HAFNER KATIE

Romanca na trzy nogi

Opowieść o życiu i muzyce legendarnego pianisty Glenna Goulda
Przełożyła Ewa Pankiewicz

SPIS TREŚCI
Prolog: Ottawa, 1983
1. Toronto
2. Saskatchewan
3. Astoria
4. Kłopot z fortepianami
5. Eaton Auditorium
6. Romanca na trzy nogi
7. CD 318 w studiu
8. Zepsuty fortepian
9. Naprawiane
10. Odejście
11. Życie po życiu

PROLOG
Ottawa, 1983
Przyjechało w ogromnej ciężarówce: dwieście dwadzieścia sześć kartonów wypełnionych przedmiotami, które kiedyś do kogoś należały, a które równie dobrze mogłyby być przeznaczone na składowisko odpadów. Wszystkie pudła zawierały tysiące luźnych arkuszy żółtego liniowanego papieru pokrytego niemal nieczytelnymi gryzmołami poczynionymi czarnym flamastrem. I mnóstwo samych flamastrów.
Pudła mieściły również setki kaset magnetofonowych, dziesiątki kluczy do pokoi hotelowych i kluczyków samochodowych, talię kart, dwa zegarki na rękę, kolekcję porcelanowych psów (głównie collie), pewną liczbę spinek do mankietów i skórzanych portfeli, trzy batuty, jeden kubek z napisem NIE STRZELAĆ DO PIANISTY, fotografie, scenariusze radiowe, anulowane czeki, okropnie znoszone koszule i spodnie, dwie pary beżowych wełnianych rękawiczek bez palców, szare wełniane swetry, stos podkoszulków, dwie tweedowe czapki i niezliczone buteleczki pełne przepisanych leków: pigułek na nadciśnienie, przeziębienie, krążenie, bóle stawów i bezsenność.
Było tam również wielkie pudło przysłane kilka lat wcześniej przez wytwórnię Steinway & Sons: mieścił się w nim pełen zestaw młotków fortepianowych. W szufladzie małego stolika będącego częścią tej niesamowitej kolekcji znajdowało się dwanaście drewnianych klocków używanych do regulowania wysokości różnych fortepianów.
Jednak najsłynniejszym przedmiotem, który przywieziono tą ciężarówką, było „pigmejskie krzesełko"; wysłużony, mocny, nadzwyczaj niski drewniany składany stołek, który trzymał się dzięki zawiasom, klejowi i strunie fortepianowej. Ten taboret miał niegdyś wyścielane siedzenie, które jednak dawno zniknęło. Jedynym elementem, który chronił człowieka przed wpadnięciem w ten „mebel", było siedzenie na jednym drewnianym wsporniku, który biegł od przodu do tyłu owego
zydla.

To był zbiór przedmiotów należących do Glenna Goulda, olśniewającego, charyzmatycznego i ekscentrycznego kanadyjskiego pianisty, jednego z najważniejszych skarbów narodowych tego kraju; muzyka, który zmarł w 1982 roku, mając zaledwie pięćdziesiąt lat. Jego krótkie życie naznaczone było dziwactwami niezwykłymi nawet jak na artystę. Po krótkiej, ale błyskotliwej karierze koncertowej, mając trzydzieści jeden lat, w 1964 roku wycofał się z życia publicznego, zamknął w swoim rodzinnym Toronto i całkowicie poświęcił się nagrywaniu. Niezwykłe osiągnięcia w interpretacji zarówno dzieł Jana Sebastiana Bacha, jak i utworów kompozytorów dwudziestowiecznych, mniej znanych szerszej publiczności, w połączeniu z niesamowitą osobowością tego pianisty zjednały mu światowe uznanie i żarliwych wielbicieli.
Gra Glenna Goulda wywoływała gorące reakcje nawet u tych ludzi, którym nigdy wcześniej do głowy nie przyszło, żeby się zatrzymać i naprawdę posłuchać muzyki poważnej. W owej ciszy pomiędzy nutami i po każdej z nich, w bogactwie różnorodnych linii melodycznych było coś, co zniewalało wyobraźnię i sprawiało, że słuchacze czuli, iż ich życie stało się głębsze i lepsze. Kolejne tysiące ludzi słuchają porywającego, a dokonanego przez Goulda w 1955 roku nagrania Wariacji Goldbergowskich Bacha - owej krótkiej arii i trzydziestu wirtuozowskich wariacji na jej temat - i stają się jego dożywotnimi entuzjastami. Jednym, łącznie z tymi, którzy dobrze znają się na muzyce, interpretacje Goulda pozwalały słyszeć nowe brzmienia. Inni, także ci, którym muzyka poważna nie była szczególnie bliska, mówili, że gdy pierwszy raz usłyszeli grającego Goulda, poczuli jakiś intuicyjny związek z tą muzyką. Bruno Monsaingeon, francuski skrzypek i reżyser filmowy, w późnych latach sześćdziesiątych natknął się w sklepie płytowym na kilka nagrań Goulda, którego gry wcześniej nie znał. Kiedy posłuchał tych płyt, porównał to przeżycie do wręcz religijnego objawienia, jakby jakiś głos mówił: „Pójdź za mną". I tak dwa następne dziesięciolecia Bruno Monsaingeon poświęcił na realizację filmów o Gouldzie. Pewien londyński kardiochirurg zachęcał każdego pacjenta do słuchania przed operacją utworów Bacha w wykonaniu Goulda, a pewna kobieta, zatrudniona jako kierowca w firmie transportowej UPS w Roanoke w stanie Wirginia, opowiedziała jednemu ze znawców Goulda o chwili, gdy z samochodowego radia dobiegło do niej kilka taktów Wariacji Goldbergowskich, więc instynktownie chciała sięgnąć ręką do gałki odbiornika, żeby zmienić stację, ale brała zakręt i musiała trzymać obie dłonie na kierownicy, więc muzyka brzmiała dalej, co zmieniło ją - kontynuowała swą opowieść - w dożywotnią wielbicielkę sztuki pianistycznej Glenna Goulda.
Nagła śmierć Glenna Goulda z powodu udaru mózgu była czymś, na co nikt, a najmniej Gould, nie miał czasu się przygotować. Gdy prawnik artysty podjął decyzję, aby wszystko, co posiadał, przekazać do kanadyjskiej National Library w Ottawie, zadanie sortowania tych rzeczy spadło na jednego z pracowników biblioteki i jednego eksperta muzycznego, którego zaangażowano do pomocy. Usuwając pozbawione charakteru osobistego przedmioty, takie jak książki telefoniczne czy reklamy pizzerii, przebijali się przez górę najrozmaitszych przedmiotów i doszli do przekonania, że wyrzucenie czegokolwiek byłoby profanacją, częściowo dlatego, że sam wielki Gould nie był w stanie się z tym rozstać. Wysłali więc do National Library w Ottawie, strażnika kanadyjskich skarbów narodowych, każdy najmniejszy skrawek papieru, każdą bożonarodzeniową kartkę z życzeniami i każdą buteleczkę aspiryny. Kuratorzy i muzykolodzy poświęcili następne kilka lat na przeglądanie dokumentów, nut i nagrań, ostatecznie przenosząc większość z nich na mikrofilmy, aby ocalić oryginały przed dłońmi biografów i zwykłych ciekawskich. Niektóre przedmioty, takie jak ubrania, portfele, bibeloty, figurki i klucze, zostały przekazane do kanadyjskiego Muzeum Cywilizacji mieszczącego się na drugim brzegu rzeki Otta-wa w Gatineau w Cjuebecu. Po kilku latach kuratorzy umieścili „pigmejskie krzesełko", jedyną formę siedziska, jakiego Gould używał, grając na fortepianie, w szklanej gablocie, gdzie stoi tuż obok wind na trzecim piętrze archiwum.

