

Die Chinese virtuoos-pianis Lang Lang en sy model Vladimir Horowitz, die “Laaste Romantikus”

Cara Kleynhans

Cara Kleynhans: Departement Musiek, Universiteit van Pretoria

Opsomming

’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 (Taruskin 1995:140; Rockwell 1991:123; Barth 1991:554). Hierdie siening aangaande die hedendaagse klassieke pianis se status in die musiekgeskiedenis word aangehelp uit die pianiste se eie geledere. Die verlange na ’n vergange tydperk of die sogenaamde “goue eeu van die pianistiek” het al ’n refrein in die literatuur oor klavierspel geword (Dubal 2004:xiv; Hamilton 2008:3–4, 10). Ook die Chinese virtuoos-pianis Lang Lang (Anon. 2003) roem op sy verbintenis met die “Laaste Romantikus” in die vorm van sy onderwyser Gary Graffman: “Mr. Graffman is a pupil of [Vladimir] Horowitz, so there is a great, great tradition there.” Die doel van hierdie artikel is om die hedendaagse klaviertradisie as ’n moontlike voortsetting van ’n vervaagde Romantiese klaviertradisie, met spesifieke verwysing na Vladimir Horowitz as die “Laaste Romantikus” se invloed op Lang Lang as die “toekoms van klassieke musiek” (Anon. 2003), te ondersoek.

Die navorsingsontwerp van hierdie studie kan beskryf word as ’n kwalitatiewe en etnografiese benadering tot ’n kritiese vergelyking tussen die musikaliteit en loopbane van twee individue uit die klassieke klaviertradisie: Vladimir Horowitz en Lang Lang. Daar word meer spesifiek gebruik gemaak van Babbie en Mouton (2001:283–7) se lewensgeskiedenisestegniek. Die studie vestig die aandag op die buitengewoon groot aantal ooreenkomste tussen Lang Lang en sy model, Vladimir Horowitz, se lewensverloop en klavierstyl. Hierdie neerslag van die Romantiek is egter nie slegs ’n oorblyfsel van ’n vergange tydperk in die hedendaagse pianistiek nie, aangesien die positivistiese aura van die Modernisme reeds in die eerste helfte van die 20ste eeu vastrapplek in die pianistiek gevind het. Gevolglik is hierdie “nuwe Romantiek” (Schonberg 2006:498–9) moontlik ’n aanduiding van ’n nuwe postmoderne era in klavieruitvoering.

Trefwoorde: Franz Liszt; Lang Lang; Vladimir Horowitz; “Laaste Romantikus”; Romantiek; Modernisme; Postmodernisme; interpretasie

Abstract**Chinese virtuoso pianist Lang Lang and his model, Vladimir Horowitz, the “Last Romanticist”**

It is generally asserted that the present-day classical pianist is but a relic of the once dynamic virtuoso of the Romantic period (Taruskin 1995:140; see also Rockwell 1991:123; Barth 1991:554). This view is strengthened by pianists who themselves hanker for the so-called “golden age of pianism” (i.e. the Romantic period and its virtuosos) (Dubal 2004:xiv; Hamilton 2008:3–4, 10). Similarly, the Chinese virtuoso-pianist Lang Lang (Anon. 2003) glories in his own connection with Vladimir Horowitz, who is widely known as the “Last Romantic”: “[My teacher] Mr. Graffman is a pupil of [Vladimir] Horowitz, so there is a great, great tradition there.”

The aim of this study is to examine the present-day piano tradition as a possible continuation of a faded Romantic piano tradition, with specific reference to the “Last Romantic”, Vladimir Horowitz’s, influence on Lang Lang as the “future of classical music” (Anon. 2003).

The research design for this article is a qualitative and ethnographic approach to a critical comparison between the musicality and careers of two individuals from the classical piano tradition: Vladimir Horowitz and Lang Lang. More specifically, Babbie and Mouton’s (2001:283–7) “life history” technique is applied. According to them this type of research is characterised by intensive observation of the life/lives of the topic(s) of study, the use of sound recordings and interviews with friends, as well as the scrutiny of letters and photos. The data concerning Horowitz and Lang Lang employed in this study include music reviews in newspapers and magazines, reports in daily papers, articles in magazines, transcripts of radio interviews, published interviews, published CVs, biographies and autobiographies. The life history technique is further characterised by an interest in the subjective reality of the individual(s), a focus on process and change, a perspective on the totality, and the use of this kind of research method as a historical and social tool (Babbie and Mouton 2001:283, 284). The strength of this type of research is that the researcher can move between the biography of the individual study object and the historical or social history within which this research object finds himself/herself (Babbie and Mouton 2001:283, 284). In this study the musicality and career of Horowitz as the “Last Romantic” constitutes the historical background against which Lang Lang’s pianism as a possible continuation of the Romantic piano tradition is examined.

A disadvantage encountered when using the life history technique is that the results of an individual case study cannot easily be generalised (Babbie and Mouton 2001:284). How can the decision to include only two cases, namely Vladimir Horowitz and Lang Lang, be justified? Horowitz is a product of late Russian Romanticism and is generally considered the “Last Romantic” (Dubal 2004:xiv; Schonberg 1992:19; Hamilton 2004:170). Dubal (2004:170) argues that Horowitz has remained the “yardstick of pianistic prowess” since his early success in the 1920s. This, and the fact that Lang Lang has idolised Horowitz since his youth, makes Horowitz the ideal choice for a comparison between a Romantic and present-day pianist. Lang Lang’s role as the saviour of a dying classical music tradition is confirmed through exclamations like “Lang Lang is the future of classical music” (Tommasini 2003), “Lang Lang is the face of classical music for the next half century” (Lebrecht 2009), and “Lang Lang is the initiator of a new lineage” (Schwartzkoff 2010). Although such statements could be met with scepticism the much discussed “Lang Lang effect”, through which nearly

30 million Chinese children receive piano lessons (Remnick 2008; Dong 2009; Jury 2010), is food for thought. Therefore, although a critical comparison between only two pianists can never be all-inclusive, the decision to use Horowitz and Lang Lang as case studies ensures that the results of this study can be considered representative of the present-day piano tradition's status as a possible continuation of a bygone Romantic piano tradition.

It came to light that an extraordinary number of similarities exist between the life stories and pianisms of Lang Lang and those of his role model, Horowitz. These similarities include: their childhoods; related musical traits as young pianists; a shared "Russian" musical heritage; identical repertoire preferences, approaches to interpretation, and stage personalities; similar reactions from the media; life and career events that coincide; and other coincidental similarities that include personality traits and preferences in clothes.

The premise of this research was not to show that Horowitz's and Lang Lang's lives and pianisms correspond in every detail, but to focus the attention on the extraordinary number of similarities between these two pianists and eventually on Lang Lang's recycling of Horowitz's pianism. The media have commented on this bond between Horowitz and Lang Lang as well, for example Chris Robert (quoted by Smith 2003:10): "[Lang Lang'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."

This precipitation of Romanticism in today's most prominent classical pianist cannot, however, be considered a mere remnant of a faded Romantic piano tradition; the positivistic influence of Modernism has already gained a foothold in 20th-century pianism. One is compelled to consider Michel Dulak's (1993:61) question whether this "new Romanticism" (Schonberg 2006:498–9) is a manifestation of a new postmodern era in piano performance.

Keywords: Franz Liszt; Lang Lang; Vladimir Horowitz; "Last Romantic"; Romanticism; Modernism; Postmodernism; interpretation

1. Inleiding

1.1 Die ontstaan van die virtuoos in die vroeë 19de 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"): 'n verbysterende tegniek, intensiteit van uitdrukking en 'n begeerte om die publiek soos nog nooit tevore nie te beïndruk (Sachs 1982:34). Die voorheen ongekende virtuositeit en vertoonkunstenaarskap ("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 ervaar. 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 1970:45–6; Hamilton 2008:225). Dit is insiggewend dat Moscheles (Sachs 1982:57–8) opgemerk het dat Liszt altyd bewus was van die gehoor voor wie hy opgetree het. Liszt het die vermoë gehad om entoesiasme by selfs groot menigtes te ontlok deur die klavier soos 'n warrelwind te takel. Hy kon sy optrede manipuleer om te pas by enige luisteraar – oningelig of andersins – wat sy uitvoerings bygewoon het.

Schonberg (2006:133) skryf dat die Romantiese uitvoerder se ego die uitgangspunt was: “*Ek* is die kunstenaar; *ek* is die uitvoerder; dit is *my* innerlike wêreld wat ek wil uitbeeld.” Die neerslag van hierdie Romantiese ego kan in Liszt se volgende skrywe opgemerk word:

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.
(Aangehaal en vertaal deur Sachs 1982:61)

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*:

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. (Vertaal deur Le Huray en Day 1988:85–6)

'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 en Day 1988:102). Hierdie eienskap van groter vaardigheid en spirituele insig het 'n groot invloed op die Romantiese uitvoerder (as sogenaamde genie) se 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 oor die uitvoering van vroeëre musiek is duidelik te sien in 'n brief aan sy suster Fanny in 1840. Hierin beskryf hy sy uitvoering van Bach se *Chromatiesse Fantasia* 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 Lesjeticzki en sy leerlinge. Die Russiese skool en die leerlinge van Liszt en Lesjeticzki het min of meer dieselfde voorkeure gehad (Dubal 2004:6–7; Schonberg 2006:243; Hamilton 2008:11–2).

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 spontaneïteit kortgekom. Hy was te gedissiplineerd om sy emosies vrye teuels te gee en sy spel het geneig om koud en berekend te wees (Schonberg 2006:245–6, 251). Maar soos Harvey Sachs (1982:107) tereg uitwys, is die oënskynlike afwesigheid van vertoonkunstenarskap dikwels, ironies genoeg, 'n meer subtiele vorm van vertoonkunstenarskap.

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 na die komponis en die musiekwerk verskuif (Rosen 2002:172–3).

Nog ’n groot invloed was die opkoms van opnames teen ongeveer 1910. David 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 staat gemaak, en die idee om een interpretasie te verewig is algemeen afgekeur. Musiekkuitvoering 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 kruisbestuiwing, het tot die opkoms van ’n nuwe internasionale standaard van pianistiek gelei.

Schonberg (2006:482) beskryf die nuwe moderne pianistiek as objektief, letterlik, gestreng, onpersoonlik en gewy aan ’n akkurate bloudruk van die argitektuur van die musiek. Kleur, sjarme en emosie dra minder betekenis as ’n gebonde uiteensetting van die vorm en ander verwantskappe van ’n musiekwerk. Die moderne styl neem Strawynski (1882–1971, aangehaal deur Schonberg (2006:482) ter harte: “[D]on’t interpret me, just play the notes as I have written them.”

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: indien die pianis sou waag om ’n simbool of staccato mis te lees, word hy of sy bestempel as ’n gewetenlose leuenaar en ’n skender van die komponis se “bedoelings” (Dubal 2004:9–10).

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), dat die mees kenmerkende eienskap van ons tyd die uitermatige eenvormigheid van uitdrukking in uitvoerings deur hoofstroom-uitvoerders is. Schonberg (2006:496) verwys ook na die algemene klage dat vandag se klavierspel so eenselwig 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 nie, nakom.

Verskeie ander redes word as oorsprong vir hierdie uniformiteit aangevoer. Charles Rosen (2002:98, 99–100), die bekende pianis en musiekwetenskaplike, voel dat die onderrigstelsel 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 streng 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.

Dulak (1993:45–7) 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 daardie beweging om die verdraaiings van die Romantiese uitvoeringspraktyk uit die pre-Romantiese repertorium te verwyder en later selfs uit die repertorium van die laat Romantiek. Dulak 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 1993:47; sien ook Philip 1984:488 en Dreyfus 1992:297)

Dulak (1993:53) beskryf verder hoe die bedrywighede van die beweging vir vroeë musiek die res van die hoofstroom-uitvoerders geforseer het om as deel van 'n gedwonge kompromie ekspressiwiteit in te boet met die hoop dat hulle hul anachronistiese instrumente sonder skuldgevoelens sou kon aanhou gebruik. Uitvoerings deur hoofstroom-uitvoerders 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.

