze sobą nadto uwikłane w „kontrapunkcyjne” relacje – operują tymi samymi elementami, dopełniają się lub przeciwstawiają, a nawet imitują w typowo muzycznym sensie (np. słowa wypowiedziane przez jedną osobę są powtarzane po pewnym czasie na zasadzie echa przez inną); niektóre odgłosy (np. rozmawiających w pociągu ludzi) wprowadzane są do gry, jak w barokowej sonacie triowej, inne (np. pociągu właśnie jako miejsca zdarzeń) funkcjonują symbolicznie jako *basso continuo* itp.²⁹ W tej gęstwinie dźwięków nie wszystko, rzecz jasna, daje się wysłyszeć. Gould wyjaśniał, że jest to równie naturalne, jak w przypadku, gdy usiłuje się zrozumieć każde słowo w ostatniej fudze z opery *Falstaff* Giuseppe Verdiego³⁰.

Gould uważał kontrapunkcyjne dokumenty radiowe za utwory muzyczne – owoce swojej kompozytorskiej aktywności. Twierdził bowiem, że współczesna muzyka ma wiele wspólnego z prozodią mowy – jej rytmami i wzorami, wznoszeniem i opadaniem, frazami i kadencjami, a i z wszystkimi otaczającymi człowieka dźwiękami. Kombinowanie zatem owych dźwięków, edytowanie, wzbogacanie o rozmaite efekty dźwiękowe było – jego zdaniem – niczym innym, jak komponowaniem³¹.

Tworząc swoje kontrapunkcyjne dokumenty radiowe, Gould korzystał z technik muzyki konkretnej (*musique concrète*). Prokurował więc rozmaite, pochodzące z naturalnych źródeł, brzmienia (ludzkie głosy, dźwięki środowisko-

²⁹ *Radio as Music: Glenn Gould in Conversation with John Jessop*, [w:] *The Glenn Gould Reader...*, s. 376-380, 383.

³⁰ G. Payzant, *Glenn Gould, Music & Mind*, Toronto 1978, s. 128-133; Bazzana, *Wondrous Strange...*, s. 300-301.

³¹ R. Hurwitz, *Towards a Contrapuntal Radio*, [w:] *Glenn Gould By Himself...*, s. 256-259; Bazzana, *Wondrous Strange...*, s. 303.

we); nagrywał je z wykorzystaniem mikrofonów różnego typu – wszechkierunkowych, kardioidalnych itp., edytował z kolei owe brzmienia przy użyciu technik montażu taśmy magnetofonowej, a następnie komponował całe programy, posługując się przy tym nader często tradycyjnymi technikami kompozycji muzycznej (choćaby wspomnianymi kontrapunktycznymi procedurami)³². W kontrapunktycznych dokumentach radiowych znalazły więc zastosowanie wszystkie techniczne narzędzia i zabiegi, do których Gould uciekał się, dokonując nagrań fortepianowych, włącznie z choreografią akustyczną. Uważał on, że dają one efekt realizmu, zastrzegając jednak, że realizm nie jest tym samym, co rzeczywistość. Realizm bowiem nie wyklucza sprawowania nad nim edycyjnej kontroli, podczas gdy rzeczywistość sugeruje podejście aleatoryczne, afirmujące element przypadku w zachodzących bez pośrednictwa techniki, a więc niepoddanych żadnym manipulacjom, wydarzeniach³³.

Wbrew pozorom kontrapunktyczne dokumenty radiowe Goulda stanowią duże intelektualne wyzwanie dla słuchacza, który zobligowany jest śledzić w tym samym czasie kilka równoległych strumieni informacji oraz symultanicznie zachodzących pomiędzy nimi relacji. Wymaga to nie tylko koncentracji, ale i wyjątkowych zdolności kognitywnych – takich chyba, jakie posiadał sam Gould. Współcześnie jednak dużo łatwiej odkrywać ich strukturę i dostrzegać ich subtelności, gdyż są wydane na płytach. Nadawane okazjonalnie w radiu pozostawały przez długi czas niezgłębione i niedocenione³⁴.

Gould pozostawał również związany z produkcją filmową – zarówno dla telewizji, jak i kina. Jego aktywność w tym obszarze twórczych poczyniła była zróżnicowana. Był wykonawcą, kompozytorem, aranżerem, scenarzystą i producentem.

Zasadniczo Gould celował w przygotowywanych dla telewizji filmach-koncertach. Występując w nich jako wykonawca, wchodził w role solisty (np. *The Goldberg Variations*, 1981), kameralisty (np. *Duo – Glenn Gould and Yehudi Menuhin*, 1965) czy wykładowcy przy fortepianie (*Glenn Gould Plays Bach: A Question of Instruments*, 1981). Uczestniczył również w nagrywaniu muzyki do takich filmów, jak *Slaughterhouse Five* (1972), *Spheres* (1969) czy *The Terminal Man* (1974). Jako kompozytor i aranżer pracował przy wspomnianym *Slaughterhouse Five*, *The Wars* (1982) oraz *So You Want to Write a Fugue* (1974)³⁵. Ponadto pisał scenariusze do produkowanych przez siebie filmów, poświęco-

³² E. Angilette, *Philosopher at the Keyboard: Glenn Gould*, Londyn 1992, s. 31.

³³ G. Payzant, *Interview: "Yes, But What's He Really Like?"*, [w:] *Glenn Gould By Himself...*, s. 78.

³⁴ Ostwald, *op. cit.*, s. 230-243.

³⁵ Friedrich, *op. cit.*, s. 261-271; Ostwald, *op. cit.*, s. 279-280.

nych rozmaitym muzycznym zagadnieniom, m.in. Beethovenowi (*The Subject is Beethoven*, 1961), muzyce w Związku Radzieckim (*Music in the U.S.S.R.*, 1962), Straussowi (*Richard Strauss: A Personal View*, 1962) czy radiu (*Radio as Music*, 1975)³⁶.