Był też fortepian, który biblioteka postanowiła wykupić z posiadłości Goulda. Wielki (ponad dwuipółmetrowej długości) koncertowy steinway znany jako CD 318 (litera C oznacza specjalny status instrumentu zarezerwowanego wyłącznie dla koncertujących artystów, a D - największe ze Steinweyowskich skrzydeł). Jak każdy fortepian marki Steinway, instrument ten nosił własny numer seryjny: 317194. Helmut Kallmann, kierownik działu zbiorów muzycznych, nadzorował dostarczenie instrumentu CD 318 i później opisał, jak trzej doświadczeni, silni tragarze wyładowali go i bezceremonialnie zostawili w parterowym holu biblioteki. Rozwiązali sznury, usunęli bloki i podkładki, przykręcili nogi, zażądali pisemnego potwierdzenia dostawy i wyszli.
Kallmann, także muzyk, był wielbicielem Goulda. W latach sześćdziesiątych ich ścieżki przecięły się w Canadian Broadcasting Corporation, gdzie Kallmann kierował biblioteką muzyczną. Gould zaglądał tam od czasu do czasu po nuty i często się zatrzymywał, żeby pogawędzić. Jego ekscentryczność zawsze rzucała się w oczy. Równie uderzający był jego urok. Sympatię Kallmanna zaskarbił sobie, pytając go kiedyś: „W jakiej, twoim zdaniem, tonacji jest moja osobowość?"
Podobnie jak większość wielbicieli Goulda, Kallmann słyszał o legendarnym chickeringu, stuletnim małym fortepianie, o którym było wiadomo, że Gould go uwielbiał. Kiedy jednak przyszło do zakupienia jednego z fortepianów artysty do stałej kolekcji National Library, Kallmann i jego koledzy z działu zbiorów muzycznych wiedzieli, że musi to być CD 318; instrument, który towarzyszył Gouldowi podczas niemal każdego nagrania w jego karierze i doskonale go „rozumiał".
Steinway wyprodukował wiele wspaniałych instrumentów; nie tylko klasycznych, czarnych jak heban koncertowych s-krzydeł, lecz również pewną liczbę ozdobnych fortepianów „salonowych". Do najbardziej znanych należą: wymyślny biało-złoty fortepian ozdobiony wizerunkami Apolla w otoczeniu cherubinów wykonany dla multi-milionera Corneliusa Yanderbilta i fortepian zbudowany dla Białego Domu z nogami rzeźbionymi w kształcie orłów. Dla nowojorskiego hotelu Waldorf-Astoria Steinway zbudował instrument dekorowany szylkretem i zwieńczony kandelabrem, a dla potentata naftowego Edwarda L. Doheny'ego pozłacany fortepian w stylu Ludwika XV z rzeźbionymi nogami i wymyślnymi listwami. Także Steinwayowskie standardowe lśniące hebanowe fortepiany koncertowe były dostojne i piękne, nawet jeśli surowe.
Jednak nie ten instrument.
Fortepian, który tamtego wczesnego popołudnia przybył na rampę wyładunkową za biblioteką, ze swoją porysowaną i obtłuczoną czarną skrzynią, z wiekiem nieco wygiętym i zniekształconym widocznymi wyżłobieniami wyglądał jak sierota. Archiwiści w Ottawie wiedzieli, że ten bardzo zmęczony instrument był ulubionym fortepianem Goulda. Wiedzieli też, że kiedyś zdarzył się wypadek, który sprawił, że przez pewien czas ten fortepian nie nadawał się do gry. Było to jednak wszystko, co o nim słyszeli.
Pewnego wieczoru, krótko po dostarczeniu fortepianu, gdy inni pracownicy już wyszli, Kallmann, mając pewność, że jest sam, usiadł do CD 318 i zagrał na nim. Najpierw był zaskoczony, a potem zdumiony i zachwycony wyjątkową wrażliwością tego instrumentu i tym, jak nieprawdopodobnie lekki jest z nim kontakt, jak reaguje na dotyk... Nic dziwnego, że Gould, którego wirtuozeria tak ściśle wiązała się z jego zręcznością, był do niego mocno przywiązany. Kallmann poczuł się nagle tak, jakby dowiedział się czegoś bardzo istotnego o wielkim pianiście i umiłowanym przez niego fortepianie. Za życia Goulda jego wielbiciele snuli domysły, że fortepian, na którym grał, z pewnością był przerabiany w jakiś szczególny sposób i prawdopodobnie wzbogacony specjalnymi elementami, które umożliwiały palcom pianisty ów lot, jaki zwykle wykonywały. Kallmann jednak dokładnie zbadał jego instrument i nie znalazł niczego niezwykłego. Używając zwykłych stroicielskich narzędzi do naciągania

strun, jakiś technik zdołał nadać temu fortepianowi jego szczególną wrażliwość. Kallmann się zachwycał: to musiał być nie byle jaki stroiciel.
Kallman postanowił zbadać pochodzenie instrumentu CD 318. Jedną z pierwszych rozmów telefonicznych w tej sprawie odbył z T. Eaton Company, wielkim centrum handlowym w Toronto, w którego dziale fortepianów znajdował się ten instrument przez niemal trzy dziesięciolecia, zanim Gould kupił go w 1973 roku. W tej rozmowie skierowano Kallmanna do Muriel Mussen, która właśnie przeszła na emeryturę po przeszło trzydziestu latach przepracowanych w tym dziale, gdzie odpowiadała za wskazywanie koncertującym artystom „stajni" fortepianów.

JEDEN
Toronto
Och tak, powiedziała pani Mussen, gdy Kallmann wyjaśnił jej, dlaczego telefonuje. CD 318. I Glenn Gould. Oczywiście. Wyjaśniła, że ten fortepian pojawił się w domu towarowym Eaton około 1946 roku i przez wiele lat słynni pianiści, którzy odwiedzali Toronto podczas podróży koncertowych, grywali na nim. Z czasem jednak instrument stracił swój urok i w latach pięćdziesiątych pianiści zaczęli na niego narzekać. W roku 1960, akurat wtedy, gdy Eaton gotów był się go pozbyć, to znaczy zamierzano odesłać go do producenta w zamian za nowszy instrument, natknął się na niego Glenn Gould.
Gould stracił dla tego fortepianu głowę, gdy tylko podniósł klapę. Wiadomo, że był wybredny w kwestii fortepianów i przez wiele lat odrzucał fabryczne steinwaye. Oto jednak miał przed sobą fortepian, którego cechy okazały się idealnie odpowiadać szczególnemu stylowi jego gry. Niebawem grał już wyłącznie na CD 318. Ten fortepian, zauważyła pani Mussen, okazał się równie ekscentryczny jak sam Glenn Gould, a przy tym rozpieszczany, ulepszany i strojony przez głównego technika pana Goulda - człowieka, którego Muriel Musset nazywała po prostu Verne'em. To on pracował nad tym, by osiągnąć nadzwyczajną czułość klawiatury, jakiej pragnął pianista. Wyjaśniła, że z czasem Gould tak się przywiązał do CD 318 i tak się lękał nieznanych fortepianów, że uparcie zabierał go na ważne koncerty. Później, gdy przestał występować publicznie, niemal wszystkich swoich nagrań dokonał na CD 318.
Pani Mussen wspominała, jak pewnego razu, wychwalając zalety tego fortepianu, Gould powiedział coś, czego miała nigdy nie zapomnieć: „To pierwszy w historii przypadek romansu na trzy nogi".
Szesnastoletni Glenn i jego seter angielski Nick przy fortepianie. Ta fotografia towarzyszyła sylwetce opublikowanej na lamach „Evening Telegram" w lutym 1949 roku. Fot. nieznany. (Dzięki uprzejmości Library and Archives Kanada i Glenn Gould Estate). Glenn Gould urodził się w 1932 roku w należącej do klasy średniej rodzinie mieszkającej w pełnej zieleni, spokojnej dzielnicy na wschodnich obrzeżach Toronto.
Ojciec Glenna, Bert, był kuśnierzem, który w młodości grywał na skrzypcach; a matka, Florence, była pianistką i nauczycielką muzyki. Oboje chętnie śpiewali. Piętrowy ceglany dom, w którym Glenn miał spędzić ponad połowę swego życia, był skromny, ale rodzina dysponowała wystarczającymi środkami, żeby kupować samochody i radia oraz zatrudniać gosposie i nianię. Względna zamożność państwa Gouldów ochroniła ich przed Wielkim Kryzysem.
Państwo Gouldowie - metodyści z jednej strony i prezbiterianie z drugiej - byli umiarkowanie pobożnymi ludźmi. Zarówno Bert, jak i Florence wyrośli w tradycjach, które stawiały na moralność i autorytet Biblii, przedkładały rozsądek nad namiętność, a lenistwo uważały za grzech. Oboje byli oddanymi parafianami, więc Glenn w dzieciństwie uczęszczał z rodzicami na niedzielne nabożeństwa.
Los muzyka był wręcz pisany Glennowi. Florence bowiem żywiła głębokie przekonanie o muzycznym geniuszu syna nawet w jego najwcześniejszym dzieciństwie. „Była absolutnie