2. Agtergrond van die studie

Daar word algemeen beweer dat die hedendaagse klassieke pianis as 't ware teer op die oorblyfsels van 'n oorgelewerde tradisie van die eens dinamiese virtuosoos 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 onlogiese verkleefdheid aan ’n mondeling-oorgelewerde tradisie 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 “goue era van die pianistiek” (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).

Die Chinese virtuoos-pianis Lang Lang verwys ook 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 Pletnef (Burwasser 2001:44, 46; Fox 2003; Littler 2007:23; Remnick 2008; Lennie 2009). Lang Lang brei uit: “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” (Lennie 2009). 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 Arthur Rubinstein. Hierdie twee pianiste het ’n blywende invloed op Lang Lang 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. (Lang Lang in ’n onderhoud met Remnick 2008)

Alhoewel Lang Lang in 'n onderhoud met Scott McBride Smith (2009:19) beweer dat Rubinstein altyd sy gunsteling is, het Horowitz uiteindelik 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 en 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, Anon. 2003).

Weens hierdie duidelike verering van Horowitz word daar in dié ondersoek 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.

Die doel van hierdie artikel is gevolglik om die hedendaagse klaviertradisie as 'n moontlike voortsetting van 'n vervaagde Romantiese klaviertradisie, met spesifieke verwysing na Vladimir Horowitz as die “Laaste Romantikus” se invloed op Lang Lang as die “liefingskind” van die hedendaagse klassieke-musiek-gemeenskap, te ondersoek.

3. Navorsingsmetodologie

3.1 Navorsingsontwerp

Die navorsingsontwerp van hierdie ondersoek kan beskryf word as 'n kwalitatiewe en etnografiese benadering tot 'n kritiese vergelyking tussen die musikaliteit en loopbane van twee individue uit die klassieke klaviertradisie: die Russiese virtuoos-pianis Vladimir Horowitz en die Chinese virtuoos-pianis Lang Lang (Kleynhans en Van der Mescht 2012). Daar word meer spesifiek gebruik gemaak van Babbie en Mouton (2001:283–7) se lewensgeskiedenisestegniek. Volgens Babbie en Mouton (2001:283) word die lewensgeskiedenisestegniek gekenmerk deur intensiewe waarneming van die lewens van die onderwerpe van die studie, die gebruik van klankopnames, onderhoude met vriende en die nagaan van briewe en foto's. Die lewensgeskiedenisestegniek word verder gekenmerk deur 'n belang by die subjektiewe realiteite van die individue, 'n fokus op proses en verandering, 'n perspektief op totaliteit, en die gebruik van dié soort navorsingsmetode as 'n historiese middel (Babbie en Mouton 2001:283).

Die sterk punt van die lewensgeskiedenisestegniek as navorsingsmetode is dat die navorser tussen die biografieë van die bestudeerde individue en die sosiale of historiese geskiedenis

waarbinne hierdie individue hulle bevind, kan beweeg (Babbie en Mouton 2001:284). In die geval van hierdie studie vorm Horowitz as die “Laaste Romantikus” se musikaliteit en loopbaan ’n historiese agtergrond waarteen Lang Lang se pianistiek, as ’n moontlike voortsetting van ’n vervaagde Romantiese klaviertradisie, ondersoek word.

Volgens Babbie en Mouton (2001:284) is die een nadeel by die gebruik van die lewensgeskiedenisestegniek dat die uitkomst van ’n individuele gevallestudie – in hierdie geval twee individue uit verskillende tydvakke in die klassieke klaviertradisie – nie maklik veralgemeen kan word nie. Hoe kan die keuse om slegs twee gevallestudies, Vladimir Horowitz en Lang Lang, in te sluit, geregverdig word?

Horowitz het gedurende die hoogty van die Russiese Romantiese pianistiek grootgeword en word algemeen as die “Laaste Romantikus” beskou (Dubal 2004:xiv; ook Schonberg 1992:19; Hamilton 2008:4). Dubal (2004:170) skryf nie verniet dat Horowitz sedert sy vroeë sukses in die 1920’s tot vandag toe nog nooit onttroon is nie:

To this day, no review can be more exciting for a young pianist than one calling him or her “another Horowitz” – as if such a complex and towering musician could ever be duplicated. Pianists, of course, may not find congenial all that Horowitz played, but, like him or not, every pianist in the world must come to terms with him.

Saam met Horowitz se tweeledige status as die “maatstaf vir pianistieke vaardigheid” (Dubal 2004:170) en sy posisie as die “Laaste Romantikus” (Dubal 2004:xiv; ook Schonberg 1992:19; Hamilton 2008:4) maak die feit dat Lang Lang hom sedert sy jeug geïdealiseer het, Horowitz die ideale keuse vir ’n vergelyking tussen ’n Romantiese en hedendaagse pianis.

Met uitroepe soos “Lang Lang is die toekoms van klassieke musiek” (Tommasini 2003), “Lang Lang is die gesig van klassieke musiek vir die volgende halfeeu” (Lebrecht 2009) en “Lang Lang is die inisieerder van ’n nuwe geslag” (Schwartzkoff 2010), is sy rol as redder van ’n kwynende klassieke–musiek–tradisie sentraal in die media. Alhoewel sulke stellings op die oog af met agterdog bejeën kan word, stem die veelbesproke “Lang Lang-effek” waardeur ongeveer 30 miljoen kinders in China klavieronderrig ontvang in hul ouers se hoop dat hulle dieselfde sukses as Lang Lang sal kan bereik, ’n mens tot nadenke (Remnick 2008; Dong 2009; Jury 2010).

Alhoewel die uitkomst van ’n kritiese vergelyking tussen slegs twee pianiste uiteraard nie allesomvattend kan wees nie, verseker die keuse om Horowitz en Lang Lang as gevallestudies te gebruik dat die resultate van die studie wel as verteenwoordigend van die hedendaagse klaviertradisie se status as ’n moontlike voortsetting van ’n vervaagde Romantiese klaviertradisie beskou kan word.

3.2 Bronne

In die bestudering van ’n uitvoerende kunstenaar se werk moet die uitvoering as primêre data beskou word. In die geval van uitvoerders wat reeds oorlede is, is die navorser genoodsaak om hom/haar na klank- of beeldmateriaal van hulle optredes te wend. In die bestudering van

uitvoerders soos Paganini en Liszt, wat oorlede is voor die opkoms van opnames in om en by 1910, asook die jong Horowitz, van wie slegs enkele klankbane beskikbaar is, is resensies en ander skrywes die enigste materiaal wat behoue gebly het om die nalatenskap van hierdie historiese figure tasbaar te verteenwoordig. Gevolglik was ek slegs op resensies en ander skrywes deur ooggetuies aangaande die jong Horowitz aangewese en het ek geen ander keuse gehad as om my na die hedendaagse media met betrekking tot Lang Lang te wend nie. 'n Bykomende rede vir die gebruik van resensies en ander skrywes deur ooggetuies was dat die musikus se beeld in die openbare sfeer sedert die ontstaan van die virtuosos in die Romantiek tot vandag grootliks deur resensente in die media geskep word. Daar is dus in hierdie studie nie van opnames gebruik gemaak nie. Die ondersoek van 'n verskeidenheid verslae deur resensente en kritici is heeltemal legitiem en kan waarskynlik op 'n groter mate van objektiwiteit aanspraak maak as die ontleding van 'n uitvoering deur 'n enkele ondersoeker.

Vir die data aangaande Lang Lang is daar van transkripsies van radio-onderhoude, gepubliseerde onderhoude en sy twee outobiografieë, *Journey of a thousand miles: My story* (Lang en Ritz 2008) en 'n verkorte weergawe daarvan, *Lang Lang: Playing with flying keys* (Lang en French 2008), gebruik gemaak.

Al die data aangaande Horowitz is verkry uit Harvey Sachs (1982) se onderhoud met Horowitz, die twee biografieë deur Glenn Plaskin (1983) en Harold C. Schonberg (1992), en 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 hierdie biograwe se weergawes daarvan benut.

3.3 “Die pianis as vertoonkunstenaar: Die Chinese virtuosos-pianis Lang Lang se populêre sukses” (2012)

Hierdie artikel bou voort op Kleynhans en Van der Mescht se artikel, “Die pianis as vertoonkunstenaar: Die Chinese virtuosos-pianis Lang Lang se populêre sukses” (2012). Alhoewel dit tot dieper insig sal lei indien die leser die huidige artikel aan die hand van die vorige een lees, word 'n opsomming van die bevindings daarvan hier verskaf.

Kleynhans en Van der Mescht ondersoek Lang Lang se unieke samestelling as uitvoerende kunstenaar. Aspekte van Lang Lang se spel wat na vore kom, is sy verhoogpersoonlikheid, vingervaardigheid en algemene virtuositeit, krag en uithouvermoë, gebruik van dinamiek, die invloed van sy fisieke benadering tot klavierspel op sy interpretasies, sy tempokeuse en uiteindelik sy interpretatiewe “resep”.

Kleynhans en Van der Mescht (225–6) kom tot die gevolgtrekking dat alhoewel dit vanselfsprekend is dat enige konsertpianis oor 'n virtuose tegniek beskik, Lang Lang se uitstekende vingervaardigheid, buitengewone krag en uithouvermoë en besondere gawe om klankkleure tot in die fynste nuanses te manipuleer, buitengewone aandag geniet in mediadekking van sy uitvoerings. Lang Lang word dikwels as gevolg van sy opvallende

virtuose tegniek as 'n sportman bestempel. Uiteindelik word hy alom nie net as 'n virtuoos beskou nie, maar as 'n volslae vertoonkunstenaar.

'n Uitstaande kenmerk van Lang Lang se verhoogpersoonlikheid is sy visuele benadering tot klavierspel. Wat Lang Lang egter van sy medevirtuose met soortgelyke verhoogpersoonlikhede oor die eeue heen onderskei, is die oorborrelende vreugde van sy musiekmaak wat hy na sy gehore projekteer (226). Hiermee saam wyk sy konsertdrag af van die tradisionele swart swaelstertpak. Hy dra eerder helderkleurige Tang-dinastie-pakke wat sinspeel op sy Oosterse afkoms (216, 226). Dit wil voorkom of Lang Lang se visuele aanbod net soveel bydra tot sy sukses as vertoonkunstenaar as sy tegniese vaardigheid.

Hulle merk op dat talle resesente nie dieselfde mening huldig aangaande die wenslikheid van die invloed wat Lang Lang se vertoonkunstenaarskap op sy interpretasie van musiekwerke het nie (226). Hulle is dit eens dat sy uitgangspunt om sy besondere beheer oor tempo en klankkleur ten beste te vertoon, die samehangende struktuur van die werke wat hy uitvoer, asook tradisionele beskouings oor stylkenmerke, ondermyn. Lang Lang se omstrede interpretasies word egter deur die publiek "vergewe" omdat hy skynbaar soveel vreugde uit sy voordragte put.

Dit kom ook na vore dat Lang Lang hom telkens weerspreek aangaande sy benadering tot interpretasie. Maar hy berou geensins die etiket "vertoonkunstenaar" (*showman*) nie. Hy steur hom geensins aan kritiek nie en is getrou aan homself in sy interpretasies. Die artikelskrywers sluit hul betoog af met Lang Lang se stelling: "Controversy sells" (226).