Kręcenie filmów w sposób niesekwencyjny fascynowało Goulda w nie mniejszym stopniu niż nagrywanie w ten sposób muzyki. Toteż do technik montażu filmowego uciekał się wielokrotnie. Przykładem niewątpliwie wyrafinowanej edycji jest film *The Goldberg Variations*, który choć robi wrażenie chronologicznej, liniowej sekwencji, to w istocie jest wyselekcjonowanym zbiorem ujęć, odzwierciedlającym artystyczną wizję Goulda i jego współpracownika Bruna Monsaigneona³⁷. Iluzja, jaką kreują tu reżyserskie zabiegi, nie jest jedynie artystycznym kaprysem. Syntaktyka obrazu w tym filmie pozostaje w pełnej kongruencji z syntaktyką muzyki. „Wizualna architektura – cytując samego Goulda – rozrasta się z każdą kolejną wariacją”³⁸. Film jest zatem tak ustrukturuwany, aby eksponować formę muzyczną i jej główne „węzły”³⁹.

Teoria

Swoją predylekcję do korzystania z dobrodziejstw techniki Gould wyjaśniał na tyle często i szczegółowo, że już w latach sześćdziesiątych przyłgnęło do niego miano „filozofa nagrywania” (*philosopher of recording*). Radykalizm wygłaszanych przez niego sądów na temat przemożnego, wszechogarniającego i zbawiennego wpływu techniki na kulturę muzyczną wstrząsnął na tyle środowiskiem muzycznym (i nie tylko nim), że ów wpływ stał się ważną kwestią polemiczną, żywo dyskutowaną po dziś dzień. Co takiego zatem dostrzegał w technice nagrań, co pozwalało mu tak śmiało z nią eksperymentować?

Gould cenił sobie nagrania za ich funkcje konserwujące i archiwizujące, ale jednocześnie był w pełni świadomy, że „nieograniczone możliwości”, jakie przed muzyką i muzykami nagrania otwierają, wykraczają dalece poza owe funkcje.

³⁶ <http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/emc/glenn-gould> [05.5.2012].

³⁷ B. Monsaigneon, *The Last Puritan*, [w:] *Glenn Gould By Himself...*, s. 300.

³⁸ Cyt. [za:] Angilette, *op. cit.*, s. 29.

³⁹ Por. *Glenn Gould: Selected Letters...*, s. 153-158. Warto przy tej okazji wspomnieć, że Gould w wielu swoich wcześniejszych telewizyjnych filmach-koncertach eksperymentował z techniką wideo, usiłując wzbogacać muzykę o komponent wizualny. Jak sam jednak przyznawał, jego sukcesy na tym polu były ograniczone i nigdy nie udało mu się wypracować w pełni go satysfakcjonującej teorii lub przynajmniej zbioru praktycznych zasad, jak prezentować muzykę wizualnie.

Gould odrzucał pogląd, że dobre nagranie, odtworzone na dobrym sprzęcie, powinno oddawać „realizm sali koncertowej”, że wysoka wierność (*high fidelity*) brzmieniu sali koncertowej powinna być głównym celem specjalistów zaangażowanych w produkcję nagrania i podstawowym kryterium jego oceny, że mikrofon jest jedynie pasywną ekstensją ludzkiego narządu słuchu, w związku z czym wolno mu zachowywać jedynie „czyste”, nienaruszone w żaden sposób wykonania. Apologetyzowana przez entuzjastów koncertów integralność wykonania, biorąca się z czasu rzeczywistego, w jakim odbywa się koncert, i zapewniająca wykonaniu autentyczność, była – jego zdaniem – wielką iluzją⁴⁰. Jeżeli bowiem – jak wynikało z przeprowadzonego przez niego w 1975 roku eksperymentu, w którym osiemnastoosobowa grupa złożona z profesjonalnych muzyków, techników i laików, miała wysłyszeć miejsca sklejeń taśmy w zaprezentowanych jej ośmiu nagranych utworach⁴¹ – odbiorcy nie są w stanie odróżnić nagrania jednorazowego od sklejonego z fragmentów, to na montażu muzycznym nagrane wykonania z pewnością nie tracą, a wręcz zyskują. Wykonawca bowiem ma sporo czasu i technicznych możliwości, aby przedstawić dzieło jako integralną strukturę, której poszczególne elementy mają znaczenie tylko w relacji do całości; słowem, jako pojedynczy *Gestalt*. Cel zatem w pełni uświęca zastosowane środki.

Technika uwalniała nadto krytyczną refleksję nad dziełem muzycznym ze skłonności do przedkładania historyzmu nad estetyzm. Wspomniane „czyste”, nienaruszone w żaden sposób wykonania odpowiadały, zdaniem Goulda, muzycznym purystom nie tylko z powodu ich wydumanej integralności czy autentyczności, ale przede wszystkim z uwagi na ich powiązania z określoną datą. Jako wydarzenia historyczne były bowiem przedmiotem krytycznej refleksji, opierającej się raczej na okolicznościach zarejestrowania wykonania niż na jego rzeczywistych przymiotach. Problem tego typu krytycznej refleksji Gould określał mianem syndromu Van Meegerena, nawiązując do znanej historii Hana Van Meegerena, fałszerza dzieł Vermeera. Syndrom Van Meegerena polegał zatem na określaniu wartości dzieła sztuki nie na podstawie oceny estetycznej, ale na podstawie informacji historycznej. W tym kontekście ocena muzyki nie bazowała na jej analizie *per se*, lecz na opisie jej historycznego tła. Technika natomiast, według Goulda, sprzyjała odrywaniu treści od daty historycznej i pozbawiała muzycznych purystów jedyne go oręża, w jakiego posiadaniu byli, tj. analizy historycznej. Jeśli bowiem nagrywanie dzieła z wykorzystaniem możliwości oferowanych przez technikę mogło rozciągać się w czasie i przestrzeni, zapewniając

⁴⁰ Ostwald, *op. cit.*, s. 268.