pewna, że zostanie muzykiem", wspominała po latach kuzynka Glenna Jessie Greig. Glenn bardzo wcześnie zaczął mówić i wyrażał się pełnymi zdaniami przed ukończeniem pierwszego roku życia. Jednak sferą, w której miał osiągnąć pełnię wyrazu, była muzyka. Gdy miał trzy lata, matka zauważyła, że słuchając płyt, potrafił bezbłędnie określić wysokość śpiewanych dźwięków, co jest oznaką słuchu absolutnego, owej psy-choakustycznej zdolności, która pozwala człowiekowi rozpoznać każdą nutę i wiedzieć, jak brzmi dźwięk C, tak jak większość ludzi rozpoznaje kolor niebieski. Zafascynowana doskonałością słuchu swojego syna Florence wymyśliła zabawę, w której ona siadała do fortepianu, a Glenn, będąc w innym, oddalonym pokoju, rozpoznawał grany przez nią akord, radząc sobie nie tylko z prostymi trójdźwiękami, ale również ze złożonymi akordami obejmującymi większą liczbę nut. Ojciec Goulda zauważył kiedyś, że gdy działo się coś, na co zwykle dziecko reaguje płaczem - na przykład gdy się przewrócił - mały Glenn nucił.
Glenn Gould już jako dziecko był nadzwyczajnie wrażliwy. Wykazywał się nie tylko nadwrażliwością na dotyk - zarówno kiedy to on dotykał albo gdy ktoś dotykał jego - ale również nie lubił jaskrawych kolorów. Jego ulubionymi kolorami, jak sam często mawiał, były „stalowoniebieski i ciemnogranatowy". Przez całe życie nie potrafił jasno myśleć w pokoju, którego ściany pomalowano na tzw. barwy podstawowe. Gdy rodzice zabrali Glenna do kina na Fantazję Walta Disneya (1), to „straszne bogactwo kolorów" przyprawiło go o ból głowy i uczucie nudności.
Glenn był także dzieckiem o wyjątkowo wrażliwym słuchu. Jego zmysły wzroku, smaku i zapachu nie były zbyt dobrze rozwinięte, ale dźwięk muzyki głęboko go poruszał. W przeciwieństwie do większości małych dzieci nie musiał walić w klawisze fortepianu, aby zainteresować się tym, co słyszy. Gdy tylko był dość duży, by na kolanach babci siedzieć przy fortepianie, naciskał kolejne klawisze już wtedy długimi palcami o zwężonych czubkach, przytrzymując każdy klawisz dopóty, dopóki dźwięk całkiem nie wybrzmiał, i zachwycając się jego słabnięciem.
W wieku trzech lat Glenn, zanim nauczył się czytać słowa, potrafił już czytać nuty. Jego niania wspominała później, że właśnie te nadzwyczajne zdolności podsunęły Florence myśl, iż jej syn jest być może reinkarnacją jednego z wielkich kompozytorów (2). Sam Gould powiedział kiedyś, że nigdy nie zmuszano go do nauki muzyki ani do gry na fortepianie, ale pojmował to tak, jakby wpadł do basenu i w rezultacie stał się zapalonym pływakiem. Jego zwinne dłonie były skarbem, którego strzegł instynktownie nawet jako małe dziecko. Jeśli ktoś rzucił lub choćby potoczył w jego stronę piłkę, cofał ręce lub wręcz się odwracał. „Jakby wiedział, że z jakiegoś powodu musi chronić te palce", powiedział jego ojciec wiele lat później.
Zanim skończył cztery lata, jego fascynacja fortepianem skłoniła Florence do udzielania synowi lekq'i gry, które jeszcze bardziej cementowały i tak już silną więź między matką i synem; i właśnie podczas tych lekcji talent Glenna stał się jeszcze bardziej widoczny. Aby ów wrodzony muzyczny talent syna rozwinąć, Florence, która uczyła również emisji głosu, zachęcała Glenna, by śpiewał wszystko, co gra, zasiewając wówczas ziarno tego, co stało się jego dożywotnim nawykiem. Florence była wymagającą nauczycielką. „Nie wolno mu było zagrać ani jednej niewłaściwej nuty - wspominała Jessie Greig. - Jeśli to zrobił, natychmiast przerywała".
Glenn pragnął spędzać cały czas przy fortepianie (3). Państwo Gouldowie nie musieli zmuszać dziecka do ćwiczeń - mieli zgoła odmienny problem. Gdy chcieli syna za coś ukarać, zamykali fortepian, co było środkiem dyscyplinującym określanym przez jego ojca jako „znacznie dotliwszy niż jakakolwiek kara cielesna".
Zanim Glenn został nastolatkiem, postanowił, że będzie koncertującym pianistą. W 1938 roku rodzice zabrali go do filharmonii w Toronto (4). Koncert, szczególnie zaś brzmienie pełnej orkiestry, wywarł głębokie wrażenie na chłopcu, który wiele lat później opowiedział

pewnemu dziennikarzowi, że pamięta, jak potem wieziono go samochodem do domu. „Zapadałem w sen i byłem w tym cudownym stanie półświadomości, w którym słyszy się wszystkie rodzaje niewiarygodnych dźwięków przepływających przez mózg, a wszystkie brzmiały jak orkiestra. I to ja grałem je wszystkie".
Elizabeth Fox, przyjaciółka państwa Gouldów i częsty gość w ich domu, porównała kiedyś ich troje - Berta, Florence i ich bardzo niezwykłego syna - do rodziny Stuarta Malutkiego E.B. White'a, w której dziecko ludzkiego małżeństwa jest myszką, słodkim chłopczykiem, który również okazuje się zdumiewająco inny (5). „Gdy bywało się u Gouldów, można było pomyśleć, że stworzyli coś, co nie jest z nich - mówiła. - On był ubrany... jak istota ludzka i grał na fortepianie, a oni trwali w nieustannym zachwycie".
W przeciwieństwie do wielu rodziców utalentowanych dzieci Florence i Bert nie chcieli pchać małego Glenna na estradę; woleli pozwalać synowi na rozwój w jego własnym tempie. Gdy miał pięć lat, pozwolono mu pierwszy raz zagrać publicznie podczas niedzielnego popołudniowego nabożeństwa, na którym akompaniował rodzicom śpiewającym dziewiętnastowieczny psalm Wskrześ nas, Panie. Później także występował sporadycznie, ale przez lata, nawet gdy był nastolatkiem, państwo Gouldowie trzymali syna z dala od sfery publicznej, czując intuicyjnie, że wystawi ona na ciężką próbę jego zdrowie psychiczne lub fizyczne, a może jedno i drugie. Chociaż więc rozmaite konkursy były typową drogą do sukcesu i uznania dla większości młodych pianistów, dorastający Glenn stronił od nich i przez całe życie zdecydowanie sprzeciwiał się wszelkiej działalności muzycznej, która miała choćby posmak rywalizacji, twierdząc, że uczestnicy takich konkursów stają się ofiarami „duchowej lobotomii"6. Nie ma jednak nic dziwnego w tym, że w połowie lat czterdziestych rodzice zgłosili go do kilku konkursów w ramach Kiwanis Musie Festivals, na których zawsze zdobywał kilka nagród (w 1944 roku otrzymał główną nagrodę) Kiwanis to charytatywna organizacja pomocowa dla uzdolnionych dzieci założona w latach dwudziestych XX wieku (przyp. tłum.).
Jeśli chodzi o wykształcenie Glenna, rodzice rozpoczęli je od zaangażowania prywatnego nauczyciela. Kiedy zaś ukończył osiem lat i był gotów do drugiej klasy, zapisali go do Williamson Road Public School, która graniczyła z ich posiadłością. Ukończył klasę z taką łatwością, że pozwolono mu „przeskoczyć" do klasy czwartej. Jego ojciec wspominał, że Glenn był w zasadzie szczęśliwym, „normalnym, zdrowym, lubiącym zabawę chłopcem" o pogodnym usposobieniu. Robert Fulford, który był ich sąsiadem, opisał Glenna jako „urocze" dziecko. „Był bardzo zabawny. Nie traktował siebie zbyt poważnie. Bardzo poważnie traktował muzykę, ale nie siebie". Fulford zapamiętał, że kiedy wracali ze szkoły do domu, Glenn czasami dyrygował jakąś niewidzialną orkiestrą, wymachując przy tym obiema rękami i nucąc różne fragmenty.
Wchodząc w dorosłość, Glenn coraz bardziej zatracał się w świecie muzyki. Stopniowo dały też o sobie znać te cechy, które charakteryzowały go jako dorosłego: hipochondria oraz skłonności do obsesji i samotnictwa. Miał niewielu przyjaciół. Nie pomógł mu również fakt, że nie lubił zajęć grupowych, zwłaszcza sportów, a izolowanie się uczyniło go obiektem częstych żartów i złośliwości. Powiedział kiedyś pewnemu dziennikarzowi, że nie był bity codziennie; bito go co drugi dzień.
Jeśli Glenn pasjonował się czymś poza muzyką, to były to zwierzęta. Jeżdżąc na rowerze w pobliżu letniskowego domu rodziców położonego nad jeziorem poza Toronto, śpiewał krowom. W skład jego domowej menażerii wchodziły króliki, żółwie, skunks oraz złote rybki, którym nadał imiona: Bach, Beethoven, Chopin i Haydn, a także papużka nazwana Mozartem. Były też kolejne ukochane psy: wielki nowofundlandczyk Buddy, seter angielski wabiący się Sir Nickolson z Garelocheed, czyli w skrócie Nick i, później, collie Banąuo.
Jednym z dziecięcych marzeń Glenna było stworzenie pewnego dnia schroniska dla starych,