3.4 Notas aan die leser

- Aangesien Lang Lang nou 30 jaar oud is, strek die ondersoek na ooreenkomste in die lewensverloop van die twee pianiste in hierdie studie slegs tot beide pianiste as 30-jariges.
- Alhoewel die ontwikkeling van die twee 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 bespreking opgeneem is wat vir die leser geforseerd mag voorkom. Lang Lang het egter hierdie oënskynlike onbenullighede belangrik genoeg geag om dit in sy outobiografieë op te neem of in onderhoud te noem. Die rede waarom ek hierdie punt onder die leser se aandag bring, sal aan die einde van die artikel duidelik word.
- Met die vergelyking tussen die 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 mediadekking geniet.
- Dit is nodig om spesiale aandag te skenk aan die spesifieke woordkeuses van Horowitz en die resesente wat oor hom geskryf het, aangesien daar dikwels 'n direkte eggo hiervan in Lang Lang se eie uitlatings asook sy mediadekking gevind word.

- Dit is opvallend dat Lang Lang elke keer wanneer daar ooreenkomste ter sprake kom wat negatief op sy openbare beeld kan reflekteer, 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 en Ritz 2008:178, 204, 229–30).
- 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 verwagte dat Lang Lang sy held, Horowitz, se biografieë sou geles het.

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

4.1 Jeugjare

Vladimir Horowitz (1903–1989) en Lang Lang (1982–) is albei afkomstig uit musikale families. Horowitz se moeder, Sophie, was, alhoewel nie 'n professionele pianis nie, 'n bekwame een. 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 se moeder, Zhou Xiulan, het ook 'n agtergrond in musiek gehad. Sy was gedurende haar skooljare 'n sangeres, danseres en aktrise (Lang en Ritz 2008:7, 9). In teenstelling met Horowitz se vader, Simeon, wat net basiese musiekopleiding as deel van 'n tipiese hoër-middelklas-opvoeding gehad het (Plaskin 1983:19; Schonberg 1992:40, 42), was Lang Lang se vader, Lang Guoren, 'n professionele erhoe-speler en die konsertmeester van die Chinese lugmag se orkes (Lang en Ritz 2008:13). Albei ouerpare het hul seuns waar moontlik in hul musiekstudies bygestaan. Horowitz het sy eerste klavierlesse by sy moeder ontvang en Lang Lang sy eerste klavierlesse by sy vader (Plaskin 1983:19; Schonberg 1992:40, 42; Lang en Ritz 2008:23).

Horowitz en Lang Lang se vaders was albei die dryfkrag agter hul seuns se musiekloopbane. Alhoewel Simeon nie Horowitz se talent wou uitbuit nie, was hy meer as gewillig om kontakte in die musiekwêreld op te bou wat later voordelig vir die ontwikkeling van Horowitz se musiekloopbaan kon wees (Sachs 1982:43–4; Plaskin 1983:22, 29–30). Net soos Simeon, was Lang Guoren gretig om invloedryke mense te bevriend. So het hy vriende gemaak met die jongste klaviersdosent aan die Beijingse konservatorium en vir Lang Lang addisionele lesse by verskeie invloedryke onderwysers gereël (Lang en Ritz 2008:106, 133, 135). Lang Guoren (aangehaal deur Lang en Ritz 2008:89): “I’m there. I’m by my son’s side. Nothing and no one can push me away.”

Die eerste indruk wat Horowitz 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 1983:17–8; Dubal 1991:6–7).

Lang Lang weerspreek homself oor wat hóm geïnspireer het om 'n konsertpianis te word. In sy outobiografie voer hy aan 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 en 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.” Hy verwys egter daarteenoor gereeld na hoe die “Cat Concerto”-episode van die tekenprent *Tom and Jerry*, wat op Liszt se *Tweede Hongaarse Rapsodie* gebaseer is, hom as *driejarige* geïnspireer het om 'n konsertpianis te word (Usher 2004; Lang en Ritz 2008:17–8; Anon. 2009). Uit talle stellings deur Lang Lang, en spesifiek die volgende, is dit duidelik dat Horowitz – ook 'n opwindende pianis soos Josef Hoffman – hom reeds as 'n jong kind geïnspireer het:

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. (Lang Lang aangehaal deur Fox 2003)

Verskeie prominente eienskappe van die jong Horowitz se musikaliteit is deur skrywers uitgesonder. Dit is opvallend dat Lang Lang telkens onthou dat professor Zhu Ya-Fen, sy eerste klavieronderwyser ná sy vader, 'n besonder soortgelyke aanleg as wat Horowitz getoon het, as jong student by Lang Lang opgemerk het. So het Horowitz 'n natuurlike tegniese aanleg vir die klavier gehad (Plaskin 1983:22) en Lang Lang groot hande met lang vingers (Lang en Ritz 2008:26). Sergei Tarnofski en professor Zhu het gevind dat beide Horowitz en Lang Lang oor 'n uitstekende gehoor sowel as 'n uitstekende bladlesvermoë beskik het (Plaskin 1983:31; Lang en Ritz 2008:26). Die feit dat professor Zhu nie Lang Lang se uitstekende memorisering gemeld het, soos wat Tarnofski Horowitz se foutlose geheue uitgelig het nie, is later deur Lang Lang in sy outobiografie aangevul met sy stelling dat hy as 17-jarige reeds 30 klavierkonserterte ingestudeer het, waarvan 20 ten volle gememoriseerd was (Lang en Ritz 2008:196). Lang Lang verwys hiermee saam pertinent na Zarin Mehta en Christoph Eschenbach se versoek dat hy Bach se *Goldberg Variasies* gememoriseerd moes uitvoer tydens 'n privaat-uitvoering ná sy Ravinia-debuut in 1999. Lang Lang het dit foutloos gedoen – 'n 80 minute lange werk waaraan hy nie in die vorige twee jaar geraak het nie (Lang en Ritz 2008:200–1). Die jong Horowitz kon ook baie goed improviseer (Plaskin 1983:31). Alhoewel professor Zhu nie na Lang Lang se vermoë om te improviseer verwys het nie, is daardie vermoë bewys gedurende Lang Lang en Herbie Hancock se wêreldtoer, waartydens Lang Lang saam met Hancock geïmproviseer het (Iuchi 2009; Smith 2009:16).

Die jong Horowitz se grootste gawe was 'n intense innerlike musikaliteit. Hy het so meegevoer 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, onthou:

[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. (In ’n onderhoud met Plaskin 1983:22–3)

Lang Lang sonder self herhaalde kere sy innerlike musikaliteit as jong musikus uit, en dit het ’n refrein in sy outobiografieë geword. Enkele voorbeelde is die volgende:

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 en Ritz 2008:30; sien ook Lang en Ritz 2008:19, 36, 62; Lang en French 2008:16–8)

Nog ’n voorbeeld is Lang Lang se dagdrome oor die komponiste wie se werke hy aangeleer het:

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 en Ritz 2008:38–9)

Soos Lang Lang, het professor Zhu (aangehaal deur Lang en Ritz 2008:26–7) geglo dat Lang Lang se intense innerlike musikaliteit sy grootste gawe was: “[She] 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.”

Die beroemde Russiese klavieronderwyser Heinrich Neuhaus het gesê (Plaskin 1983:51; Dubal 1991:10–1) dat Horowitz die klavier genadeloos gehamer het en dat dit onmoontlik was om in ’n vertrek na hom te luister. Jare later beaam Horowitz (Schonberg 1992:47): “I suppose that it was true that I banged a lot.” Lang Lang skryf in ooreenstemming hoe hy sy eie klavier gemoker het: “I had my piano that I played so often and so hard that I broke many pedals and strings” (Lang en Ritz 2008:42; sien Lang en Ritz 2008:45).

Huiskonserte het ’n integrale deel van die Horowitz-gesin se musieklewe uitgemaak. Horowitz het tydens hierdie geleenthede op ’n statige wyse, geklee in ’n swart matroospakkie met wit strepe, kort improvisasies op die klavier uitgevoer vir sy ingenome gesin of ’n stroom gaste wat ooms, tantes, neefs en niggies ingesluit het (Plaskin 1983:23). Soortgelyk het die Lang-gesin en hul vriende dikwels bymekaar gekom en huiskonsert gehou. Lang Lang was altyd een van die jong kunstenaars wat opgetree het (Lang en 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.”

As mens was die jong Horowitz 'n introvert, afsydig en soms aggressief (Dubal 1991:4; Schonberg 1992:47–8). Een van Horowitz se kennisse uit sy jeugjare, Ariel Rubstein, onthou hom soos volg:

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. (In 'n onderhoud met Plaskin 1983:35)

Vladimir Horowitz (Schonberg 1992:48) bevestig dit: “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.”

Lang Lang verwys ooreenstemmend gereeld na sy onvermoë om as kind sosiaal te kon verkeer. Omdat hy as 'n klein seuntjie baie tyd alleen deurgebring het, het sy skaamheid toegeneem (Lang en Ritz 2008:40; ook Lang en Ritz 2008:36–7): “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 Lang wou later selfs nie meer skool toe gaan nie (Lang en Ritz 2008:36–7).

Horowitz kon dikwels onsimpatiek en neerhalend wees teenoor medestudente 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 *Dumka* uitgevoer. Op Tarnofski se vraag of enigiemand kommentaar het, het Horowitz (Plaskin 1983:35) geantwoord: “She played it well, but I can do it better.” Dienooreenkomstig herroep Lang Lang 'n minder aangename voorval nadat hy 'n kompetisie verloor het:

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.” [...] 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. (Lang en Ritz 2008:47)

Deur die loop van Lang Lang se outobiografie, en in vele onderhoude, beklemtoon hy die belangrike rol wat kompetisie in sy vaderland asook in sy ouerhuis gespeel het:

“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. (Lang en Ritz 2008:32)

Lang Lang probeer egter om sy kompeterende geaardheid in 'n beter lig te stel: "I was a sore loser, and to this day I feel bad for the way I behaved" (Lang en Ritz 2008:47).

Alhoewel hy die jongste van vier was, was Horowitz die gunsteling-kind. Horowitz is nie net deur sy ouers voorgetrek nie, maar is ook deur sy ouer suster en twee broers op die hande gedra. Hulle het sy buie verdra en niemand het dit gewaag om hom te berispe oor sy eiesinnige, somtyds onaangenaam aggressiewe, gedrag nie. Elke gier was hom toegestaan (Plaskin 1983:23; Dubal 1991:4; Schonberg 1992:48). Lang Lang is as gevolg van China se een-kind-per-gesin-beleid van 1979 'n enkelkind. Hy onthou self:

[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. (Lang en Ritz 2008:20, 44)

Dit was nie lank voordat die Horowitz-egpaar besluit het dat hul jongste seun formele opleiding aan die konservatorium nodig het nie. In September 1912 het hulle die agtjarige Horowitz by die konservatorium in Kiëf ingeskryf (Plaskin 1983:24; Schonberg 1992:44). In 1991 verhuis Lang Guoren saam met sy agtjarige seun na Beijing vir verdere onderrig by een van die klaviersosente aan die konservatorium om hom voor te berei vir die toelatingsoudisie die volgende jaar (Lang en Ritz 2008:49, 102).