⁴¹ G. Gould, *The Grass Is Always Greener in the Outtakes: An Experiment in Listening*, [w:] *The Glenn Gould Reader...*, s. 357-368.

wykonawcy komfort rewidowania powziętych pierwotnie ustaleń dotyczących tegoż dzieła, to data nagrania miała zawsze charakter umowny. Van Meegeren zaś stawał się nie tylko „emblemem elektronicznej kultury”, ale i symbolem walki o adekwatny opis sytuacji estetycznej nowych czasów.

Przedkładanie przez Goulda estetyzmu nad historyzm korespondowało ściśle z jego wizją ponadczasowej muzyki, powstającej w studiu nagrań – „środowisku, w którym niepodważalna zasada czasu zostaje zawieszona, a przynajmniej nagięta”⁴². Dzieło muzyczne bowiem uobecniało się w studiu zupełnie inaczej niż w sali koncertowej, prezentując się jako niezależna i – zapożyczając się u Waltera Benjamina – „uwolniona od pasożytniczej zależności od rytuału” czy też „aury wydarzenia”⁴³ struktura, istniejąca poza historycznymi okolicznościami jej powstania⁴⁴.

Technika, zdaniem Goulda, przywracała też niejako krytycznej refleksji nad dziełem muzycznym właściwą miarę. Sala koncertowa, według niego, nadawała się najlepiej do XIX-wiecznego solowego i koncertowego repertuaru – pozbawionego głębi, efekciarskiego, uprzywilejowującego sonorystykę ponad architekturę, heterogeniczność ponad homogeniczność, ornamentalność ponad tematyckość. Dla odmiany studio nagrań było medium ze wszech miar odpowiednim dla muzyki skomplikowanej, strukturalnie złożonej, wyrażającej się raczej w kontrapunkcie czy pracy motywicznej niż w efektach retorycznych czy dźwiękowych barwach. Muzyka romantyczna czy impresjonistyczna nie miała szans uwieść mikrofonu z jego zdolnością rozkładania i analizowania zjawisk dźwiękowych. Tenże mikrofon w sposób naturalny preferował muzykę napisaną przed rokiem 1800 oraz część XX-wiecznego repertuaru z muzyką dwunastotonową na czele⁴⁵; wpajał tym samym świadomość wyjątkowych walorów konstrukcyjnych tego rodzaju muzyki.

Jednocześnie jednak umożliwiające konfrontację rozmaitych języków muzycznych nagrania stworzyły klimat tolerancji dla odmiennych od zachodniej tradycji muzycznych. Dzięki transmisjom radiowym i telewizyjnym obce kultury muzyczne stały się dostępne wychowankom kultury zachodnioeuropejskiej. Transmisje radiowe i telewizyjne były jednak – jego zdaniem – o tyle niebezpieczne, że skłaniały do konfrontacji, zachęcały do potępiania, unifikowały reakcje. Zupełnie inaczej oddziaływały nagrania. „Konserwacja dźwięku i obrazu

⁴² Cyt. [za:] Bazzana, *Glenn Gould...*, s. 239.

⁴³ W. Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, [w:] *Media and Cultural Studies: KeyWorks*, Malden 2006, s. 21, 23.

⁴⁴ Rieger, *op. cit.*, s. 39.

⁴⁵ Gould uważał też studio nagrań za XX-wieczny ekwiwalent ciasnych przestrzeni, dla których przewidziana była większość utworów na instrumenty klawiszowe, napisanych przed rokiem 1800.

– pisał Gould – umożliwiał archiwistyczny punkt widzenia, bezstronne spojrzenie na sytuację społeczeństwa, przyjęcie koncepcji wieloaspektowej, chronologicznej w istocie. [...] Proces zapisu dźwiękowego, skłaniający do życzliwego spojrzenia historycznego «po fakcie» jest niezbędnym wypełnieniem braków spowodowanych przez zmniejszanie się tolerancji w wyniku transmisji równoczesnej. Recepcja równoczesna skłania do jałowych porównań i krzewi konformizm, natomiast konserwacja i archiwalne odtwarzanie sprzyjają bezstronności i budowaniu niekonformistycznych przesłanek historycznych⁴⁶.

Bodaj najwyraźniej Gould dostrzegał wpływ techniki na wykonawców. Twierdził, że największym pożytkiem z muzycznego montażu była możliwość zrewidowania wykonanego dzieła, zinterpretowania go w możliwie najlepszy, bliski perfekcji sposób. Selekcjonowanie zarejestrowanych wersji dzieła, sklepanie ich z fragmentów czy nawet modyfikowanie brzmienia dały wykonawcy o wiele większą kontrolę nad ostatecznym wykonaniem. Przestał on być skazany na „brak drugiej szansy” (*non-take-twoness*), mógł dłużej pracować nad optymalną interpretacją, bez względu na to, czy oznaczało to kreowanie nowych artystycznych idei, czy zwykłe pokonywanie ograniczeń, narzuconych przez instrument lub akustykę⁴⁷.

Gould był przekonany, że wykonawca powinien dążyć do takiego przedstawienia dzieła muzycznego, które odsłaniałoby jego kompozycyjną strukturę, architekturę, „kościć”; oddawałoby jego sens; powinien zatem podchodzić do tegoż dzieła w sposób wnikliwy, analityczny, metodyczny⁴⁸. Taki tryb pracy nad interpretacją dzieła natomiast idealnie korespondował, jego zdaniem, z naturą medium rejestracji. Mikrofon bowiem – tłumaczył Gould – „słyszy” zasadniczo wszystko, co jest do usłyszenia. Rozkładając muzykę na części pierwsze, analizując ją, uwypuklając jej conceptualną stronę, zachęca niejako wykonawcę do rozwijania pewnych postaw, które pozostają w dialektycznej sprzeczności z tymi rozwiniętymi w sali koncertowej. Postawy te bowiem aprobują jasność, klarowność, bliskość itp. Jedną z nich – dowodził Gould – prezentował chociażby Robert Craft, który nagrywając takie dzieła Arnolda Schönberga, jak *Verklärte Nacht* czy *Peleas i Melizanda*, w pełni uwzględnił wpływ techniki na interpretację tychże. Posługując się mikrofonem niczym rzeźbiarz dłutem, zdobył się na osobliwą „wykonawczą analizę”, odsłaniając przed odbiorcami „jak na dłoni” orkiestralne kompleksy Schönberga. Mikrofon zatem okazał się mieć fundamen-

⁴⁶ Gould, *The Prospects of Recording...*, s. 350.