chorych, zabłąkanych, bezpańskich zwierząt na wyspie Manitoulin na północ od Toronto, gdzie sam chciał dożyć starości, otoczony zwierzętami.
Już w młodym wieku Gould identyfikował się z purytańskimi zasadami. Przez całe dorosłe życie mawiał później często, że jest raczej owym Ostatnim Purytaninem niż Oliverem Aldenem, tytułowym bohaterem powieści George'a Santayany; książki, którą ogromnie cenił. Oliver był poważnym, obowiązkowym młodzieńcem o poszukującym, niestrudzonym umyśle, który miał wiele możliwości, jednak on sam nie potrafił żyć życiem umysłu, by rozkoszować się tym, dokąd owe możliwości mogły go zaprowadzić.
Florence Gould była żarliwie oddana i wyjątkowo opiekuńcza wobec swego wrażliwego, utalentowanego syna. Zimą opatulała go szczelnie, nawet gdy na dworze nie było zimno. Przez cały rok ostrzegała przed czyhającymi zarazkami. Przesadna ostrożność matki stała się fundamentem strachu przed chorobą, który Gould czuł przez całe życie. Zawsze otulał się wełnianymi szalikami i nosił mitenki, na które często zakładał rękawiczki bez palców. Nosił też czapki oraz ciężkie zimowe płaszcze, nawet w najgorętsze letnie dni. Z wiekiem rozwinął szeroki repertuar ekscentrycznych nawyków mających na celu niedopuszczenie do choroby: unikał wymieniania uścisków dłoni i nalegał, aby w pomieszczeniach, niezależnie od pory roku, utrzymywać temperaturę trzydziestu stopni, nawet jeśli oznaczało to użycie wszystkich dostępnych grzejników.
Jako dorosły Gould chętnie twierdził, że jest pianistą-samoukiem, w istocie jednak znalazł się taki nauczyciel, który wywarł na nim głębokie i trwałe wrażenie. Gdy jako dziesięciolatek opanował pierwszy tom Das wohltemperierte Klavier Jana Sebastiana Bacha i wciąż rozwijał się w muzyce jak w kokonie, rodzice zapisali go do Toronto Conservatory of Musie. Florence, zdając sobie sprawę, że talent syna ją przerósł, zaczęła szukać nauczyciela bardziej odpowiedniego dla coraz szybciej rozwijającego się geniuszu Glenna.
W roku 1942, po zasięgnięciu rady kilku osób, wśród których znalazł się także sir Ernest MacMillan, dyrektor konserwatorium, Florence znalazła Alberta Guerrera, który miał być jedynym nauczycielem Glenna oprócz niej. Guerrero, liczący wówczas pięćdziesiąt osiem lat, miał dzieciństwo jeszcze bardziej uprzywilejowane i skoncentrowane na muzyce niż jego nowy uczeń. Guerrero urodził się i wychował w Chile i w przeciwieństwie do późniejszych twierdzeń swego najsłynniejszego ucznia faktycznie to on był pianistą-samoukiem, który ani chwili nie spędził na formalnych studiach muzycznych. Rzadko się zdarza, by ktoś osiągnął tak wysoką pozycję zawodową, będąc autentycznym samoukiem, ale tak właśnie było w przypadku Alberta Guerrera, który kształcił się en familie. Jego ojciec był znanym przemysłowcem, a matka pianistką i to właśnie ona oraz starszy brat Alberta dawali mu lekcje. Jako dwudziestolatek był już wspaniałym pianistą koncertującym w całym Chile. W 1916 roku zadebiutował w Nowym Jorku, a dwa lata później objął posadę pedagoga w Hambourg Conservatory w Toronto, prywatnej szkole muzycznej, która powstała kilka lat wcześniej. W 1922 roku przeniósł się do Toronto Conservatory of Musie, gdzie pozostał przez resztę swego życia.
Gdy młody Glenn Gould zaczął studiować u Guerrera, nauczyciel nie miał wątpliwości, że jego nowy uczeń jest już niezależnie myślącym muzykiem. Guerrero powiedział kiedyś: „Cała tajemnica uczenia Glenna Goulda sprowadza się do tego, by pozwolić mu, aby wszystko odkrywał sam". Mimo to Glenn był otwarty na sugestie. Chociaż po latach Gould rzadko przyznawał, by Guerrero (czy ktokolwiek inny) wywarł wpływ na jego grę, to jednak konsekwencje dziewięcioletniej nauki u Guerrera były widoczne8. Guerrero ukształtował zarówno technikę, jak i gust muzyczny Goulda, zwłaszcza zaś jego upodobanie do muzyki dawnej, szczególnie do Bacha, którego utwory Guerrero umieszczał w programach swoich koncertów znacznie częściej niż inni pianiści. Na młodym uczniu niezatarte wrażenie wywarła zarówno miłość pedagoga do tej muzyki, jak i jego admiracja dla atonalnych utworów Arnolda Schónberga. Guerrero wpoił Glennowi niektóre nawyki, wśród których

znalazło się także wiele nietypowych ćwiczeń rozgrzewających i wzmacniających9. Lekcje często zaczynały się masażem rąk. Aby budować ich siłę i sprawność, Guerrero kazał swoim uczniom ćwiczyć ściskanie gumowej piłeczki. Zalecał im także obracanie nadgarstkiem i łokciem przy rozluźnionej ręce i jak najpłynniejsze granie gam jednym palcem.
Następnie przyszło ćwiczenie „stukania", którego celem było doskonalenie lekkości i równości uderzenia oraz zwiększenie czystości, przejrzystości i artykulacji poszczególnych nut. Jak wyjaśnił to John Beckwith, autor biografii Guerrery, ćwiczenie to polegało na układaniu pięciu palców jednej ręki na klawiaturze i „stukaniu" każdym z tych palców niezależnie od dłoni. Chodziło o to, aby mózg zarejestrował, jak się gra przy minimalnym ruchu mięśni, gdy pracę wykonują same palce. Po tym „stukaniu" następowało powolne ćwiczenie utworu staccato poprzedzające wykonanie we właściwym tempie. Glenn został entuzjastycznym praktykiem owych „stukających" ćwiczeń. Beckwith napisał: „To wyjaśnia wyrazistość poszczególnych nut w szybkich Gouldowskich tempach, jeden z jego najbardziej charakterystycznych znaków firmowych jako pianisty" (10).
Guerrero polecał swym studentom studiowanie nut bez fortepianu i Glenn nabrał w tym szczególnej biegłości. Nie mając jeszcze dwudziestu lat, przynajmniej połowę czasu przeznaczonego na ćwiczenie spędzał z dala od instrumentu, przeglądając nuty. W przyszłości ludzie będą zdumieni, dowiadując się, że muzyk tak wiele pracy może wykonać „w głowie" i spędzając stosunkowo mało czasu przy fortepianie, potrafi grać z tak niezwykłą precyzją. Guerrero zachęcał Glenna także do tego, by myślał o fortepianie nie tylko jak o instrumencie perkusyjnym, ale również jak o instrumencie, którzy może naśladować możliwości jeszcze innych instrumentów: smyczkowych i dętych oraz lutni i klawesynów. Chociaż Glenn w zasadzie nie używał pedału, to jednak, pamiętając o słowach Guerrera, doszedł do przekonania, że czasami pedał pomaga mu zbliżyć się do brzmienia orkiestrowego. W pewnym wywiadzie, którego udzielił po latach, powiedział: „Gdzieś w głowie zawsze, a już z pewnością w okresie postmłodzieńczym, miałem jakieś wyobrażenie o brzmieniu orkiestry lub kwartetu smyczkowego, do którego, cokolwiek robię, bardziej próbuję nawiązać, niż traktować tę muzykę jako wyłącznie fortepianową"11. Gould czynił to, jak powiadał, ponieważ był przekonany, że dla znakomitej większości znaczących kompozytorów fortepian był środkiem zastępczym. „Stworzono go po to, by móc wykonywać utwory, które w przeciwnym razie byłyby grane przez kwartet smyczkowy lub przez orkiestrę symfoniczną w pełnym składzie".
W 1946 roku, w wieku czternastu lat, Gould otrzymał dyplom ukończenia konserwatorium i kontynuował naukę u Guerrera. W tym samym roku odbył się też jego pierwszy występ z Toronto Symphony Orchestra, podczas którego wykonał IV Koncert fortepianowy G-dur Beethovena. Recenzenci rozpływali się z zachwytu. „Jakże fantastyczne są oznaki geniuszu u tego dziecka! - pisał krytyk ukazującego się w Toronto «Evening Telegram». - Bo Glenn Gould jest geniuszem!" Krytyk ogólnokrajowego „Toronto Globe and Mail" zdumiewała się zwinnością dłoni Glenna. „Jego ton nie jest wielki - pisała - a porywającą siłę wyrazu osiąga subtelnością frazowania i wyczuciem czasu".
Po wielu latach Glenn powiedział, że ten występ był jednym z najbardziej ekscytujących momentów w całym jego życiu. Mimo to ze swojej gry niewiele sobie przypominał. Zapamiętał jednak psią sierść, którą Nick zostawił na jego spodniach, gdy bawił się z pupilem przed koncertem. Próbując strzepnąć ją podczas kilku dłuższych epizodów orkiestrowych, Glenn tak się zdekoncentrował, że niemal opuścił swoje wejście partii fortepianowej w finale. „Otrzymałem wtedy pierwszą cenną lekcję w związku z Toronto Symphony Orchestra - wyznał później. - Albo będziesz uważać, albo trzymać krótkowłose psy".
Od wczesnej młodości Gould nawiązywał niezwykły, fizyczny wręcz związek z instrumentem. Czasami pochylał twarz nad klawiaturą tak nisko, że wyglądało, jakby grał nosem. Często wydawało się również, że obejmuje instrument. Wykreował taki indywidualny