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. Horowitz beskryf die voorval:

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. (Plaskin 1983:29; sien ook Dubal 1984:194; Dubal 1991:4; Schonberg 1992:20)

Gevolglik het Horowitz se ouers sorg gedra dat hul seun 'n goeie algemene opvoeding ontvang en sy kulturele belangstellings het vinnig uitgebrei (Dubal 1984:194). Met Lang Lang se aankoms in die VSA as 'n jong tiener het hy gevoel dat hy as musikus 'n agterstand het omdat hy nie in die Westerse kultuur grootgeword het nie:

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. (Lang en Ritz 2008:183)

Lang Lang het gevolglik 'n kultuuronderwyser, professor Richard Doran, gehuur om hierdie leemte aan te vul (Lang en Ritz 2008:183). Benewens kulturele belangstellings as gevolg van sy Chinese opvoeding het Lang Lang onder die leiding van Doran soortgelyke belangstellings as Horowitz ontwikkel. Parallel met Horowitz se spesiale waardering vir teater (Plaskin

1983:29) het Lang Lang en Doran saam die Broadway-musiekblyspel *The Lion King* bygewoon (Lang en Ritz 2008:185). Horowitz het 'n voorliefde vir meesters van die Russiese letterkunde soos Poesjkin, Gogol, Dostojevski en Tolstoi gehad (Plaskin 1983:29; Schonberg 1992:39), en Lang Lang onthou nostalgies hoe sy skoolonderwyseres, juffrou Feng, hom en sy klasmaats 'n liefde vir Chinese poësie uit die Tang- en Soeng-dinastieë geleer het: “[V]erses 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 en Ritz 2008:41). Soos Horowitz werke uit die nie-Russiese letterkunde – onder andere dié van Dumas, Hugo, Dickens en Proust – verken het (Plaskin 1983:29; Schonberg 1992:39), het Lang Lang saam met Doran die werke van Shakespeare bestudeer:

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. (Lang en Ritz 2008:185)

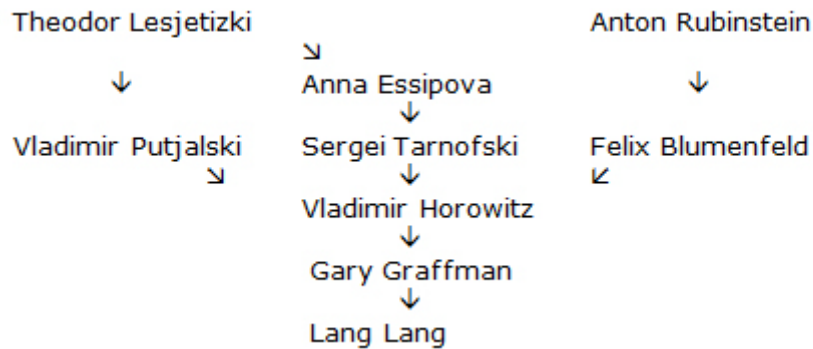
As tiener het Horowitz graag na opnames van operas geluister (Plaskin 1983:29; Schonberg 1992:43, 48). Een van Lang Lang se kinderherinneringe is hoe hy en sy oupa saam na die Beijngse Opera op televisie gekyk het:

“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.” (Lang en Ritz 2008:43)

Lang Lang en Doran het saam 'n konsert deur Pavarotti bygewoon met arias van Puccini, Verdi en Donizetti, asook 'n uitvoering van Gershwin se *Porgy and Bess* (Lang en Ritz 2008:185).

4.2 Musikale herkoms

Beide Horowitz en Lang Lang se pianistiese stamboom kan teruggespeur word na Theodor Lesjjetizki en Anton Rubinstein (Sachs 1982:43; Plaskin 1983:25, 30, 38; Schonberg 1992:44, 51; Fox 2003; Lang en Ritz 2008:157–8):



Putjalski, Tarnofski en Blumenfeld se kuns was diep in die Romantiese pianistiek gewortel. Alhoewel Putjalski en Tarnofski, afgesien van hul eie Russiese afkoms, eksponente van die Lesjetizki-sisteem was (Plaskin 1983:25, 30; Dubal 1991:4, 7; Schonberg 1992:44), het beide in hul onderrig aan Horowitz gefokus op die produksie van ’n mooi sangtoon of *cantabile* melodie – die tradisionele Russiese benadering tot die klavier (Plaskin 1983:27). Blumenfeld, daarenteen, was self ’n leerling van Anton Rubinstein, die vader van die Russiese pianistiek (Sachs 1982:43; Plaskin 1983:39; Dubal 1991:9–10; Schonberg 1992:51).

Alhoewel Lang Lang van Chinese afkoms is en sy enigste band met die Russiese skool dié van sy onderwyser, die Amerikaanse pianis Gary Graffman (bekend vir sy moderne Amerikaanse speelstyl) (Dubal 2004:143), is, brei Lang Lang in sy outobiografie diepgaande uit oor hoe Rusland hom beïnvloed het: “[B]ecause the cultural ties between Russia and China are strongest when it comes to music, Russia also nourished me in many ways. Early on, I was told that I have a Russian soul. Somehow I feel that Russian music is in my blood” (Lang en Ritz 2008:210). Lang Lang (Smith 2009:17) beweer verder dat China en Rusland baie gemeen het: “Russia and China have been very close and have many things in common. Many revolutions!” Lang Lang beskryf in sy outobiografie dat sy held, Vladimir Horowitz, in sy gedagtes was toe hy sy eerste uitvoering in Rusland gegee het en dat hy met ope arms deur sy “tweede vaderland” ontvang is: “[A] Chinese teenager had arrived to take the country by storm. Thank you, Mother Russia” (Lang en Ritz 2008:210).

Horowitz se derde onderwyser, die pianis Felix Blumenfeld, was ’n komponis en dirigent (Plaskin 1983:38; Schonberg 1992:51). Blumenfeld se agtergrond het ’n ongewoon 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:

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 effect he sought, I myself had to find out the way to make it. Our talk was of music, not the piano. (Plaskin 1983:41–2; sien ook Schonberg 1992:52)

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 en Ritz 2008:223–4). Soos Horowitz, noem Lang Lang dat sy lesse by Gary Graffman op 'n simfoniese benadering tot interpretasie gefokus het:

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 – Arthur Rubinstein, of course, always my favorite, and people like Martha Argerich and Horowitz. But here you can hear so many great orchestras. (In 'n onderhoud met Smith 2009:19)

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 kontrapuntklasse 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:

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. (Plaskin 1983:49; sien ook Dubal 1984:196; Dubal 1991:13)

Alhoewel Lang Lang nie algemeen bekend is vir 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 (Anon. 2008a; Anon. 2008b).

4.3 Revolusie

Nadat die Bolsjewiste Kiëf in 1920 oorgeneem het, het die nuwe regering Simeon se sake-onderneming, asook die Horowitz se huis, gekonfiskeer (Plaskin 1983:45; Schonberg 1992:54–5). Die Horowitz-familie was verplig om na 'n armer deel van Kiëf te verhuis. Daar het hulle saam met Sophie se broer en sy familie, asook 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 voorsien. Voedsel is deur middel van 'n rantsoensistiem deur die staat verskaf en almal het honger gely (Plaskin 1983:45).

By 'n tekort aan 'n revolusie in sy eie lewe, beskryf Lang Lang breedvoerig in sy outobiografie die invloed wat die Chinese kultuurrevolusie op die twee voorafgaande geslagte van sy familie gehad het. Lang Lang se moeder, Xhou Ziulan, se familie was gedurende die revolusie in onguns by die regering. Haar vader is deur die regering vervolgd en hy het sy posisie by die fabriek waar hy gewerk het, asook sy aansien, verloor (Lang en Ritz 2008:9). Xhou 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 revolusie beëindig (Lang en Ritz 2008:10). Lang Lang verwys verder na een van sy vader se ooms wat 'n Nasionalis was en gedurende die revolusie na Taipei gevlug het. Lang Guoren se vader is vir 'n maand deur die regering weggeneem en ondervra. Die Lang-familie is nie na die platteland weggestuur nie, maar hulle is wel fyn dopgehou (Lang en Ritz 2008:33–4).

4.4 Aan die begin van 'n loopbaan

Vera Resnikof, 'n kollega gedurende die vroeë jare van Horowitz se loopbaan in Rusland, onthou dat hy ná die revolusie alles in die stryd gewerp het om sy familie te onderhou: “[H]is no-nonsense motto became ‘success above all’” (Plaskin 1983:49; ook Schonberg 1992:55). 'n Direkte eggo hiervan word gevind in Lang Lang (Lang en Ritz 2008:123), wat sê dat die Chinese volksheld Guan Yu sy vader se inspirasie was: “‘Guan Yu!’ exclaimed my dad. ‘He’s my inspiration!’ [...] ‘Victory at all costs.’”

Die jare ná die revolusie was swaarkry-jare 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.” Maar swaarkry het hom meer vasberade 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” (Plaskin 1983:48). Lang Lang (Lang en 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.” Soos Horowitz, het Lang Lang hom nie laat onderkry nie (Lang en Ritz 2008:42): “[C]hallenges were the very things that kept me going.”

Kort voor hulle hul lande van afkoms verlaat het, het Alexander Merowitsj en Lang Guoren onderskeidelik vir Horowitz en Lang Lang 'n afskeidstoer deur Rusland en China gereël (Plaskin 1983:62; Dubal 1991:19; Lang en Ritz 2008:159–160).

4.5 Nuwe lewe in die buiteland

Met Horowitz se aankoms in Berlyn in 1925 was hy geskok, maar ook gefassineer, deur die verligte leefstyl van die Europëers, en veral die Duitsers (Plaskin 1983:69; Dubal 1991:16). Met Lang Lang se verhuising na Philadelphia in 1997 was hy soortgelyk verbaas en beïndruk deur die vrye gees wat in die VSA geheers het:

I learned about American shows like *Frasier* and *Friends* and *Sex and the City*. 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. (Lang en Ritz 2008:181, 176)

Harris Goldsmith (1990:54) beskou Horowitz as die verpersoonliking van die VSA se musiekideaal van “groter en beter”. In 1939 vestig Horowitz hom in die VSA en verkry in 1944 Amerikaanse burgerskap. Met die aanvang van sy nuwe lewe in die VSA in 1997 was Lang Lang soos ’n vis in die “groter en beter” 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.” Lang Lang (Remnick 2008) onthou dat sy Ravinia-debuut hom in staat gestel het om die “Amerikaanse droom” 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.”

Op 21 Januarie 1926 het Horowitz sy eerste internasionale deurbraak in Hamburg gehad. Die vrouepianis wat saam met die Hamburgse Filharmoniese Orkes moes optree, kon om gesondheidsredes nie haar afspraak nakom nie. Die konsert-organiseerder kon Horowitz en Alexander Merowitsj slegs 45 minute voor die aanvang van die konsert opspoor en het Horowitz versoek om as plaasvervanger op te tree (Plaskin 1983:82; Dubal 1991:22; Schonberg 1992:79–80). Horowitz het onmiddellik gevra om Tsjaikofski se *Eerste Klavierkonsert* uit te voer: “All right. Tchaikovsky Concerto!” (Plaskin 1983:82; Dubal 1991:22). Plaskin beskryf die reaksie van die gehoor soos volg:

[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. (Plaskin 1983:84; ook Dubal 1991:22; Schonberg 1992:80)

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!”

Lang Lang se eerste internasionale deurbraak tydens die Ravinia-musiekfees in 1999 toon verbasende ooreenkomste met dié van Horowitz. Lang Lang (Lang en Ritz 2008:197) onthou die vroeë-oggend oproep om as plaasvervanger op te tree:

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. *Now!*”

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 Chicago Simfonie-orke (Lang en Ritz 2008:196). Mehta het hom gevra watter klavierkonsert hy vir ’n moontlike debuut sou wou uitvoer; Lang Lang onthou sy antwoord: “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” (Lang en Ritz 2008:196). Die gehoor was buite hulleself van ekstase:

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!” (Lang en Ritz 2008:199)

Lang Lang (Lang en Ritz 2008:199) is, soos Horowitz, oortuig dat dié 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.”

4.7 Profiel van die professionele pianis

Horowitz was ’n meester op die gebied van klaviertegniek. In 1926 skryf die *Musikzeitung* (Berlyn) (Schonberg 1992:77) van Horowitz se vurige bravura-tegniek en die *Allgemeine Musikzeitung* (Berlyn) (Plaskin 1983:78) van sy virtuose gemak asook die voortrefflike bravura van sy oktaafpassasies. Henry Prunières, *La revue musicale* (Parys) (Schonberg 1992:84), besing in dieselfde jaar Horowitz se vaardigheid as die mees merkwaardige tegniek wat jy jou kan indink. In 1928 bestempel die *New York American* (Plaskin 1983:132) Horowitz as “a master of the technique of finesse”. Dubal (2004:170) kom so onlangs as in 2004 tot die slotsom dat Horowitz tot vandag toe dien as die maatstaf vir pianistieke vaardigheid.