⁴⁷ *Glenn Gould: Selected Letters...*, s. 178, 180.

⁴⁸ Rieger, *op. cit.*, s. 97.

talne znaczenie dla rozumienia muzyki zarówno przez wykonawcę, jak i przez odbiorcę.

Technika, według Goulda, skłaniała nadto wykonawcę bardziej ku muzycznemu idealizmowi niż empiryzmowi w tym sensie, że tworzyła warunki sprzyjające raczej spoglądaniu w głąb siebie, kontemplacji czy nawet medytacji, niż upajaniu się wrażeniami zmysłowymi. W „bezpiecznym”, „prenatalnym” (*womb-like*), „pierwotnym”, „monastycznym” [określenia Goulda – przyp. M. B.] środowisku studia nagrań, wykonawca, pogrążony w stymulującej twórcze siły samotności, skoncentrowany i nieubezwłasnowolniony przez koncertowe rytuały, mógł testować rozmaite koncepcje i przygotowywać rzeczywiście twórcze interpretacje. Studio nagrań bowiem przypominało laboratorium, które zachęca do eksperymentowania i nagradza wszelkie wysiłki na tym polu. Wykonawca mógł podchodzić do dzieła bez żadnych uprzedzeń, stereotypowych założeń czy apriorycznie przyjętych sądów. Świeżość tego podejścia pozwalała mu wykraczać we wszystkim, co robił, poza konwencjonalność. W swoich re-kreacyjnych poczynaniach miał szansę nawiązać z dziełem relacją bliską tej typowej dla twórcy.

Gould uważał również, że dzięki technice wykonawca przestał być zakładnikiem owych kilkunastu utworów, z którymi odnosił sukcesy w salach koncertowych. Nagrywając jedno dzieło, a następnie przechodząc do nagrywania następnego, był w stanie znacząco rozszerzać swój repertuar, wykonywać komplety dzieł danego kompozytora, interesować się utworami niecieszącymi się szczególną popularnością wśród odbiorców. Był też w stanie przypomnieć przemysłowi fonograficznemu o olbrzymim repertuarze mniej znanej muzyki, na przykład okresu baroku, na którą tenże przemysł nagraniowy zdołał stworzyć popyt. Mógł też badać, które utwory są pod względem akustycznym bardziej odpowiednie dla sali koncertowej, a które dla studia nagrań.

W wyjątkowym zbliżeniu ról wykonawcy i reżysera muzycznego pokładał Gould wielkie nadzieje, przewidując, że wykonawca przyszłości pozostanie wierny tradycyjnemu przedstawianiu dzieła muzycznego, ale jednocześnie w pełni uwzględniać będzie oferowane mu przez technikę możliwości celniejszego oddania kompozytorskich intencji. Przystanie w związku z tym być wyłącznym mediatorem pomiędzy twórcą a odbiorcą. Zrzeknie się bowiem części swojego autorytetu na rzecz zaangażowanych w proces artystyczny techników, chyba że nabeździe techniczne umiejętności, które pozwolą mu samodzielnie nagrywać dzieła i podejmować wobec nich adekwatne decyzje w postprodukcji.

Gould był przekonany, że za pośrednictwem nagrań wykonawca jest w stanie nawiązywać z odbiorcą – na płaszczyznach audialnej i intelektualnej – relacje o wyjątkowym poziomie bezpośredniości i bliskości, z pewnością niemożliwym do osiągnięcia w sali koncertowej. Nagrania bowiem wprawdzie rozdzieli-

ły wykonawcę i odbiorcę pod względem czasoprzestrzennym, ale jednocześnie umiejscowiły ich – zjednoczonych podzielaną atencją w stosunku do muzyki – po dwóch stronach tego samego systemu technicznego. Gould polemizował z rozpowszechnionym poglądem, iż komunikacja muzyczna pomiędzy wykonawcą a odbiorcą odbywa się tylko w sali koncertowej, gdyż tylko tam konstytuuje się autentyczna wspólnota artystyczna. Przypominał, że najwyższą funkcją sztuki nie jest funkcja społeczna, lecz estetyczna. Nagrania zaś wyjątkowo sprzyjają uobecnianiu się tej ostatniej.

Zbawienność techniki – zdaniem Goulda – wynikała przede wszystkim z jej wymiaru moralnego. Gould uważał, że koncerty publiczne, podczas których głodny sensacji tłum czyha na każde potknięcie wykonawcy, są niemoralne. Niemoralne są również zachowania wielu wykonawców, którzy poddając się dynamice owego tłumu, troszczą się bardziej o jego reakcje niż o artystyczną ekspresję; skłaniają ku koncertowym „perwersjom”, obliczonym głównie na porwanie publiczności i zaprezentowanie się lepiej od rywali⁴⁹. Owe „perwersje” obejmują m.in. uporczywe wykonywanie, zapewniających sukces wśród publiczności, koncertowych *evergreenów*; nadawanie – w wyniku podejmowanych intuicyjnie prób rozwiązania określonych akustycznych dylematów – osobliwych cech wykonaniu; uwypuklanie w grze pewnych niuansów, niemających żadnego znaczenia z punktu widzenia muzycznej struktury, a w najlepszym razie nieproporcjonalne ich wyolbrzymianie w stosunku do ich rzeczywistej ważności; okraszanie wykonania rozmaitymi ekspresywnymi gestami bez żadnego wyraźnego muzycznego powodu, a raczej, aby zatuszować nerwowość, zrekompensować techniczne niedociągnięcia czy zachwycić publiczność⁵⁰; pławienie się w swojej pysze.