styl gry, który wydawał się skoncentrowany głównie na koniuszkach jego długich, zwinnych palców. Lubił też siedzieć nisko - kilkanaście centymetrów niżej niż większość pianistów - jego łokcie zwisały poniżej klawiatury lub odstawały na boki, a nadgarstki często znajdowały się znacznie poniżej poziomu palców. Była to osobliwa postawa; Gould zdawał się sięgać do klawiszy z dołu. Guerrero również siedział nisko, podobnie jak dwoje innych pianistów, których Gould zaczął podziwiać: Rosalyn Tureck i Artur Schnabel. Gould jednak robił to w sposób przejaskrawiony. Był przekonany, że ta pozycja daje mu poczucie wręcz intymnego związku z klawiaturą oraz większą kontrolę nad wyrafinowanymi niuansami dźwięku, frazowaniem, dynamiką i kontrapunktyczną złożonością muzyki barokowej.
W istocie odpowiadało to jego szczególnemu repertuarowi. Gdyby pragnął grać, powiedzmy, Chopina lub Liszta, taka pozycja byłaby nie do obrony, ponieważ ów sposób siedzenia ograniczał możliwość uderzania w klawisze z góry z maksymalną siłą. Utrudniał też granie z siłą niezbędną dla prawdziwego fortissimo i atakowanie krańców klawiatury, czego często wymagają kulminacyjne pasaże w muzyce dziewiętnastowiecznej. Gould zdawał sobie sprawę z tego ograniczenia. Powiedział kiedyś: „Trudno mi uzyskać naprawdę potężny dźwięk, jakiego wymagają niektóre fortissima Liszta". Jednak ta „garbata" technika dała mu „klarowność palcowania, lepszą artykulację i czucie klawiatury" niezbędne do wykonywania utworów jego ulubionych kompozytorów, szczególnie zaś Bacha, którego muzyka wymagała znacznie mniej ruchu w pionie i w poziomie.
Mając piętnaście lat, Gould zaczął dawać koncerty jako w pełni profesjonalny pianista i stał się bohaterem wielu kanadyjskich gazet i czasopism, jednak nie spieszno mu było ani do zwiększenia liczby koncertów, ani do większej sławy, i przez kilka lat ograniczał swoje występy do Kanady. Wreszcie, z początkiem 1955 roku, w wieku dwudziestu dwóch lat, pojechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie pierwszy raz zagrał w Waszyngtonie, wykonując zgoła niekonwencjonalny program obejmujący Wariacje Antona Weberna, Pawanę i Galliardę „Lord Salisbury" Orlanda Gibbonsa i Partitę G-dur Jana Sebastiana Bacha. Tydzień później powtórzył ten sam program w czasie recitalu w nowojorskim Town Hali. Wśród publiczności znalazło się kilku wybitnych pianistów, którzy już się dowiedzieli o delikatnym, nerwowym pianiście grającym w niekonwencjonalnym stylu i chcieli zobaczyć Glenna Goulda na własne oczy. Garry Graffman i Eugene Istomin, wówczas wschodzące gwiazdy, byli zdumieni, kiedy usłyszeli grę kogoś, kogo Graffman opisał później jako w pełni rozwiniętego oryginalnego pianistę (12). „Gdy się pojawił, miał rękę w kieszeni - opowiadał – lecz gdy tylko zaczął grać, słuchałem jedynie muzyki i byłem absolutnie zafascynowany". Krytycy również byli urzeczeni występem Goulda. „Widać, że ten młody pianista jest żarliwym i wrażliwym poetą klawiatury", napisał krytyk nowojorskiej „Herald Tribune", a John Briggs, recenzent „Timesa", stwierdził, że Gould „nie pozostawia wątpliwości co do swych umiejętności technicznych". Chociaż recenzja była krótka, ujmowała zasadniczy powód, dla którego zdolności młodego pianisty elektryzowały publiczność: „Najcenniejszym aspektem gry pana Goulda [...] jest fakt, iż technika pozostaje w tle. Wrażeniem górującym ponad wszystko nie jest wirtuozeria, lecz ekspresja. Po prostu słucha się muzyki".
Po koncercie Graffman wraz z kilkoma innymi pianistami został Gouldowi przedstawiony podczas przyjęcia wydanego na jego cześć. Graffman zauważył wtedy, że Gould pił tylko mleko i kilkakrotnie, prosząc o wybaczenie, wychodził, żeby umyć ręce.
Jak się okazało, tamtego wieczoru wśród publiczności był David Oppenheim, dyrektor wytwórni płytowej Columbia Records, który przyszedł na ten recital, ponieważ usłyszał od przyjaciela, że ten młody Glenn Gould może być kolejnym Dinu Lipattim. Kilka lat wcześniej Dinu Lipatti, rumuński pianista słynący z doskonałej techniki i klarowności brzmienia, jako człowiek zaledwie trzydziestotrzyletni zmarł na raka, pozostawiając rzeszę pogrążonych w żalu wielbicieli. Oppenheim nie rozczarował się recitalem Glenna Goulda w Town Hali. Był tak zachwycony oryginalnością gry młodego Kanadyjczyka, że natychmiast zaproponował

mu kontrakt na wyłączność, a kiedy zapytał pianistę, co chciałby zarejestrować na pierwszej płycie, Glenn odparł, że zagra Wariacje Goldbergowskie Bacha. Zdumiony Oppenheim zasugerował mu rozważenie innego dzieła Bacha, może Inwencji. W istocie wiele powodów uzasadniało jego obiekcje: Wariacje Goldbergowskie stawiają niezwykle wysokie wymagania, znacznie częściej kojarzy się tę kompozycję z klawesynem niż z fortepianem, wcześniej na tym instrumencie nagrało ją dwoje pianistów, Claudio Arrau i Ro-salyn Tureck, którą uznawano za autorytet. Gould jednak nie ustąpił i Columbia przystała na jego propozycję.
Kilka miesięcy później Glenn przybył do studia nagraniowego mieszczącego się w opuszczonym kościele przy Wschodniej Trzydziestej Ulicy na Manhattanie. Przywiózł ze sobą „pigmejskie krzesełko" -składane krzesło, które w 1953 roku ojciec zmodyfikował dla niego, skracając nogi o dziesięć centymetrów. Gould wolał to krzesło od każdego innego, ponieważ pozwalało mu siedzieć dokładnie trzydzieści pięć centymetrów nad podłogą, a więc dwanaście centymetrów niżej, niż pozwalała na to wysokość standardowego fortepianowego stołka. Ojciec Goulda skonstruował to krzesło tak, aby miało indywidualnie regulowane nogi, co pozwalało pianiście nadawać każdej z nich dokładnie taką wysokość, jaką chciał. Krzesło miało również to, co Gould nazwał kiedyś „idealnie właściwym kształtem" (13). Miało także znaczną elastyczność, której Gould potrzebował, pozwalając mu wychylać się w lewo, w prawo, w przód i w tył. Kołysało się (i trzeszczało) wraz z nim, gdy poruszał się podczas gry. To krzesło było przedmiotem, do którego pozostał przywiązany przez całe życie i który wszędzie ze sobą zabierał. Gdy podróżował z koncertami (czy to z własnym fortepianem czy bez), krzesło podróżowało także, zapakowane do specjalnej skrzynki. Inną rzeczą, którą Gould przywiózł ze sobą na sesje nagraniowe, był zapas butelkowanej wody z położonego w stanie Maine źródła Poland Spring, gdyż jego zdaniem była to jedyna woda, jaka nadawała się do picia. Miał też ze sobą pigułki od bólu głowy oraz leki przeciw nadciśnieniu i środki regulujące krążenie krwi. Chociaż był to czerwiec, przyjechał w płaszczu, czapce, rękawiczkach i grubym, ciepłym szalu. I z tymi wszystkimi akcesoriami rozpoczął trwającą tydzień sesję, która zaowocowała legendarnym nagraniem Wariacji Goldbergowskich. Bach napisał Wariacje Goldbergowskie około 1740 roku, mniej więcej dziesięć lat przed śmiercią. Dzieło to jest jednym z najwspanialszych utworów tego kompozytora; ukoronowaniem jego stylu. Choć Gould powiedział kiedyś w pewnym wywiadzie, że ten utwór „na jego liście przebojów nie zajmuje najwyższego miejsca jako całość", to jednak ma on kilka momentów niezrównanej piękności. Na przykład wariacja 15 g-moll, jeden z kanonów, jest powolną wariacją, która, jak powiedział, poruszyła go „w nadzwyczajny sposób" i pokazała wszystko, co najlepsze w Bachu, a chociaż mniej podziwu miał dla wariacji bardziej wirtuozowskich - takich jak 5, 14 i 23 - to jednak właśnie one pokazały znakomitą technikę Goulda.
W istocie wybór dokonany przez niego na debiut płytowy był trafny i przenikliwy. Do późnego okresu twórczości Beethovena Wariacje Goldbergowskie były największym utworem na instrument klawiszowy, jaki kiedykolwiek skomponowano, a z biegiem lat utwór ten zdobył opinię dzieła wyjątkowo trudnego do zagrania na fortepianie. Jednak zwinne dłonie Goulda sprawiły, że ta muzyka stała się rewelacyjnie świeża. Nawet puryści miotający oskarżenia o herezję na wszystkich, którzy próbowali grać Bacha na innym instrumencie oprócz klawesynu, i uparcie twierdzili, że granie Bacha na fortepianie profanuje jego specyficzne intencje brzmieniowe, byli oszołomieni tym, co Gould zrobił z Bachem na fortepianie. Wcześniej David Dubal, popularny pianista i publicysta, ujmował to tak: „Bach na fortepianie stał się koszmarnie nudnym akademikiem, granym miękko pedalizowanym niebarokowym brzmieniem". Glenn Gould w jednym nagraniu wszystko to zmienił.
Postawa Goulda była częścią generalnego przewartościowania wyobrażenia o tym, jak fortepian może służyć muzyce Bacha. Przed pojawieniem się Goulda na muzycznej scenie czysty, prosty styl interpretowania muzyki barokowej, a Bacha w szczególności, był