In ooreenstemming met sy rolmodel is Lang Lang se uitnemende tegniese vaardigheid ook sentraal in alle skrywes oor hom (Kleynhans en Van der Mescht 2012:218). Talle beskrywende woorde is al gebruik om sy tegniese vaardigheid te besing: briljant (Tommasini 2002; Littler 2007:23); formidabel (Guregian 2003); verbysterend (Porterfield 2003); fenomenaal (Allison 2003); kolossaal (Von Rhein 2004); luisterryk (Kozinn 2004); ontsagwekkend (Wallace 2005); verblindend (Roberts 2007); van die sterre (Scher 2008); vurig (Kosman 2008); ongeëwenaar (Lin 2008:24); verstommend (Oestreich 2009); en vele meer.

’n Prominente eienskap van Horowitz se spel was sy briljante vingervaardigheid. In 1922 lig ’n onbekende Leningradse kritikus (Plaskin 1983:58) Horowitz se vingervaardigheid uit as ongelooflik: “[T]he rapid scales seemed weightless and surrounded by air, each note gleamed and sparkled like tiny diamonds permeated by the sun. A musical magician!” Lang Lang se vingervaardigheid word ook telkens aangeprys (Kleynhans en Van der Mescht 2012: 218). Sprekend is John von Rhein (2007a) se woordkeuse as hy die “kristalagtige deursigtigheid” van Lang Lang se vingerwerk besing en Michael Cameron (2005) Lang Lang se “glinsterende passasiewerk” uitsonder.

Vele kritici was ontsteld oor Horowitz se misbruik van sy krag en uithouvermoë vir effek. Sanborn gee uitlating aan sy ontsteltenis in die *New York Telegram* in 1928 (Plaskin 1983:111) deur te berig dat hy selde, indien ooit, iemand ’n klavier so skaamteloos gesien hamer het soos wat Horowitz in Tsjaikofski se *Eerste Klavierkonsert* gedoen het nie. Downes

(*New York Times*, 1928) (Plaskin 1983:132) ervaar Horowitz se weergawe van een van Brahms se rapsodieë as 'n “groteske gegalm”. Horowitz het gedurende klimakse losgeruk met “singular outbursts of pounding”. Horowitz (Dubal 1984:196–7) gee self te kenne dat hy sy krag en uithouvermoë doelbewus gebruik het: “I knew that I could 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.”

Net soos Horowitz is Lang Lang bekend vir sy krag en uithouvermoë, en hy word eweneens dikwels daarvan beskuldig dat hy dit vir effek misbruik (Kleynhans en Van der Mescht 2012:218). 'n Naklank van Sanborn se kommentaar op Horowitz se arme klavier se lot kan in Scott Cantrell (2008) se skrywe gevind word: “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 Lang Lang die bynaam “Bang Bang” besorg (Remnick 2008; Kimmelman 2009; Lebrecht 2009).

Horowitz se besondere gebruik van delikate klankkleure het baie reaksie ontlok. 'n Onbekende Leningradse kritikus (Plaskin 1983:58) skryf in 1922 dat Horowitz 'n verbysterende verskeidenheid timbres tot sy beskikking gehad het: “... so much fantasy and simple good taste”. In 1926 verwys die *Allgemeine Musikzeitung* (Berlyn) (Plaskin 1983:78) ook na Horowitz se uitsonderlik gedefinieerde klankkleure. Die *New York American* (Plaskin 1983:132) beweer in 1928 dat Horowitz deurlopend op hierdie aspek van sy spel gefokus het: “[That] Mr. Horowitz can be delicate in touch and deft in shading he proved again and again.” In 2004 voer Dubal (2004:170) aan dat Horowitz op nuwe kleure gekonsentreer het: “[C]olors such as Monet had realized through his near-blindness, a palette of incandescent pastels that even Horowitz had not dreamed of.” Vladimir Horowitz (Plaskin 1983:100) staaf Dubal se vermoede: “If I succeeded with all the colors, then I knew it was a success. It’s like a painting. Here you plan a little rose, here a little blue, and some parts you don’t know what the colors will be.” Lang Lang is, in tred met Horowitz, een van die weinige virtuose wat oor die vermoë beskik om net so sensitief en sag as opwindend en hard te speel. Hierdie vermoë het al vele lofuitinge ontlok. Tommasini (2002), Brown (2003), Mangan (2004) en Kimberley (2009) is beïndruk deur sy beheer oor delikate kleure en skakerings. McDougall (2005) meen selfs dat die klankkleure wat uit Lang Lang se Steinway voortkom, normaalweg as buite die klankmoontlikhede van die klavier beskou word.

'n Eienskap van Horowitz se spel wat baie kritiek ontlok het, was sy wisselvallige tempo’s en oorgebruik van rubato. Sanborn, *New York Telegram*, sonder in 1928 (Plaskin 1983:114) Horowitz se afwisseling van “ineffectual moonings” en “orgies of high-speed massacre” uit. Downes (*New York Times*, 1928) (Plaskin 1983:132) is hiermee saam ontsteld oor Horowitz se onvoorspelbare “spoed-spasmas” om spoed se eie ontwil.

Kleynhans en Van der Mescht (2012:220) vind in vele resensies oor Lang Lang se spel dat resensente nie beïndruk is nie met Lang Lang se gewoonte om met sy uitvoerings van virtuose werke in dolle vaart weg te trek, terwyl hy die meer romantiese en sentimentele werke te stadig uitvoer. So kom Brown (2006) in opstand teen die lot van Chopin se *Derde*

Klaviersonate wat deur stadige tempo's en slordige pedaargebruik geruïneer is. Allison (2003) voel dat Lang Lang bloot gewys het dat hy Balakiref se *Islamey* twee keer so vinnig as enigiemand 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."

Daar is dikwels kommentaar gelewer op die wyse waarop Horowitz se gebruik van tempo en dinamiek die algehele struktuur van die werke wat hy uitgevoer het, ondermyn het. Sanborn (New York Telegram, 1928) (Plaskin 1983:114) merk op dat Horowitz 'n algehele uitwissing van ritme en struktuur in Liszt se B mineur Klaviersonate verkry het. Die New York American (1928) (Plaskin 1983:132) voer verder aan dat alhoewel Horowitz 'n meester op die gebied van tegniese finesse was, die gebruik daarvan in die uitbeelding van struktuur oënskynlik min vir Horowitz beteken het. Die London Times kritiseer in 1936 (Plaskin 1983:181) Horowitz se oordrewe teerheid in sy vertolking van liriese passasies, asook 'n oorbeklemtoonde rubato wat alle aanvoeling van ritme en kontinuïteit vernietig het.

Terauds (2008) en Brown (2009) som Lang Lang se interpretasies as 'n afwisseling van oordrewe karakterisering van liriese en virtuose passasies op (sien ook Kleynhans en Van der Mescht 2012:221–2). Richard Scheinin (2007) beweer selfs dat Lang Lang 'n interpretatiewe "resep" het en Terauds (2008) verwys na Lang Lang se byna "gepatenteerde benadering". Von Rhein (2003), Brown (2007b), Kimmelman (2009) en Dervan (2010) kom tot die gevolgtrekking dat hierdie oordrewe uiterstes van tempo en dinamiek die algehele struktuur sowel as die natuurlike momentum van die werke wat hy uitvoer, ondermyn (sien ook Kleynhans en Van der Mescht 2012:222).

Horowitz was berug vir sy gepeuter aan die tekste van die werke wat hy uitgevoer het. Een van die bekendste voorbeelde is sy verwerking van Moessorgski se *Prente* by 'n uitstalling. Horowitz vertel:

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. (In 'n onderhoud met Dubal 1984:200)

Talle resensente is ook ontstoke oor Lang Lang se minagting van die teks van die werke wat hy uitvoer (Kleynhans en Van der Mescht 2012:222). Max Harrison (2008:50) skryf 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) beskou Lang Lang se uitvoering van Chopin se *Polonaise Op. 53* as die ekwivalent van godslastering. Dobrin (2009) berou die wyse waarop Lang Lang en Herbie Hancock se genotsugtigheid 'n klug van Gershwin se oorspronklike en gesofistikeerde "Rhapsody in blue" gemaak het.

Dit is opvallend dat daar spesifieke woordkeuses is wat resensente aan beide Horowitz en Lang Lang in hul onderskeie eras toedig. *La Semaine à Paris* (1928) (Plaskin 1983:119) beskryf Horowitz as 'n Arabiese volbloedperd van die hoogste gehalte; Remnick (2008) vergelyk Lang Lang met 'n resiesperd. Rudolph Serkin (Plaskin 1983:101; ook Dubal 1991:24) verwys na Horowitz se spel as witwarm: “[T]he fire and passion were incredible, and my hair stood on end.” Aansluitend hierby noem Tommasini (2008) Lang Lang 'n onbetwisbare virtuoos met “witwarm” energie. Horowitz is onder andere as die nuwe Franz Liszt en Anton Rubinstein toegejuig (Plaskin 1983:90; 99; 104–5; Schonberg 1992:84–5, 117). Remnick (2008) en Dong (2009) skryf soortgelyk dat Lang Lang musiekkenners herinner aan Franz Liszt en Anton Rubinstein.

Gedurende die konsertseisoen van 1922–1923 in Leningrad is Horowitz as die “electric-lightning pianist” bestempel (Plaskin 1983:57). Downes (*New York Times*, 1928) (Schonberg 1992:106) berig oor Horowitz se “elektriese temperament”, Rudolf Firkusny (Schonberg 1992:86) oor die “bepaalde Horowitz elektrisiteit” en Plaskin (1983:110) oor Horowitz se elektriese verhoogpersoonlikheid. Dubal (1991:xvi) is liries in sy beskrywing van Horowitz se “elektriese” klavierstyl: “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.” Schonberg (2006:433–4) merk dienooreenkomstig op: “There was a feeling of electricity in the hall [...]. Horowitz almost *scared* people. His entrances and exits were genial enough, but while he was at work there was a feeling of high voltage in the auditorium.”

Ek kon nie in die media 'n voorbeeld vind waar Lang Lang se speelstyl as “elektries” voorgehou word nie. Lang Lang (Lang en Ritz 2008:199) verwys egter sêlf na 'n “elektriese” stroom in die gehoor gedurende sy Ravinia-debuut en hy probeer dit bevestig deur 'n onbekende kritikus wat dit opgemerk het, aan te haal: “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 John Ydstie (2003) verwoord Lang Lang die gevoel terwyl hy klavier speel as 'n “electrical force”.

Resensente het Horowitz gereeld beskuldig van 'n oormatige klem op virtuositeit. So berig die *Hamburger Fremdenblatt* (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.” Downes (*New York Times*, 1928) (Plaskin 1983:111) spreek 'n begeerte uit om te kan vasstel in welke mate Horowitz 'n musikus is, of bloot 'n virtuoos wat oor meer as sy regmatige deel tegniek, krag en truiks in sy veld beskik. Talle resensente huldig dieselfde mening oor Lang Lang (sien ook Kleynhans en Van der Mescht 2012:223–4). Holland (2006), Oestreich (2009) en Dervan (2010) identifiseer Lang Lang se uitgangspunt in interpretasie as 'n oormatige klem op virtuositeit. Terauds (2008) formuleer dit soos volg: “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.”

Horowitz se interpretasies is dikwels as oppervlakkig afgemaak. In 1926 ervaar die *Breslauer Zeitung* (Plaskin 1983:99) Horowitz se interpretasie van Tsjaikofski se *Eerste Klavierkonsert*

as vlak en by uitstek gewy aan grootdoenerige effekte. Die *Hamburger Fremdenblatt* (1926) (Plaskin 1983:98) skryf in dieselfde trant: “As with most primarily technically oriented talents whose significance is more surface than content-oriented, this image of Horowitz has not changed very much.” Net so vind Brown (2005) dat Lang Lang se interpretasies met oppervlakkige genot glinster en hy beskou Lang Lang uiteindelik as ’n “meester van die kunsmatige” (Brown 2007a).