W tym kontekście technika okazywała się siłą moralną, oczyszczającą tę stajnię Augiasza. Eliminowała bowiem wszystkie te amoralne zachowania. Zanurzeni w samotnych immersyjnych doświadczeniach muzycznych słuchacze mogli za jej sprawą koncentrować się na syntaktycznych strukturach muzyki, a nie na

⁴⁹ *Ibid.*, s. 21, 23.

⁵⁰ Gould sam przyznawał się do uprawiania owych „perwersji” w czasach, gdy kontynuował swoją karierę koncertową. Twierdził, że fatalnie skaziły one niektóre jego interpretacje. W wielu wywiadach przypominał pochodzące z lat 1956-57 studyjne nagranie *V Partity G-dur* J. S. Bacha, które określał jako najgorsze, jakiego kiedykolwiek dokonał. Zaproponowana przez niego interpretacja raziła ponoć zapamiętanymi z estrady rytmicznymi i dynamicznymi infleksjami, niekorespondującymi w żaden sposób ze strukturą kompozycji, wyekspozowaniem melodii legato kosztem bardziej wyartykułowanych fraz, rozjaśniających kontrapunktyczną fakturę, wykorzystaniem prawego pedału dla czysto kolorystycznych efektów itp. Wszystkie te cechy nadawały temu wykonaniu charakter bardziej retoryczny niż analityczny; czyniły z niego „grę na fortepianie” w sensie pejoratywnym.

potknięciach czy afektacjach wykonawcy. Wykonawca nie musiał już nikogo uwodzić ani z nikim rywalizować. W stymulującym twórcze siły zacisku studia nagrań mógł w zgodzie z samym sobą eksplorować interesujący go repertuar, realizując swoje artystyczne wyobrażenia. Zrzekając się części swojego autorytetu na rzecz techników zaangażowanych twórczo w proces produkcji nagrania, mógł też oprzeć się pokusie pychy, a i zachować w jakiejś mierze anonimowość. Technika zatem wyswobadzała z jarzma społecznej dynamiki, która odwracała uwagę od właściwych muzyce jakości.

Na tym jednak moralizujący wpływ techniki na wykonawcę, według Goulda, się nie kończył. Jeśli istotą moralności – jak przekonywał Gould – jest zdolność pokonywania ludzkich słabości, transcendowania w kierunku doskonałości, to technika jest jedną z najlepszych metafor moralności. Tego wszystkiego, co ludzkie, nie można bowiem utożsamiać z tradycyjnymi sposobami rozwiązywania ludzkich spraw. Pierwotne, „nagie”, surowe człowieczeństwo nie jest istotą człowieczeństwa. Lokując się „pomiędzy usiłowaniem a realizacją”, „pomiędzy słabością natury a wizją wyidealizowanego osiągnięcia”⁵¹, technika wychodzi naprzeciw immanentnej człowiekowi potrzebie moralnego i artystycznego rozwoju. Technika zatem zbawia wykonawcę, uwalniając go w pracy nad dziełem muzycznym od wszelkich czynników rozprasających jego uwagę oraz pomagając mu osiągnąć interpretacyjną doskonałość poprzez „twórcze oszukiwanie”.

W technice Gould dostrzegł potencjał odkrywania świata w iście Heideggerowskim sensie. Jeśli bowiem owo odkrywanie wiązało się z odsłanianiem, wydobywaniem, uobecnianiem czy też odsłanianiem przez człowieka struktury rzeczywistości, to jego efektem były *par excellence* moralne prawda i wolność⁵². Uprawomocniały one, zdaniem Goulda, typową dla pracującego w studiu nagrań wykonawcy kreatywność czy dążność do owej ponadnaturalnej, choć odpowiedzialnej, doskonałości.

Nagrania, które odsyłały zarówno wykonawcę, jak i słuchacza do samej muzyki, które rozszerzały i pogłębiały doświadczenia muzyczne zarówno wykonawcy, jak i słuchacza, były dla Goulda warunkiem *sine qua non* osiągnięcia owej tak opiewanej przez niego ekstazy, tj. liturgicznie niemal pojętego stanu moralnego i estetycznego spełnienia, który Geoffrey Payzant tłumaczył jako „delikatną nić, łączącą razem muzykę, wykonanie, wykonawcę i słuchacza w sieć podzielanej wspólnie świadomości istoty rzeczy”⁵³.

⁵¹ Gould, *Music and Technology...*, s. 354.

⁵² Por. P. Celiński, *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikowaniu*, Wrocław 2010, s. 17.

⁵³ Payzant, *op. cit.*, s. 65. Por. J. Dann, *Ecstasy of Glenn Gould I*, [w:] *Glenn Gould By Himself...*, s. 187; D. Dutton, *Ecstasy of Glenn Gould II*, [w:] *ibid.*, s. 194-195.

Technika zatem, według Goulda, narzuciła muzyce ideę moralności, wykraczającą poza ideę muzyki jako sztuki⁵⁴. Dzięki technice muzyka została zaangażowana do szerzenia szczególnie pojętej moralności. Moralność ta bowiem przeceniała znaczenie dość absolutystycznie pojętej kreatywności jako siły zdolnej wpływać na ludzką duchowość, bo wyzwalającej człowieka z jego naturalnych słabości i ograniczeń.

Odbiorcom z kolei technika – na przekór masowemu charakterowi transmisji i recepcji dźwięków – narzuciła, zdaniem Goulda, nowy modus obcowania z muzyką, co okazało się brzemiennie w skutkach. Odbiorca zyskał możliwość doświadczania muzyki, nie wychodząc z domu. Od względów ekonomicznych jednak ważniejsza okazała się dużo lepsza niż w sali koncertowej jakość odtwarzanego na dobrym sprzęcie dźwięku. Przywiązaniem do nagrań odbiorcy przypadła też dużo aktywniejsza rola w socjomuzycznej hierarchii. Obcując z muzyką w domowych warunkach, w samotności, mógł pozwolić sobie na osobisty w nią wgląd, na reagowanie w maksymalnie zindywidualizowany sposób, mógł spontanicznie formułować swoje opinie na jej temat, wydawać techniczne i krytyczne sądy itp.