rozwijającym się kierunkiem, zwłaszcza wśród młodszych pianistów. Gouldowski sposób gry był szczególnie dynamicznym przykładem owego kierunku i wydawał się idealnie dopasowany do kompozytora. Gdy Gould zagrał Bacha, ta muzyka stała się oszczędna, abstrakcyjna i tajemnicza. Dubal napisał: „Był to proces, który wyszedł daleko poza spór o właściwy instrument. W rzeczy samej brzmienie fortepianu pod palcami Goulda stało się nowe i nieoczekiwane".
Poza czysto techniczną sprawnością Gould dawał swoją muzyką wyraz radykalnym przekonaniom. Twierdził, że klawesynowi puryści cierpieli na „przesadę muzykologiczną", a Bach był stosunkowo obojętny na pytanie, jaki instrument będzie odpowiedni do danego utworu. Przekonywał również, że w pewnych okolicznościach „fortepian może nas znacznie bardziej zbliżyć do pomysłów Bacha, niż kiedykolwiek zdoła to uczynić klawesyn".
Technicznie oczywiście Gould był poza konkurencją głównie dzięki szybkości, z jaką fruwały jego palce. Gdy miał czternaście lat, jego szkolny popis, 9-D Bugle, przysporzył mu miano „dziesięciu najgorętszych palców w Malvern", czyli w liceum, do którego uczęszczał. Guerrero nauczył go opuszczać ramiona, rozluźniać dłonie i możliwie najwięcej pozostawić palcom. W istocie więc robiły wszystko, co mogły. Pewien znajomy wspominał, że kiedy odwiedził Goulda w domu, obserwował, jak z zawrotną prędkością gra z nut ostatnią część Koncertu fortepianowego Griega. „Jak Horowitz, tylko lepiej" -powiedział ów znajomy.
Jego techniczne umiejętności były zdumiewające, jednak w całej swojej karierze Gould rzadko zastanawiał się nad źródłem niewiarygodnej szybkości, precyzji i zręczności swoich dłoni. Wolał bowiem wierzyć, że jest w posiadaniu jakiegoś tajemniczego daru, którego nie musiał rozumieć. Dyskutując o swojej technice, oferował wyjaśnienie odwołujące się do medytacyjnych technik zeń: przez cały czas zachowywał pamięciowy obraz każdego klawisza fortepianu, dotykową świadomość miejsca każdej nuty, sięgania ku niej i uderzania w odpowiedni klawisz (14). Potem sam fizyczny akt był prosty. Była to pewna strategia nieróżniąca się od tej, do której trenerzy nakłaniają sportowców, gdy „szlifują" daną dyscyplinę poprzez pewną formę wizualizacji. W przypadku Goulda jego talent wsparty był niezwykłą zdolnością zapamiętywania. Potrafił tylko raz przeczytać nuty, a następnie zagrać utwór płynnie, gdy zaś zagrał go raz, nawet po upływie wielu lat siadał i grał go ponownie, nie myląc się ani razu.
Układany przez Goulda program występów publicznych zawsze był niekonwencjonalny. Najwybitniejsi pianiści owych czasów - Vladimir Horowitz, Van Cliburn, Myra Hess, Claudio Arrau - prezentowali repertuar bardziej typowy, oparty na utworach dziewiętnastowiecznych romantyków. Goulda jednak nie interesowało granie takich ściągających tłumy „przebojów". Nie obchodziła go brawura ani wielkie, szerokie muzyczne gesty.
Glenn Gould grał utwory tych kompozytorów, z którymi, jak sądził, łączyło go muzyczne pokrewieństwo: Bacha, Gibbonsa, Schonberga, Berga, a bywalcy sal koncertowych zaakceptowali ten wybór. On zaś zdobył nie tylko uznanie krytyki, ale odniósł również sukces kasowy: bilety na koncerty Goulda były często wyprzedane na wiele miesięcy z góry. Jednak nie tylko to było zdumiewające. Jeszcze bardziej niezwykłe było to, że zdołał zapełniać sale, występując z tak niezwykłym repertuarem. Wśród największych gwiazd ówczesnej pianistyki normą było coś całkiem odmiennego. Na ogół pianiści grali Bacha jako koncertową przystawkę. Gould zaś proponował go jako danie główne i zapełniał sale koncertowe publicznością, którą przyciągała kameralna intymność jego muzyki, trafnie oddająca zasadę starego nauczyciela: Aby przyciągnąć czyjąś uwagę, raczej nie podnoś głosu, lecz mów cicho.
Nie wszyscy jednak zachwycali się nową gwiazdą pianistyki. Rosalyn Tureck była niezmiernie zdegustowana osiągnięciami Goulda. Jako nastolatka Tureck nauczyła się na pamięć Wariacji Goldbergowskich w ciągu pięciu tygodni, a następnie wykonała je w nowojorskiej Juilliard School of Musie. Dzień po występie rektor spotkał ją na korytarzu i