Horowitz en Lang Lang word albei as onintellektueel beskou. Byron Janis (aangehaal in Plaskin 1983:237) onthou: “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.” Lang Lang word na aanleiding van die sportmanbenadering in sy spel gesien as ’n kunstenaar gedryf deur sy emosionele instinkte en nie deur sy intellek nie (Brown 2007b; Church 2008; Tommasini 2008; sien ook Kleynhans en Van der Mescht 2012:219).

Horowitz en Lang Lang word dikwels van eiesinnigheid in hul interpretasies beskuldig. Die *Hamburger Fremdenblatt* (Plaskin 1983:103) beweer in 1926 dat Horowitz hom deur sy virtuositeit laat meesleur het en dat hy selfs by tye egoïstiese interpretasies gelewer het. Arthur Rubinstein dink terug:

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 his knees before touching the piano and give thanks for these giant geniuses who give us life, happiness, talent, and enthusiasm! (In ’n onderhoud met Plaskin 1983:126)

Ooreenkomstig hiermee bestempel Guregian (2003) en Cantrell (2008) Lang Lang se interpretasies as stilisties eiesinnig en vulgêr. Crawford (2009:35) kom, soos Rubinstein oor Horowitz, tot die slotsom dat Lang Lang se optredes meer oor homself as superster as oor die komponis gaan.

4.8 Benadering tot interpretasie

Dubal (2004:170) skryf dat daar vir Horowitz altyd drie stappe in die uitvoering van ’n musiekwerk was: die volledige bemeestering van die teks, die kuns van interpretasie, en die daad van herskepping. Lang Lang se vele uitlatings aangaande sy benadering tot interpretasie is dikwels teenstrydig. As daar egter tussen die reëls gelees word, kan daar wel uit hierdie verspreide uitlatings drie soortgelyke stappe in Horowitz en Lang Lang se uitvoering van ’n musiekwerk gevind word. Eerstens: Lang Lang beskou die musiekteks as genoteerde instruksies en hy glo dat die uitvoerder dit baie noukeurig moet lees: “[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” (in ’n onderhoud met Rideout 2003:32, 43). In ’n onderhoud met Rebecca Leung (2005) sê Lang Lang selfs dat die uitvoerder totaal en al in die wêreld van die komponis se gedagtes versonke is.

Tweedens: nadat die uitvoerder die teks bemeester het, voel Lang Lang (Rideout 2003:32) dat die uitvoerder die teks moet interpreteer:

[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.

Derdens: Lang Lang (Lang en French 2008:136) verwys ook na die daad van herskepping: “[A]s 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.” Lang Lang (Smith 2009:20) voel dat kreatiwiteit essensieel is: “It is a challenge to keep performances creative and fresh at all times. This is my goal.”

Hiermee saam gaan Horowitz en Lang Lang se aandrang op individualiteit. Horowitz het hom sterk hieroor uitgelaat: “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” (Plaskin 1983:73). Horowitz het herhaaldelik in sy lesse vir Byron Janis (Plaskin 1983:238) aangemoedig om sy individualiteit uit te leef: “Say something of your own! Make a statement!” Lang Lang huldig dieselfde mening:

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. (Chadwick en Bates 2004)

Lang Lang (Jacob 2009) beklemtoon die noodsaaklikheid van 'n eie inset: “[Y]ou need to have the fantasies – otherwise everyone plays the same.”

Volgens Horowitz (soos bevestig deur Janis in Plaskin 1983:237, my beklemtoning) is daar drie belangrike fasette in die samestelling van 'n pianis – die brein, hart en vingers: “[M]ost important is the balancing of the *brain* and *heart* with the means – the *fingers*. In a good artist there must be a coordination between these three elements. If any one element is lacking, the circle is not complete.” Lang Lang (Lang en French 2008:136, my beklemtoning) is dit eens met Horowitz dat die brein, hart en vingers essensieel in die samestelling van 'n pianis is, maar hy voeg telkens die siel by: “The magical connection between *brain*, *heart*, *soul*, and *hands* can never be totally explained, but in great pianists it is impossible to miss” (sien ook Rideout 2003:32).

David Dubal (1991:16), 'n getroue vriend gedurende die laaste jare van Horowitz se lewe, onthou dat Horowitz sy musiekmaak op 'n erotiese wyse ervaar het:

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 *fock* [sic] them."

In 'n onderhoud met McDougall (2005) vergelyk Lang Lang óók klassieke musiek met die erotiese:

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 *Raunchy Video Vixens II* 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?"

Resensente se menings het nie veel waarde vir Horowitz gehad nie:

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. (Plaskin 1983:79)

Lang Lang (Westwood 2004) identifiseer homself met Horowitz se siening in hierdie verband: "[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.'" Lang Lang (Church 2008) brei uit: "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."

Horowitz (Plaskin 1983:144) se uitgangspunt was om die gehoor te plesier en só baie geld te maak: "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!" Lang Lang het self hierdie praktiese uitkyk op sy loopbaan. Op die vraag of hy hom aan die negatiewe kommentaar van kritici steur, antwoord Lang Lang (Lang en 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."

4.9 Voorkeure in repertorium

Horowitz (Plaskin 1983:148–9) het meestal Russiese werke uitgevoer: "Not that I perform exclusively Russian music, but people ask for that everywhere." Lang Lang het, net soos Horowitz, 'n voorkeur vir Russiese musiekwerke:

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, Rachmaninoff and Shostakovich. Perhaps because of this, I respond to pieces with strong emotions, lots of color, and beautiful melodies. (In 'n onderhoud met Smith 2009:17)

In Horowitz se repertoriumlys kan gesien word dat hy diep in die werke van Chopin gedelf het (Plaskin 1983:569–580; Dubal 2004:173). In ooreenstemming met Horowitz voer Lang Lang (Church 2008) 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.’”

As jeugdige het Horowitz selde die werke van Beethoven in sy konsertprogramme ingesluit. Op 29-jarige ouderdom het hy meer dikwels werke van Beethoven begin uitvoer (Plaskin 1983:148–9). Daar is weer eens ’n ooreenkoms met Horowitz se nuutgevonde voorliefde vir Duitse repertorium by Lang Lang te vinde. Hy het onlangs begin om Duitse repertorium in sy programsamestellings in te sluit:

[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 Concerto 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 me understand Beethoven and play with a new style. (Smith 2009:17)

Horowitz was altyd besig om nuwe repertorium deur tydgenote soos Debussy, Skriabin, Rachmaninof, Ravel, Prokofjef en Poulenc te probeer (Plaskin 1983:121). Lang Lang volg in die voetspore van sy model, Horowitz, deur in ’n onderhoud met Houlahan (2004) te sê 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 is bekend vir die verwerkings wat hy van komposisies van Liszt, Moessorgski en Sousa gemaak het (Plaskin 1983:569–582).

Lang Lang voer self graag Horowitz se verwerkings van Liszt se *Tweede Hongaarse Rapsodie* en Sousa se *Stars and Stripes Forever* uit (Kimmelman 2003; Brown 2005; Harrison 2008).

Horowitz (Plaskin 1983:135; Schonberg 1992:15–6) 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 onthou hoe Horowitz die jazz-pianis Art Tatum afgeluister het:

[Horowitz] was terribly impressed with Tatum’s 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. (Schonberg 1992:15–6)

Dit is vandag algemeen dat jong pianiste eksperimenteer met jazz en ander populêre musiekstyle. Lang Lang het egter, soos Horowitz, met een van vandag se jazz-klaviersterre bevriend geraak. In 2009 gaan Lang Lang op ’n wêreldtoer saam met Herbie Hancock waarvan die program, afgesien van Gershwin se “Rhapsody in Blue”, 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.”

4.10 Gesindheid van die media

Horowitz en Lang Lang was en word deur hul tydgenote beskou as redders van respektiewelik ’n sukkelende klavier- en klassieke musiektradisie. 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”. Met stellings soos “Lang Lang is die toekoms van klassieke musiek” (Tommasini 2003), “Lang Lang is die gesig van klassieke musiek vir die volgende halfeeu” (Lebrecht 2009) en “Lang Lang is die inisieerder van ’n nuwe geslag” (Schwartzkoff 2010), is sy beeld as iemand wat die klassieke-musiek-tradisie weer laat ontwaak, gevestig.

Met sy eerste optredes het Horowitz die wêreld oorrumpel. In 1927 skryf Downes (*New York Times*) (Plaskin 1983:111) dat ’n pianis vir jare nie so ’n opskudding onder gehore veroorsaak het nie. Die *Berliner Tageblatt* doop Horowitz in dieselfde jaar (1927) (Plaskin 1983:99) die “koning van die konsertverhoog”. Met Lang Lang se internasionale debuut tydens die Ravinia-musiekfees in 1999 was die wêreld dit eens dat ’n nuwe ster gebore is. Von Rhein (2007b) onthou 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.

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. Die *Hamburger Nachrichten* (1927) (Plaskin 1983:103), asook Sanborn (Plaskin 1983:131) in die *New York Telegram*, het gevoel dat Horowitz se optredes tydens sy tweede besoeke aan Duitsland en die VSA getoon het dat sy dieper musikale gawes in werklikheid beperk was. Die volgende woordkeuses deur die *Breslauer Zeitung Wroclaw* (1927) (Plaskin 1983:100) is besonder belangrik: “[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.” Met Lang Lang se terugkeer na Ravinia in 2002 het ’n geweldig sterk teenreaksie van die media en die luisteraars teenoor hom as gevolg van sy fisieke en eiesinnige benadering tot interpretasie begin manifesteer. Von Rhein (2002), 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.

Lang Lang (Lang en Ritz 2008:221) se woorde is 'n byna direkte herhaling van dié van die *Breslauer Zeitung Wroclaw* 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."

'n Berlynse kritikus het aanbeveel dat Horowitz 'n rustydperk neem om tot dieper insigte te kom. *Vossische Zeitung* (Berlyn), 13 April 1927:

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. (Plaskin 1983:103)

Die bekende New Yorkse resensent Anthony Tommasini (2003) het soortgelyk voorgestel 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 kamermusiek te beoefen, sodat hy kon onthou wat dit beteken om 'n ernstige uitvoerende kunstenaar te wees.

In Horowitz se seisoen van 1934–1935 het resensente 'n nuutgevonde volwassenheid in sy interpretasies bespeur. Olin Downes (*New York Times*) (1935) (Plaskin 1983:197), was van mening: "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." Leonard Lieblich van die *New York American* (1935) (Plaskin 1983:197) het tot die gevolgtrekking gekom dat Horowitz se spel eerder in diens van die musiek as persoonlike ekshibisionisme was. Ná 2004 het die oormag van die aanslag op Lang Lang se pianistiek ooreenkomstig begin afneem en talle resensente was van mening dat hy dieper insig in sy benadering tot interpretasie begin toon het. Die trant van Holland (2005) se skrywe was meer genadig en hy het gevoel dat die opvatting dat as 'n pianis gewild is, daar noodwendig iets verkeerd moet wees, op die lange duur nie steek hou nie. Alhoewel Tommasini (2004) steeds nie te ingenome met Lang Lang se "attention-grabbing virtuosic effects" was nie, was hy beïndruk deur die moeitelose en vreugdevolle wyse waarop hy Tsjaikofski se *Eerste Klavierkonsert* vertolk het, "which is why audiences love him". Tommasini (2008) het uiteindelik tot die slotsom gekom dat Lang Lang gevestig geraak het en sy benadering tot die klavier verfyn het. Selfs Von Rhein (2007b) se kommentaar het 'n positiewer trant begin aanneem:

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.