Dzięki udogodnieniom sprzętu do odtwarzania muzyki stał się bardziej z nią obeznany i bardziej skłonny przyjmować wobec niej postawę analityczną. Przestał bowiem identyfikować się z wykonawcą, jak w sali koncertowej, a zaczął z mikrofonem. Nagrania zorientowane na prezentację wyłącznie „czystej”, wyjałowionej z elementów wizualnych muzyki odsunęły na margines jego doświadczenia muzycznego kwestie biografii twórców i wykonawców, okoliczności powstania dzieła, dokumentacji produkcji nagrań itp. Zyskał natomiast komfort czasowy, niezbędny do nawiązania bliższej znajomości z dziełem, szansę zapoznania się z różnymi jego ujęciami, możliwość wielokrotnego przesłuchiwania pojedynczego wykonania, zatrzymywania go w dowolnym momencie, powtarzania wybranego ustępu. Przestał być skazany na odbieranie jedynie panoramicznych pejzaży muzycznych o dużym stopniu ogólności w sali koncertowej. Mógł z satysfakcją „wyławiać” w nagraniach szczegóły, które nieodmiennie umykały jego uwadze, kiedy przysłuchiwał się efemerycznym wykonaniom „na żywo”. Słowem, zyskał większą świadomość wewnętrznej struktury dzieła, a także objęło go do wspinania się na coraz wyższe poziomy rozumienia.

Gould zauważał również, że nagrania uczyniły w jakimś sensie odbiorcę władnym podejmowania artystycznych decyzji, które do niedawna mógł podejmować tylko twórca i w pewnej mierze wykonawca; nadały mu przywilej, posiadającego znamiona interpretacji, cyzelowania ostatecznego kształtu nagranych

⁵⁴ Gould, *Music and Technology...*, s. 355.

działa przy pomocy udostępnionych mu środków. Za czasów Goulda bowiem odbiorca miał już możliwość, by regulować głośność dźwięku, klarowność, balans, tempo nagrania oraz decydować o słuchaniu go w wersji mono lub stereo. Stał się więc poniekąd współtwórcą dzieła⁵⁵. Myśl ta na tyle rozpałała wyobraźnię Goulda, że przepowiadał on powszechną dostępność specjalnych zestawów nagrań, składających się z kilku różnych wykonań określonej kompozycji. Przewidywał, że przyszły odbiorca, dowolnie montując fragmenty owych wykonań, będzie niczym reżyser muzyczny samodzielnie aranżował odpowiadające mu interpretacje⁵⁶.

Za sprawą techniki zatem odbiorcy, według Goulda, przejęli część artystycznej odpowiedzialności za dzieła muzyczne⁵⁷; zmianom też zaczęły ulegać ich standardy oceny artystycznej.

Gould analizował również wpływ techniki na twórców. Przypominał, że techniki nagrywania rozwinęły się od prymitywnej reprodukcji dźwięku do tegoż dźwięku manipulacji, polegającej chociażby na modyfikowaniu takich jego parametrów, jak częstotliwość i amplituda, kontrolowaniu jego rozbrzmiewania i zamierania czy swobodnym jego edytowaniu; że wraz z rozwojem nagrywania stereofonicznego, wielościeżkowego, możliwe stało się iluzoryczne przemieszczanie źródła dźwięku w ramach stereofonicznego spektrum, przestrzenne rozlokowywanie dźwięków według rozmieszczenia głośników, zmienianie charakterystyk pogłosu, symulujące zmiany w percepcji głębi akustycznej, uzyskiwanie idealnej dźwiękowej równowagi itp.

Wszystko to wpłynęło na twórców w sposób zarówno bezpośredni, jak i pośredni, a być może i podprogowy; zmieniło ich sposób słyszenia i tworzenia. Z jednej strony – otworzyło przed nimi nowe kreatywne możliwości, inspirując do przełamywania kompozytorskich konwencji, poszukiwania nowych środków muzycznej ekspresji; tak rozwinęły się multimedialne prezentacje, *mixed media*, intermedia, akustyczne modulacje, efekty Dopplera, antymuzyka, puentylizm czy *Klangfarbenmelodien*⁵⁸. Z drugiej zaś strony – oddziaływało na konwencjonalne kompozytorskie procedury. Stąd owe powtarzające się dźwiękowe schematy z wymiernym *crescendo* i *diminuendo*, sprecyzowane relacje pomiędzy pierwszoplanowymi i drugoplanowymi współczynnikami formy muzycznej, quasi-

⁵⁵ Por. Ostwald, *op. cit.*, s. 218-219.

⁵⁶ Kostelanetz, *op. cit.*, s. 134; Bazzana, *Wondrous Strange...*, s. 267; H.-J. Braun, *Introduction: Technology and the Production and Reproduction of Music in the 20th Century*, [w:] *Music and Technology in the Twentieth Century*, red. H.-J. Braun, Baltimore 2002, s. 21.

⁵⁷ Rieger, *op. cit.*, s. 41.

⁵⁸ Angilette, *op. cit.*, s. 24.

-mechaniczne *ritardando* i *accelerando*, panowanie nad rozbrzmiewaniem i zamieraniem dźwięku itp.⁵⁹

Aby zilustrować wpływ techniki nagrywania na proces kompozytorski, Gould posługiwał się przykładem Arnolda Schönberga, którego dzieła, zwłaszcza z pierwszego okresu eksperymentów w techniką dwunastotonową (*Serenada* op. 24, *Septet* op. 29), wydawały się stworzone dla mikrofonu. Przesądzała o tym ich skromna instrumentacja, linearna faktura, znaczenie nadane przez kompozytora najdrobniejszym i często ukrytym powiązaniom muzycznym. Gould zastrzegał, że podobnymi przymiotami odznacza się chociażby muzyka Bacha. Muzyka Chopina, Liszta czy Rachmaninowa natomiast nadawała się – jego zdaniem – przede wszystkim do sali koncertowej⁶⁰.