wciąż pełen podziwu stwierdził: „A ja sądziłem, że nie można ich zagrać na fortepianie". „Och, doprawdy?" - odparła. Rosalyn Tureck zasłynęła swymi wypowiedziami o Wariacjach Goldbergowskich. „To jest arcydzieło o nieskończonej doskonałości - powiedziała. - Po arii otwierającej następuje trzydzieści wariacji przechodzących przez całe doświadczenie człowieka. Powrót zaś do owej początkowej arii na końcu jest jednym z najbardziej wysublimowanych i wzniosłych momentów w całej sztuce".
Kiedyś nader barwnie opisała pewne zdarzenie, do którego doszło na krótko przed ukończeniem przez nią siedemnastu lat15. Straciła przytomność, a gdy ją odzyskała, doszła do przekonania, iż doznała objawienia i posiadła „zrozumienie Bachowskiej struktury i psychologii muzycznej oraz jego wyczucie formy", i pojęła, że w rezultacie musi stworzyć całkiem nową technikę gry na fortepianie.
To właśnie Rosalyn Tureck zyskała uznanie za to, że podważyła w ludzkich umysłach przekonanie, iż Bacha można grać wyłącznie na klawesynie. Jednak wraz z pojawieniem się Glenna Goulda jej Bach stał się sensacją minionego dnia. Precyzyjna artykulacja Kanadyjczyka, połączona z nadludzką sprawnością jego palców, uskrzydliła Ba-chowski cykl wariacji. W artykulacji i frazowaniu gra Goulda przypominała grę amerykańskiej pianistki, ale jego ton był głębszy, bogatszy, a podejście, szczególnie do rytmu, bardziej dynamiczne. Gould podbił publiczność w sposób, w jaki nikt wcześniej tego nie uczynił. Jednym nagraniem Glenn Gould dowiódł, że potrafi grać na fortepianie jak nikt inny na świecie. Nagranie to wywołało sensację zarówno wśród słuchaczy, jak i krytyków, którzy okrzyknęli go geniuszem i prawdopodobnie największym pianistą jego pokolenia.
Dokonane przez Glenna Goulda nagranie Wariacji Goldbergowskich zostało najlepiej sprzedającą się płytą z muzyką poważną roku 1956. Do roku 1960 sprzedano ją w czterdziestu tysiącach egzemplarzy, co było, jak stwierdził na łamach „New Yorkera" Joseph Roddy, „równie zdumiewające na rynku płytowym, jak niezwykły byłby wielki popyt na nowe wydanie Ennead Plotyna na rynku księgarskim"16. Gould sprzedawał się lepiej niż ścieżka dźwiękowa do Piżamowej rozgrywki*, jednego z największych przebojów Columbii, a nawet lepiej niż Louis Armstrong. Z czasem Gouldowskie Wariacje Goldbergowskie zostały najlepiej sprzedającym się solowym albumem instrumentalnym wszech czasów, osiągając wynik l 800 000 sprzedanych egzemplarzy. Gould natychmiast stał się gwiazdą. „Nie znamy żadnego pianisty takiego jak on w jakimkolwiek wieku", napisał Paul Hume na łamach „Washington Post". Czasopisma płytowe nadały Gouldowskiemu nagraniu Wariacji Goldbergowskich miano „płyty roku", a potem „płyty dziesięciolecia". Na początku kolejnego roku na zaproszenie Leonarda Bernsteina Gould zagrał z Nowojorską Orkiestrą Filharmoniczną 17 Koncert fortepianowy Beethovena, a krótko potem nagrał Partity Bacha, drugą część Das wohltemperierte Klavier, a także inne utwory Beethovena, Brahmsa i Haydna. Był na najlepszej drodze, aby zostać jednym z największych pianistów dwudziestego wieku.
Gould miał też w sobie wiele nieodpartego uroku osobistego. Dziennikarze, którzy przeprowadzali z nim wywiady, byli pod wrażeniem jego ostrego dowcipu (często na własny temat), a także jego uprzejmości, wdzięku i bezpretensjonalności. Chociaż nosił smoking, ilekroć grał z orkiestrą, to jednak został pierwszym poważnym pianistą, który począwszy od występu w nowojorskim ratuszu w 1955 roku, recitale dawał w garniturze, zwykle niewyprasowanym i workowatym. Jego gra silnie oddziaływała na słuchaczy. Po obejrzeniu jego występu, wysłuchaniu płyt lub transmisji radiowych ludzie zarzekali
się, że słyszeli duszę grającego i wyczuwali jej wrażliwość. Mówili, że czują, jakby w jakiś sposób zmieniło się ich życie. Niektórzy, słysząc jego wykonania Bacha, mówili, że grał go jak modlitwę; niektórzy wierzyli, że miał jakiś bezpośredni kontakt z Bogiem.
Nie uszło powszechnej uwagi wiele dziwactw Goulda w czasie występów. Od początku publiczność stykała się z tym, co on sam wolał nazywać „efektami ubocznymi": śpiewaniem,

machaniem ręką, kołysaniem się czy stukaniem nogą. Najbardziej niezwykły był jego zwyczaj głośnego śpiewania, jakby tym śpiewem akompaniował sobie do własnej gry. Po pewnym koncercie w Detroit tamtejszy krytyk napisał, że nucenie Goulda brzmiało „jakby wielka mucha wdarła się do audytorium", wspominał Ted Sambell, który przez kilka lat sprawował pieczę nad fortepianami podczas Stratford Festiwal, gdzie Gould często grał latem, i który pojechał do Detroit, by nastroić instrument na tamten koncert. Czasami to nucenie było tak głośne, że wydawało się, iż na estradzie fortepian i pianista stanowili duet.
Gould mawiał czasami, że podśpiewuje, aby zrekompensować niedostatki nieznanego lub gorszego instrumentu. Miał też jednak inne wyjaśnienie: nucenie to było wyrazem pobożnego życzenia, owego doskonałego, idealnego brzmienia, jakie słyszał w duszy, a jakiego nie mógł w pełni osiągnąć w rzeczywistości. Prawdopodobnie było w tym wszystkiego po trochu: nucenie wyrażało idealne brzmienie granego dzieła, a bardziej słyszalne było prawdopodobnie w sytuacjach, gdy nieodpowiedni instrument nie pozwalał na realizację tej wizji.
Wielbiciele to odnotowali. Pewna kobieta ze Środkowego Zachodu przysłała kiedyś do wytwórni Columbia Records list z wiadomością, że właśnie kupiła płytę z Suitami francuskimi Bacha17. „Nie uwierzycie, pisała, ale ktoś śpiewa w tle, gdy pan Gould gra!" W istocie podczas jednej z pierwszych sesji nagraniowych Wariacji Goldbergowskich mruczando Goulda było tak donośne, że ktoś zażartował, iż mógłby rozważyć zakładanie maski przeciwgazowej18. Przystając na to, Gould faktycznie nabył taką maskę w sklepie z militariami i dla zabawy założył ją na początku następnej sesji.
Gould nie tylko akompaniował sobie nuceniem, ale także stukał nogą, kołysał się w takt muzyki i dyrygował sobie, ilekroć miał wolną rękę. Większość czasu siedział bokiem z jednym kolanem niemal na podłodze. Upierał się przy korzystaniu ze swojego rozchwianego, niskiego składanego krzesełka, żeby nie być zbyt wysoko nad klawiaturą, i jakby tego było mało, wiele czasu poświęcał na umieszczanie pod każdą nogą fortepianu wykonanych na specjalne zamówienie małych, trzy centymetrowych, drewnianych bloczków, mających równomiernie podwyższyć cały instrument.
Gould z całą pewnością nie był jedynym wybitnym pianistą z pewnymi dziwactwami. Rudolf Serkin, grając, wił się i kołysał, a przy tym walił nogą w pedał. Rosyjski pianista Yladimir de Pachmann żartował, gawędził i wyjaśniał coś na migi podczas koncertów. Ten dodatkowy własny „akompaniament" również nie był niczym niezwykłym. Toscanini śpiewał kiedyś w czasie nagrywania Cyganerii, Pablo Casals nucił i mruczał, nagrywając suity wiolonczelowe Bacha, a jazzowy pianista Keith Jarret wsławił się swoimi słyszalnymi jękami, jakie wydawał podczas koncertów. Zważywszy na to wszystko, Gould w tym względzie wcale nie różnił się zbytnio od innych, był tylko... głośniejszy.
W uwielbieniu, jakie publiczność okazywała temu przystojnemu młodemu pianiście, było coś z beatlemanii. Wiele młodych kobiet pisało listy ze znaczącymi pytaniami: Czy jest wolny? Zainteresowany? Może zgodziłby się na spotkanie? Jedna z nich posunęła się tak daleko, że pojawiła się przed wytwórnią Columbia Records, licząc na szansę spotkania. Inna pisywała do Goulda regularnie przez kilka lat, otwierając przed nim serce w każdym liście.
Cechy, które wyróżniały indywidualny sposób gry Goulda, sprawiły, iż szczególne znaczenie przywiązywał do swoich fortepianów, żądając czegoś całkiem innego od tego, co zapewniał zwyczajny, standardowo produkowany instrument. Zamiast wolumenu, czyli donośności i nasycenia dźwięku, wymagał niuansu, a bardziej niż potęgi pragnął wyrazistości.
Gould rzadko zadowalał się jednym instrumentem przez dłuższy czas. Gdy był dzieckiem, ojciec kupował mu nowe instrumenty - najpierw pianina, a potem fortepiany - w regularnych odstępach czasu. Kiedy dorósł, sam zajął się poszukiwaniem odpowiednich instrumentów. Szczęśliwym odkryciem, jakiego dokonał, był pewien fortepian, który stał się dla niego wzorcem i miarą wartości przykładaną do fortepianów koncertowych, jakie spotykał przez

całe życie. Był to mały fortepian wykonany w 1895 roku przez działającą w Bostonie firmę Chickering. Gould odkrył tego chickeringa w 1954 roku, gdy był on w posiadaniu jednego z jego znajomych, który go wynajmował. Był to instrument z grubymi, rzeźbionymi nogami, ornamentową lirą pedałową i misternie cyzelowanym pulpitem. Dzięki samej urodzie doskonale pasowałby do eleganckiego salonu. Goulda jednak nie interesował wygląd tego fortepianu. On pokochał jego miękkość.
Spodobał mu się ten fortepian tak bardzo, że wynajął go, a w końcu w 1957 roku po prostu kupił. To głównie na tym chickeringu przygotowywał się do amerykańskiego debiutu, gdyż przyjemna w dotyku natychmiastowość reakcji doskonale współgrała z jego muzycznymi upodobaniami. Chociaż jednak chickering był dla niego idealnym instrumentem, Gould wiedział, że jest to fortepian, na którym nigdy nie będzie koncertował. Był on bowiem nie tylko zbyt mały, by wydać dźwięk wymagany w sali koncertowej (ogólnie rzecz biorąc, pianiści koncertujący grają tylko na fortepianach koncertowych o długości niemal trzech metrów), ale miał wyraźnie nosowe brzmienie przypominające banjo.
Mimo to chickering pozwolił mu na uświadomienie sobie, czego wymaga od poszukiwanego fortepianu koncertowego. Przez pewien czas Gouldowi wydawało się, że znalazł doskonały instrument: CD 174, fortepian o niezwykłej lekkości, którą natychmiast poczuł pod palcami. Natknął się na niego w wytwórni Steinway pewnego dnia w 1955 roku, kiedy zarówno fortepianowi, jak i pianiście zdarzyło się spotkać w tym samym miejscu o tej samej porze. Gould polubił instrument CD 174 tak bardzo, że wykorzystał go, nagrywając Wariacje Goldbergowskie. Nie miał jednak tego fortepianu zbyt długo i nie minęło kilka lat, gdy znalazł następny instrument koncertowy, który uznał za wystarczająco dobry dla swoich nadzwyczaj wymagających palców.