Ou gewoontes is egter nie so maklik om te verbreek nie. In 1936 was die Londense kritikus Martin Cooke van mening dat die kwaliteit van Horowitz se spel stelselmatig agteruitgegaan het:

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. (Plaskin 1983:181)

'n Eggo van resensente se teleurstelling in Horowitz is te vinde in Brown (2007b), Scheinin (2007) en Allan Kozinn (2008) wat uiteindelik daarvan oortuig was dat Lang Lang steeds nie die meer uitspattige sy van sy pianistiek kon temper nie. Kozinn (2008): "[H]e has apparently reserved the right to backslide if the mood takes him."

Horowitz se loopbaan is drie keer onderbreek deur rusperiodes waartydens hy heeltemal ophou optree het. Gedurende hierdie breuke het hy telkens vertrou in sy eie vermoëns verloor en hy was lamgelê 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 1983:178–9; Schonberg 1992:147). Horowitz 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" (Plaskin 1983:183).

Kurt Blaukopf brei in sy boek *Les Grands Virtuoses* uit:

[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 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. (Plaskin 1983:183)

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 skryf in 1936 aan sy vrou, Wanda, dat hy sy kuns vir maklike sukses verruil het:

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. (Schonberg 1992:151)

Lang Lang (Lang en Ritz 2008:227) beweer 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 hy op ’n klavier oefen wat eens aan Horowitz behoort 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” (Lang en Ritz 2008:227).

Lang Lang was verplig om ’n maand te rus sodat sy hand volkome kon herstel. Richard Doran (Lang en Ritz 2008:228), Lang Lang se kultuuronderwyser, het hom 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.” Hy het sy dae gevul deur televisie te kyk, te gaan fliiek, tyd met saam vriende deur te bring, te lees, museums te besoek en te gaan stap. “I even had time for girls” (Lang en Ritz 2008:229–30).

Na die maand se ruspouse was Lang Lang se hand volkome genees. Hy voel dat dit ’n leersame ondervinding was:

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. (Lang en Ritz 2008:240)

Lang Lang (Lang en 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.”

4.11 Toevallig of nie?

Daar is ’n paar verbasende ooreenkomste tussen Horowitz en Lang Lang wat persoonlikheidseienskappe, voorkoms, voorkeure en ander toevallighede insluit.

Daar word verwys na Horowitz as “gracious” (Steinert in Plaskin 1983:121) en “unpretentious” (Plaskin 1983:134–5), na sy “self-effacing charm” (Plaskin 1983:89) asook sy “beautiful manners” (Steinert in Plaskin 1983:121). Soortgelyk word berig oor Lang Lang as “gracious” (Burwasser 2001:48) en “unpretentious” (Remnick 2008). Resensente is ook ingenome met sy “charm” (Remnick 2008; Pomfret 2009) en “good manners” (Anon. 2003).

Alexander Steinert was beïndruk deur Horowitz se seunsagtige humorsin (Plaskin 1983:121): “[H]e always displayed the lovely sense of humor that first struck me at Bassiano’s lunch.”

Plaskin (1983:116) lewer kommentaar op die media van Horowitz se tyd wat sy persoonlikheid onweerstaanbaar gevind het: “[H]is courteous and bashful yet humorous manner was a startling contrast to the volcanic image he presented on stage.” Net so verwys die hedendaagse media na Lang Lang se humorsin en innemende geaardheid. Arminta Wallace (2005): “The frankness, the sense of humour, the enthusiasm – in person, [Lang Lang] must be quite something.” Lang Lang beklemtoon self sy voorliefde vir humor in ’n onderhoud met 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 [...]”

Horowitz se jeugdige persoonlikheid en voorkoms het resensente vele kere verbaas. Plaskin (1983:134) skryf dat Horowitz, ten spyte van sy uitmergelende skedule, sy vars en jeugdige voorkoms behou het. Die *Boston Globe* (1928) (Plaskin 1983:116) merk ook Horowitz se jeugdigheid op: “Instead he is a charming, wistful child, wondering naively what makes the world go round.” Alhoewel Lang Lang nie op sigself ’n jeugdige voorkoms het nie, vergoed hy daarvoor met sy jeugdige verhoogpersoonlikheid en optrede tydens onderhoude. Hy verwys graag na die jeugdige aspek van sy karakter: “I’m good with kids, because I’m really just a big kid myself” (Church 2008).

Steinert onthou dat Horowitz lojaal teenoor sy medelandsgenote was:

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 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. (Plaskin 1983:122)

Lin Chiu-Tze (2008) besing ooreenkomstig Lang Lang se lojaliteit, vrygewigheid en sorgsaamheid:

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. 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.

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.” Lang Lang is soortgelyk bekend in die media vir sy voorliefde vir klere. Matthew Westwood (2004; sien ook Remnick 2008; Anon. 2009; Pomfret 2009) skryf:

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.

Lang Lang praat self oor sy klere: “I am pretty sure that everyone is happy after they go shopping. No matter how serious you are! [...] 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” (Smith 2009:20; Anon. 2011).

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 en 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.”

Vreemd genoeg het Horowitz en Lang Lang dieselfde konsertagentskap. 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 1983:92–3; 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 het beide kunstenaars onder hul vlerke geneem. 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.” Lang Lang en Steinway & Sons het ook '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).

5. Gevolgtrekkings

Die doel van hierdie artikel was om die hedendaagse klaviertradisie as 'n moontlike voortsetting van 'n vervaagde Romantiese klaviertradisie, met spesifieke verwysing na Vladimir Horowitz as die “Laaste Romantikus” se invloed op Lang Lang as die “lieflyngskind” van die hedendaagse klassieke–musiek-gemeenskap, van naderby te beskou.

Uit die bostaande bespreking het dit na vore gekom dat daar 'n buitengewoon groot aantal ooreenkomste tussen Lang Lang en sy model, Vladimir Horowitz, se lewensverloop en klavierstyle is. Die uitgangspunt was nie om te bewys dat hulle met betrekking tot alles ooreenkom en dat daar geen verskille is nie; dit was om die aandag op hierdie buitengewone aantal ooreenkomste, en sodoende op Lang Lang se herbenutting van Horowitz se pianistiek, te vestig. Daar is selfs al in die media kommentaar gelewer op hierdie verbintenis tussen Horowitz en Lang Lang. Chris Roberts (aangehaal deur Smith 2003:10) voel: “[Lang Lang’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.”

Sou hierdie neerslag van Horowitz se klavierstyl in die hedendaagse figuur van Lang Lang as 'n oorblyfsel van die eens dinamiese Romantiek beskou kon word? Is die skrywers van Taruskin (1995:140), Rockwell (1991:123) en Barth (1991:554) (sien afdeling 2), wat die hedendaagse pianistiek as 'n vervaagde Romantiese tradisie sien, geregverdig? Wat Taruskin, Rockwell en Barth, asook hedendaagse pianiste egter uit die oog verloor, is dat die positivistiese aura van die Modernisme reeds in die eerste helfte van die 20ste eeu in die gewaad van die nuwe teksgetrouheid en objektiwiteit in interpretasie neerslag in die pianistiek gevind het.

Gevollik is hierdie “nuwe Romantiek” (Schonberg 2006:498–9) nie slegs 'n oorblyfsel van die Romantiese tydperk in die musiekgeskiedenis nie, maar moontlik 'n aanduiding van 'n nuwe era in uitvoering. Skrywers soos Rockwell (1991:123), Dulak (1993:61) en Dubal (2004:10) merk ook op dat die hoofstroom-musici begin losbreek uit die wurggreep van die Modernisme.

Schonberg se verwysing na 'n “nuwe Romantiek” herinner sterk aan John Butt (2006:16–7) 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 van belang: “Are these the beginnings of a postmodern performance practice?”

Bibliografie

Allison, J. 2003. Lang Lang concert: Middle Temple Hall, EC4. *The Times* (VK), 2 Julie. (6 Augustus 2010 geraadpleeg).

- Anon. 2003. Flamboyant Chinese pianist called “future of classical music”. *Akron Beacon Journal* (Ohio), 27 Augustus(21 Junie 2012 geraadpleeg).
- . 2008a. Piano to jazz up programme. *Townsville Bulletin*, 24 Julie. (23 Julie 2011 geraadpleeg).
- . 2008b. Piano premieres. *Townsville Bulletin*, 21 Augustus. (23 Julie 2011 geraadpleeg).
- . 2009. Lang Lang’s come a long, long way. *The Morning Bulletin* (Rockingham, Queensland), 9 November.(20 Oktober 2010 geraadpleeg).
- . 2011. Wherever the music takes me. *The Sunday Times* (VK), 10 April. (6 Junie 2011 geraadpleeg).
- Babbie, E. en J. Mouton. 2001. *The practice of social research*. Kaapstad: Oxford University Press Southern Africa.
- Barth, G. 1991. Mozart performance in the 19th century. *Early Music*, 19(4):538–55.
- Bilson, M. 1981. The piano and the player. *Early Music*, 9(3):345–7.
- . 1997. The future of Schubert interpretation: What is really needed? *Early Music*, 25(4):715–21.
- Brown, G. 2003. Geoff Brown reviews new records by some of this year’s top performers – Proms. *The Times* (VK), 16 Julie.(6 Augustus 2010 geraadpleeg).
- . 2005. Lang Lang – concert. *The Times* (VK), 26 Januarie. (6 Augustus 2010 geraadpleeg).
- . 2006. Lang Lang: Recommend. *The Times* (VK), 16 Junie. (6 Augustus 2010 geraadpleeg).
- . 2007a. Lang Lang: Dragon songs. *The Times* (VK), 17 Februarie. (6 Augustus 2010 geraadpleeg).
- . 2007b. Lang Lang: Beethoven piano concerto nos 1 and 4. *The Times* (VK), 6 Oktober. (6 Augustus 2010 geraadpleeg).
- . 2009. LSO/Tan/Harding at the Barbican. *The Times* (VK), 23 April. (6 Augustus 2010 geraadpleeg).
- Burwasser, P. 2001. Lang Lang: Rising piano star, and a nice young man, too (just ask his mother). *Fanfare – The Magazine for Serious Record Collectors*, 24(4):44, 46, 48.
- Butt, J. 2006. The postmodern mindset, musicology and the future of Bach scholarship. *Understanding Bach*, 1:9–18.
-

- Cameron, M. 2005. Lang Lang keeps evolving: Often-criticized excesses gone during delightful CSO concert. *The Chicago Tribune* (Special to the *Tribune*), 12 Julie. (24 Maart 2011 geraadpleeg).
- Cantrell, S. 2008. Lang Lang: Subtlety in absentia. *The Dallas Morning News* (Fort Worth, Texas), 1 April. (20 Oktober 2010 geraadpleeg).
- Chadwick, A. en K.G. Bates. 2004. Onderhoud: Lang Lang discusses his work as a classical pianist. *Day to Day* (National Public Radio), 21 April. (6 Augustus 2010 geraadpleeg).
- Church, M. 2008. Lang Lang: Virtuoso pianist or “flashy” showman? *The Independent*, 3 Augustus. (4 Augustus 2008 geraadpleeg).
- Crawford, A. 2009. First season in retrospect: Manfred Honeck and the Pittsburgh Symphony. *American Record Guide*, 72(5):35–6. (13 Junie 2011 geraadpleeg).
- Dervan, M. 2010. Lang Lang (Piano). *Irish Times*, 4 Februarie. (27 Julie 2010 geraadpleeg).
- Dipert, R.R. 1980. The composer’s intentions: An examination of their relevance for performance. *The Musical Quarterly*, 66(2):205–218.
- Dobrin, P. 2009. The Philadelphia Inquirer Peter Dobrin column: Herbie Hancock and Lang Lang played a marathon, and took alarming liberties with Gershwin. *The Philadelphia Inquirer* (Philadelphia), 1 Augustus. (6 Augustus 2010 geraadpleeg).
- Dong, J. 2009. Pianist out to carry music to kids’ ears. *China Daily*, 14 November. (11 Desember 2009 geraadpleeg).
- Dreyfus, L. 1992. Mozart and tradition. Mozart as early music: A Romantic antidote. *Early Music*, 20(2):297–309.
- Dubal, D. 1984. *The world of the concert pianist*. Londen: Victor Gollancz.
- . 1989. *The art of the piano: Its performers, literature, and recordings*. New York: Summit Books.
- . 1991. *Evenings with Horowitz: A personal portrait*. New York: Birch Lane Press.
- . 2004. *The art of the piano: Its performers, literature, and recordings*. 3de uitgawe. Pompton Plains (NJ) en Cambridge (VK): Amadeus Press.
- Dulak, M. 1993. The quiet metamorphosis of “Early Music”. *Repercussions*, 2:31–61.
- Edgar, M. 2009. The Lang Lang effect. (11 Desember 2009 geraadpleeg).
- Finson, J.W. 1984. Performing practice in the late nineteenth century, with special reference to the music of Brahms. *The Musical Quarterly*, 70(3):457–75.
-