Twórca, według Goulda, za sprawą techniki stracił jednocześnie w socjologicznej hierarchii swój osobliwy status autokratycznego demiurga – jedyne organizatora materiału dźwiękowego. W procesy twórcze bowiem zaangażowani zostali inni ludzie – reżyserzy dźwięku, producenci muzyczni itp. Technika doprowadziła więc poniekąd do reaktywacji przedrenesansowego zbiorowego autorstwa w muzyce, a w konsekwencji redefiniowania muzycznych wartości. Pojęcia nowości, oryginalności czy naśladownictwa stały się nieprecyzyjne. Skutkiem ubocznym owego aksjologicznego rozwichrzenia było zaakceptowanie koncepcji wielowymiarowej, wielokulturowej historii muzyki i estetyki. Technika wypromowała większą tolerancję w akceptowaniu muzyki innych kultur, niemieszczących się dotąd w ciasnych ramach okcydentalnej chronologii. To wszystko z kolei wpłynęło na upowszechnienie cross-kulturowych fuzji kompozytorskich stylów oraz rozmaitych nonkonformistycznych twórczych postaw.

Technika – zdaniem Goulda – zachęciła również wielu twórców do nagrywania własnych dzieł we własnej interpretacji. Chcieli oni bowiem być docenieni przez potomność nie tylko za dzieła, ale także za ich paradygmatyczne interpretacje. Zmusiło to wielu z nich do poprawienia swoich umiejętności wykonawczych i przyczyniło do zatarcia różnic pomiędzy nimi a wykonawcami. Choć owe autorskie nagrania wydawały się dla odbiorców szczególnie atrakcyjne, to Gould powątpiewał, że zdołają one powstrzymać wykonawców od interpretacyjnych poszukiwań, a na wszelki wypadek zachęcał do tworzenia niezależnej tradycji interpretacyjnej.

Podkreślając wielokrotnie, że proces nagrywania ma charakter zbiorowy, Gould nie tylko zakwestionował możliwość sprawowania pełnej kontroli nad jakimkolwiek etapem w tym procesie przez twórcę lub wykonawcę, ale i wyjątko-

⁵⁹ Gould, *The Prospects of Recording...*, s. 345.

⁶⁰ *Glenn Gould in Conversation with Tim Page*, [w:] *The Glenn Gould Reader...*, s. 453.

wą rolę w czuwaniu nad jego optymalnym przebiegiem przypisał producentowi muzycznemu – nowej postaci w gronie artystycznych decydentów. Był on, według Goulda, po części impresariem, a po części inżynierem technicznym. Dbał o to, aby wykonawcy byli świadomi możliwości, jakie oferuje technika, technicy zaś – ograniczeń, jakie narzuca muzyka. Był też w istocie autorem tego nie do końca finalnego – z uwagi na kreatywną rolę odbiorcy – produktu, jakim stawała się płyta w sklepie muzycznym. Gould utrzymywał również, że dobry producent muzyczny zwykle zostawia estetyczny ślad na swoim dziele; brzmienie dokonanego przez niego nagrania jest bowiem na ogół unikatowe.

Jako znana w Kanadzie osobowość medialna, muzyczny pedagog pokroju Leonarda Bernsteina, potrafiący objaśniać muzykę za pomocą połączonych technik muzycznych i medialnych, Gould nie tylko twierdził, ale i był niejako „żywym” dowodem na to, że instytucje medialne sprawdzają się na polu upowszechniania kultury muzycznej dużo lepiej od tych edukacyjnych. Jednocześnie przyznawał technice ważną rolę w najszerzej pojętej edukacji muzycznej, mając na względzie elektronicznie reprodukowaną „tapetę dźwiękową”, znaną jako *background music*. Ta sprawdzająca się doskonale zarówno w restauracjach, jak i w drugorzędnych hollywoodzkich horrorach, „kompilacja wszelkich banałów postrenesansowej muzyki”⁶¹, o wyjątkowo szerokim zakresie stylistycznym, stanowiła – jego zdaniem – encyklopedię muzycznych doświadczeń, słownik idiomatycznych cytatów muzycznych, odsłaniający całe bogactwo języka muzycznego. Gould był naturalnie w pełni świadomy jej wszystkich słabości. Wskazywał, że pobrzmiewając gdzieś w tle, jest neutralna (niezależna od miejsca i nastroju), nieinwazyjna, niedostrzegalna wręcz; że stanowi jedynie dopełnienie rozmaitych sytuacji; że jej powodzenie „jest odwrotnie proporcjonalne do stopnia, w jakim dociera do świadomości odbiorcy”⁶². Przez Europejczyków uważana za dekadencją, przez Amerykanów za konformistyczną, pozostaje też ahistoryczna, astylistyczna, anonimowa i amoralna. Poza tym ciąży na niej zarzut automatyzmu (jest sztucznie wykreowana) i syndrom Van Meegerena. Realizuje też cele raczej komercyjne niż estetyczne. W słabościach tych jednak, zdaniem Goulda, tkwiła siła *background music*. „Dzięki temu pomysłowemu słownikowi – pisał – słuchacz zdobywa bezpośrednią znajomość języka postrenesansowego, a więc zysk, którego nie może dać nawet najbardziej pomysłowa popularyzacja muzyki za pomocą pogadank”⁶³.

⁶¹ Gould, *The Prospects of Recording...*, s. 350.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*, s. 351.

Choć Gould nigdy nie krył swojego krytycznego stosunku do instytucjonalnie pojętej profesjonalnej edukacji muzycznej, to uważając magnetofon za „najlepszego nauczyciela ze wszystkich”⁶⁴, wspominał jednak o możliwościach jego stosowania w pedagogice fortepianowej. Sugerował na przykład, że nauczyciel może nagrywać grającego ucznia, odtwarzać mu jego wykonania, a następnie stawiać pytania, prowadzące tegoż ucznia do lepszego rozumienia muzyki i sztuki wykonawczej⁶⁵.

Sugestywność Goulda jako muzycznego technokraty wynika z faktu, że zgłębiał on naturę procesów nagrywania zarówno jako praktyk, jak i jako teoretyk. Równie trudno więc uznawać jego eksperymenty prowadzone w studiu nagrań za brawurowe ekscesy pseudowykonawcy, jak i przypisywać jego poglądom na temat wpływu techniki na kulturę muzyczną znamiona pustych twierdzeń. Gould potrafił być przenikliwy i odkrywca, wskazując na konieczność zajmowania się muzyką zgodnie z duchem czasów, nadając nowy wymiar twórczym doświadczeniom wykonawcy czy odsłaniając potencjał techniki w zakresie przeobrażania konwencjonalnych muzycznych postaw, ale przede wszystkim był wielkim muzycznym wizjonerem – futurystą, który naszkicował profetyczną wizję re-kreacji muzycznego świata⁶⁶.

Niektóre prorocтва Goulda spełniły się już za jego życia (np. fizyczka Wendy Carlos, wydając w 1968 roku nakładem wytwórni Columbia kultową płytę *Switched-On Bach*, udowodniła, że role twórcy, wykonawcy i odbiorcy rzeczywistości zbiegają się w stechnicyzowanym świecie muzycznym)⁶⁷; inne pozostały fascynującymi muzycznymi utopiami (np. idea społeczeństwa twórczych odbiorców). Ale poprzez nie wszystkie Gould wniósł absolutnie świeże spojrzenie do kielkującego dialogu na temat relacji pomiędzy sztuką, techniką, mediami.

Myśl Goulda, co nader symptomatyczne, nie znalazła takiego oddźwięku wśród przywiązanych do zrutynizowanych schematów deliberowania o muzyce muzyków, co wśród nie-muzyków. Dla tych pierwszych Gould pozostał ikonoklastą, choć zapośredniczone medialnie praktyki wykonawcze przejęli po nim po cichu, bez rozgłosu, jak bezcenną schedę; ci drudzy natomiast dostrzegli w nim wajdelotę i duchowego przewodnika, który zaoferował im dużo więcej niż tyl-

⁶⁴ Cyt. [za:] Ostwald, *op. cit.*, s. 89.

⁶⁵ Angilette, *op. cit.*, s. 133.

⁶⁶ Por. Bazzana, *Wondrous Strange...*, s. 11.

⁶⁷ Por. G. Gould, *The Record of the Decade*, [w:] *The Glenn Gould Reader...*, s. 431-434.

ko konwencjonalne muzyczne idee. Wszak egzorcyzmując moce tradycji i rytuału czy uwypuklając znaczenie nagrań dla demokratyzacji sztuki muzycznej, reaktywował w jakiś sposób koncepcje Waltera Benjamina⁶⁸; pokazując, że zarejestrowany utwór czerpie poniekąd swoją siłę z medium, jakim jest studio nagrań, przekładał na praktykę wykonawczą kultowy delficki „makluhanizm” *the medium is the message*⁶⁹; traktując z kolei dzieło muzyczne jako autonomiczny polisemiczny tekst, otwarty na rozmaite interpretacje, czy awansując wykonawcę i odbiorcę w ich kreatywnych rolach, odwoływał się bezpośrednio do Rolanda Barthes’a⁷⁰.

Muzyczny technokratyzm Goulda wartościować zatem należy niezależnie od powtarzających się krytycznych reakcji wobec Gouldowskich technik montażu muzycznego czy Gouldowskich argumentów na rzecz technicyzacji i mediatyzacji sztuki muzycznej. Wyrażając się w wyrafinowanych praktykach i przemysłanych teoriach, stanowi zamknięte dzieło (*œuvre*), implikujące po dziś dzień rozmaite dyskursy i wyzwania. Sam Gould zaś wchodzi do panteonu proroków nowej ery, zachowując jednocześnie status jednego z najwybitniejszych XX-wiecznych pianistów.

SUMMARY

Although Glenn Gould remains known to a large number of music lovers mainly as an eccentric performer, as frequently worshipped with idolatrous admiration as denied any talent and reason for his uncommon, original interpretations, the academic circles also see him as a brilliant thinker who left behind impressive albeit kaleidoscopic achievements. One of the most controversial issues over which discussions on Gould are still going on among the academics even today is his music technocratism. Throughout almost all his life Gould manifested his apologetic attitude to the recording technology: on the one hand, he tried bold experiments with recorded music, while on the other, he promoted radical if not iconoclastic ideas concerning the all-round and beneficial influence of the recording medium on musical culture.

In the part *Praktyka* [Practice] the author discusses the techniques which Gould developed in the recording studio: techniques of musical montage, sound correction, or “acoustic choreography”; he also refers to Gould’s experiments with the quadraphonic sound system, work on “counterpoint radio documentaries”, his endeavors in film, or attempts to enrich music with visual elements. In the part *Teoria* [Theory], the author

⁶⁸ Por. Benjamin, *op. cit.*, s. 18-40.

⁶⁹ Por. M. McLuhan, *The Medium is the Message*, [w:] *Media and Cultural Studies: KeyWorks*, Malden 2006, s. 107-116.

⁷⁰ R. Barthes, *Image, Music, Text*, Nowy Jork 1977, s. 155-164.

presents Gould's technocratic ideas closely corresponding to his accomplishments in the studio. He shows what Gould valued most highly in the recording medium, how he diagnosed the effect of recorded music on performers, composers, and the audience; he also examines where Gould saw the moral dimension of technology, and what role he ascribed to technology in music education.

Finding exceptional correspondence between practices used by Gould in the recording studio and their extensive theoretical basis, the author perceives Gould as a great musical visionary-futurist, who outlined a prophetic vision of re-creation of the musical world.