- Fox, S. 2003. Manchurian candidate – Proms: The brilliant young Chinese pianist Lang Lang stars at the opening concert. *The Times* (VK), 16 Julie. (6 Julie 2010 geraadpleeg).
- Goldsmith, H. 1990. Vladimir Horowitz: 1904–1989. *Musical America*, 110(1):54.
- Guerrieri, M. 2009. Pianist displays both star power and restraint. *The Boston Globe*, 4 Maart. (11 Desember 2009 geraadpleeg).
- Guregian, E. 2003. Brilliant gentleman, brilliant performer – Flamboyant young Chinese performer Lang Lang “the future of classical music”. *Akron Beacon Journal* (Ohio), 14 Augustus. (6 Augustus 2010 geraadpleeg).
- Hamilton, K. 2008. *After the Golden Age: Romantic pianism and modern performance*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Harrison, M. 2008. Prom reviews. *Musical Opinion*, November–Desember. (17 November 2009 geraadpleeg).
- Hofmann, J. 1976. *Piano playing: With piano questions answered*. New York: Dover.
- Holland, B. 2005. One passionate prodigy takes on another. *The New York Times*, 24 September. (11 Desember 2009 geraadpleeg).
- . 2006. Bartók says it with a concerto, not flowers. *The New York Times*, 7 November. (11 Desember 2009 geraadpleeg).
- Houlahan, M. 2004. *The Christchurch Press: Right notes*. The Christchurch Press (New Zealand).
- Iuchi, C. 2009. Pianist Lang to give free show. *Japan Times*, 18 September. (6 Augustus 2010 geraadpleeg).
- Jacob, R. 2009. Lunch with the FT: Lang Lang. *The Financial Times*, 11 April. (11 Desember 2009 geraadpleeg).
- Jury, L. 2010. Media release: Sony Classical. *MediaNet Press Release Wire* (Australia), 24 Augustus. (20 Oktober 2010 geraadpleeg).
- Kimberley, N. 2009. Mighty meeting of the masters. *Evening Standard*, 28 Augustus. (6 Augustus 2010 geraadpleeg).
- Kimmelman, M. 2003. The way we live now: 6-01-03: Page turner: The prodigious pianist. *The New York Times*, 1 Junie. (11 Desember 2009 geraadpleeg).
- . 2009. Abroad: Racing Chopin all the way to the wire. *The New York Times*, 10 September. (11 Desember 2009 geraadpleeg).
-

Kleynhans, C. en H.H. van der Mescht. 2012. Die pianis as vertoonkunstenaar: Die Chinese virtuoos-pianis Lang Lang se populêre sukses. *LitNet Akademies*, 9(1):208–34. (13 April 2012 geraadpleeg).

Kosman, J. 2008. Lang Lang gets down and dirty with Beethoven. *San Francisco Chronicle*, 1 Mei. (6 Augustus 2010 geraadpleeg).

Kozinn, A. 2004. Music review: Sober intent and a touch of calm youth. *The New York Times*, 11 Maart. (11 Desember 2009 geraadpleeg).

—. 2008. Subtleties to showmanship: Pianistic duality on display. *The New York Times*, 17 Maart. (11 Desember 2009 geraadpleeg).

Lang, L. en M. French. 2008. *Lang Lang: Playing with flying keys*. New York: Laurel-Leaf.

Lang, L. en D. Ritz. 2008. *Journey of a thousand miles: My story*. New York: Spiegel and Grau.

Lebrecht, N. 2009. The pianist who is more famous than the Beatles. *La Scena Musicale Online (scena.org)*: The Lebrecht Report, 8 April. (11 Desember 2009 geraadpleeg).

Le Huray, P. en J. Day. 1988. *Music and aesthetics in the 18th and early 19th centuries*. Hersiene uitgawe. Cambridge: Cambridge University Press.

Lennie, J. 2009. Lang Lang: Interview. *Time Out London*, 23 April. (11 Desember 2009 geraadpleeg).

Leung, R. 2005. Lang Lang: Piano prodigy: Chinese musician may be best pianist of his generation. *CBS News*, 9 Januarie. (11 Desember 2009 geraadpleeg).

Lin, C. 2008. Lang Lang: The pride of music – pianist, teacher and inspiration to all. *The American Music Teacher*, 57(4):22–5. (14 November 2009 geraadpleeg).

Littler, W. 2007. Around the world: Piano 2006 in Lucerne. *Piano Today*, 27(1):22–3. (28 November 2009).

Mangan, T. 2004. Young guns. At long last, personality breaks out among a new crop of younger pianists. *The Orange County Register* (Santa Ana, CA), 2 Mei. (8 Augustus 2010 geraadpleeg).

McDougall, C. 2005. Bang Bang: If Jerry Lee Lewis were a classical pianist, he'd be Lang Lang. 1 Desember, 12:00 AM. (11 Desember 2009 geraadpleeg).

Oestreich, J.R. 2009. Music review: Brahms and Stravinsky have an unlikely meeting under Levine's baton. *The New York Times*, 23 Mei. (11 Desember 2009 geraadpleeg).

- Philip, R. 1984. The Recordings of Edward Elgar (1857–1934): Authenticity and performance practice. *Early Music*, 12:481–9.
- Plaskin, G. 1983. *Horowitz: A biography of Vladimir Horowitz*. New York: W. Morrow.
- Pomfret, E. 2009. Lang Lang: China's classical superstar. *The Times* (VK), 11 April. (20 Oktober 2010 geraadpleeg).
- Porterfield, C. 2003. Debut of an odd couple. *Time*, 162(20), 17 November. (6 Augustus 2010 geraadpleeg).
- Remnick, D. 2008. Profiles: The Olympian. *The New Yorker*, 84(23):52–63. (12 Oktober 2010 geraadpleeg).
- Rideout, E. 2003. Super chops!: Lang Lang. *Keyboard*, 29(11):32, 34. (29 November 2009 geraadpleeg).
- Roberts, R. 2007. Lang Lang's journey to Beethoven. *Morning Edition* (National Public Radio), 8 Mei. (29 Julie 2010 geraadpleeg).
- Rockwell, J. 1991. John Rockwell, New York Times (Symposium – The early music debate: Ancients, moderns, postmoderns). *Journal of Musicology – A Quarterly Review of Music History, Criticism, Analysis, and Performance Practice*, 10(1):119–24.
- Rosen, C. 2002. *Piano notes: The hidden world of the concert pianist*. Londen: Penguin Books.
- Sachs, H. 1982. *Virtuoso: The life and art of Paganini, Liszt, Rubinstein, Paderewski, Kreisler, Casals, Landowska, Horowitz and Gould*. New York: Thames and Hudson.
- Scheinin, R. 2007. Lang's musical gifts wasted: Audience favorite turns in syrupy recital, lingering over notes. *San Jose Mercury News* (CA), 18 Januarie. (6 Augustus 2010 geraadpleeg).
- Scher, V. 2008. Around the world in 88 keys: The piano has taken Lang Lang from poverty to superstardom. *The San Diego Union-Tribune*, 28 September. (11 Desember 2009 geraadpleeg).
- Schonberg, H.C. 1965. *The great pianists*. Londen: Gollancz.
- . 1992. *Horowitz: His life and music*. Londen, New York: Simon & Schuster.
- . 2006. *The great pianists: From Mozart to the present*. Hersien en bygewerk. Londen, New York: Simon & Schuster.
- Schwartzkoff, L. 2010. Difference in scale. *The Sydney Morning Herald* (Australië), 14 Augustus. (20 Oktober 2010 geraadpleeg).

Sitwell, S. 1955. *Liszt*. Londen: Cassell.

Smith, Steven. 2003. The classical score: Hail and farewell. *Billboard – The International Newsweekly of Music, Video and Home Entertainment*, 115(9):10.

Smith, S.M. 2009. Lang Lang: A life so far. *Clavier Companion*, 1(1):14–20.

Stearns, D.P. 2009. David Patrick Stearns column: Different genres, different generations, both virtuosos. *The Philadelphia Inquirer* (Philadelphia), 26 Julie. (6 Augustus 2010 geraadpleeg).

Taruskin, R. 1995. *Text and act: Essays on music and performance*. New York: Oxford University Press.

Terauds, J. 2008. Lang Lang's trademark piano style enthralls. *Toronto Star* (Kanada), 29 September. (20 Oktober 2010 geraadpleeg).

—. 2010. Lang Lang has become a global name brand. Classical music: Just the facts. *Toronto Star* (Kanada), 1 April. (6 Augustus 2010 geraadpleeg).

Tommasini, A. 2002. Music review: War horse on the loose, with exuberance to spare. *The New York Times*, 7 Oktober. (11 Desember 2009 geraadpleeg).

—. 2003. Music review: A showman revs up the classical genre. *The New York Times*, 10 November. (11 Desember 2009 geraadpleeg).

—. 2004. Music review: A challenging new work: Poetry by Dickinson. *The New York Times*, 1 Oktober. (11 Desember 2009 geraadpleeg).

—. 2008. Music review: Views back (and forward) on an outdoor stage. *The New York Times*, 17 Julie. (11 Desember 2009 geraadpleeg).

Toronyi-Lalic, I. 2009. Is the virtuoso pianist a dying breed?: A race for ever-greater virtuosity, with accompanying physical demands, has made today's pianists wary of the tradition. *The Times* (VK), 6 November. (21 Junie 2012 geraadpleeg).

Usher, R. 2004. So young, so brilliant. *The Age* (Melbourne, Australië), 24 Augustus. (20 Oktober 2010 geraadpleeg).

Von Rhein, J. 2002. Bend the rules, but don't break the bond. *The Chicago Tribune*, 18 August. (24 Maart 2011 geraadpleeg).

—. 2003. Tchaikovsky, Mendelssohn: First piano concertos: Lang Lang, piano. *The Chicago Tribune*, 20 Julie. (24 Maart 2011 geraadpleeg).

—. 2004. Less hype, if you please. *The Chicago Tribune*, 6 April. (24 Maart 2011 geraadpleeg).

—. 2007a. Pianist's star shines in the end: Finale brings out best from Lang Lang, CSO. *The Chicago Tribune*, 12 Januarie.(24 Maart 2011 geraadpleeg).

—. 2007b. Lang Lang reins in his virtuosity. *The Chicago Tribune*, 18 March.(24 Maart 2011 geraadpleeg).

Wallace, A. 2005. "If a cat can play like that, why can't I?" *Irish Times*, 29 Oktober. (6 Augustus 2010 geraadpleeg).

Walker, A. 1970. Liszt's musical background. In Walker (red.) 1970.

Walker, A. (red.). 1970. *Franz Liszt: The man and his music*. Londen: Barrie & Jenkins.

Westwood, M. 2004. World at his fingertips. *The Australian* (Sydney, Australië), 17 Augustus. (20 Oktober 2010 geraadpleeg).

Ydstie, J. 2003. Interview: Lang Lang discusses his career as a pianist and performs selections in the studio. *Weekend All Things Considered* (National Public Radio), 13 April. (21 Junie 2012 geraadpleeg).

Eindnota

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