Dwa
Saskatchewan

Osobą, która w przyszłości miała tchnąć w fortepian wszystko, czego pragnął Glenn Gould, był biedny, niemal niewidomy wiejski chłopiec.

Charles Yerne Edąuist urodził się w roku 1931, a więc rok wcześniej niż Gould, w małym rolniczym okręgu kanadyjskiej prowincji Saskatchewan, zwanym Glen Mary, a leżącym w odległości niemal sześciuset pięćdziesięciu kilometrów na północ od granicy z Monta-ną. Prowincja nie mogła się podnieść po klęsce nieurodzaju i bieda była głównym motywem wczesnego dzieciństwa Verne'a. Jego ojciec, Charley, krzepki szwedzki imigrant, który przybył do Kanady jako marynarz pokładowy na statku z bydłem, miał pewną skłonność do sprawiania kłopotów często wynikających z nadmiernego picia i awanturnictwa. Gdy Yerne był jeszcze małym dzieckiem, Charleya deportowano z powrotem do Szwecji. Matka Verne'a, Thea, która podobnie jak jego ojciec, przybyła do Kanady razem z falą szwedzkich imigrantów, została, by samotnie wychowywać dzieci. Gdy tylko trochę podrosły, Thea przyjęła posadę gosposi, żeby mieć jakieś miejsce, gdzie mogłaby umieścić swoją rodzinę. Kiedy chłopiec miał dwa lata, rodzina wprowadziła się na opuszczoną farmę (przez jego starszą siostrę nazywaną Wężową Jamą, gdyż miejsce to było pełne węży pończoszników), gdzie najmłodsza siostrzyczka Verne'a zmarła, mając jedenaście miesięcy.

Potem nastała seria przeprowadzek. Życie stało się kalejdoskopem różnych farm, gdzie posiłki składały się głównie z owsianki, ziemniaków oraz mleka i gdzie trudno było o dobrą wodę do picia. Owoce - rabarbar i jagody, jeśli spadł deszcz - były rzadkim rarytasem. W końcu, nie mogąc utrzymać trojga dzieci, Thea wysłała dziesięcioletniego brata Verne'a do innej rodziny, gdzie ciężko pracował w gospodarstwie w zamian za dach nad głową i wyżywienie.

Osobą, która pierwsza zauważyła, że Yerne, wówczas sześcioletni, ma kłopoty ze wzrokiem, był jego wuj Hjalmar. Pewnego mroźnego zimowego poranka kuzyn zawiózł Verne'a

pociągiem do lekarza w odległym o około stu kilometrów mieście Prince Albert. U chłopca zdiagnozowano wrodzoną zaćmę. Kilka tygodni później zawieziono go tam ponownie, tym razem na operację. Pociąg, który przed lokomotywą pchał pług śnieżny, przypominał strasznego, hałaśliwego potwora, ale Verne'owi nie wydał się nawet w przybliżeniu tak przerażający jak przeżycie, którego później doświadczył w gabinecie lekarskim, gdy odurzono go chloroformem i przywiązano do stołu operacyjnego, a chirurg nakłuł soczewkę w oku, aby rozbić zaćmę na mniejsze cząstki, żeby mogły je wchłonąć naturalne enzymy. Zabieg ten, wówczas stosowany często, rzadko przywracał pełne widzenie, chociaż więc wzrok Verne'a nieco się poprawił, to jednak pozostał bardzo ograniczony do końca jego życia.

Pryzmatem, przez który młodemu Verne'owi przyszło oglądać świat, stały się dźwięki i zapachy: wiatr świszczący na drutach telefonicznych, odgłosy tłumu, szczękająca karuzela na lokalnym jarmarku. Edąuist do dziś pamięta odgłos ciężkiego oddechu sąsiada, starego człowieka, który uległ zatruciu gazem bojowym w czasie pierwszej wojny światowej. W bardzo zimne noce, gdy temperatura spadała dwadzieścia stopni poniżej zera, słyszał trzaskające z mrozu czarne topole i czuł zapach odzianego w koźlą skórę człowieka, który jeżdżąc psim zaprzęgiem, handlował mrożonymi rybami. Towarzyszyła mu też ciągła woń skór z łasic, które hodowali jego starsi kuzyni, a które potem sprzedawano miejscowemu handlarzowi futer.

Każda pora roku miała charakterystyczny aromat i własny repertuar dźwięków. Zimą były to odgłosy wydawane przez skrzypiące na śniegu płozy sań, koła wozów na drodze i wyjące w oddali ko-joty. Zapachem zimy była woń grubych wełnianych skarpet suszących się w pobliżu pieca. Wiosną pachniała rozgrzewająca się gleba, a dźwiękiem tej pory roku było krakanie powracających wron. Lato przynosiło zapach topól i szelest liści, kumkanie żab na bagnach oraz porykiwanie bydła wyprowadzanego na pastwisko. Latem pojawiały się koniki polne, które wydawały wyraźne odgłosy. Gdy ktoś doił krowę, Yerne poznawał po dźwięku, jak pełne jest wiadro. Jeden wszakże dźwięk miał Verne'a prześladować przez lata: krzyki pewnego chłopca, którego młodszy brat utonął w studni. Do końca życia pamiętał przerażony głos tego chłopca, który biegł, szukając cioci, żeby jej powiedzieć, co się stało.

Gdy kilka miesięcy po operacji nadeszła pocztą para okularów, chłopiec mógł pierwszy raz zobaczyć kształty z oddali: liście na drzewach i kontury przedmiotów. Kolory nabrały większej intensywności i przez lata Yerne korzystał z synestezji nie tylko dlatego, że pomagała mu zapamiętać przedmioty, ale i rozumieć świat. Później, gdy uczył się matematyki, ujrzał liczby jako kolory: dwójka była zielona, trójka srebrna, czwórka pomarańczowa, piątka różowa, a szóstka niebieska. Pięćdziesiąt sześć było różowo-niebieskie. Zaczął nawet widzieć w kolorach pojęcia niematerialne. Grudzień był jaskrawożółty, czerwiec zaś niebieski. Yerne miał pewien rodzaj synestezji; neurologicznej przypadłości, w której jeden bodziec działa na kilka zmysłów (np. pod wpływem dźwięków doznaje się nie tylko wrażeń słuchowych, lecz także odczuwa się je jako kolory). Synestezja wszakże nie tylko nie zaszkodziła jego umiejętności odnajdywania drogi przez świat, ale pomogła mu zorganizować i zrozumieć otoczenie. Mimo to, z niespełna dziesięcioma procentami ostrości widzenia, nie widział wystarczająco dobrze, aby uczęszczać do miejscowej szkoły.

Gdy Yerne miał siedem lat, wujostwo dało jego matce trzy akry ziemi, a wuj Hjalmar zbudował im dwupokojowy dom, spędzając kilka tygodni na spokojnym, metodycznym, rytmicznym wbijaniu gwoździ. Yerne jeszcze wiele lat później, ilekroć słyszał w muzyce ów szczególny dwutaktowy rytm, kojarzył go z fachową stolarką. W późniejszych latach, kiedy mijał plac budowy, bywał przerażony, słysząc odgłosy nierytmicznego uderzania młotkiem, które sygnalizowało jego wrażliwym uszom, że do pracy wzięli się niezręczni rzemieślnicy.

Zimą 1938 roku, w okresie głębokiego kryzysu gospodarczego, matka Verne'a stwierdziła, że coraz trudniej jej wyżywić rodzinę. Coraz bardziej brakowało żywności. Krowa zachorowała i trzeba ją było zarżnąć. Po miesiącach suszy farmerzy wpatrywali się w bezkresne obszary jałowych pól. Thea otrzymywała miesięczną zapomogę w wysokości pięciu dolarów, ale fakt, że nie umieściła syna w szkole, niepokoił radnych miejskich, którzy ostrzegli ją, że zapomoga może zostać cofnięta, jeśli nie zrobi czegoś w kwestii edukacji syna. Z całą pewnością w latach Wielkiego Kryzysu prowincja Saskatchewan z jej mroźnymi zimami oraz gorącymi, suchymi latami nie była odpowiednim miejscem dla niemal niewidomego chłopca, który nie uczęszczał do szkoły. Tego lata pewnego dnia przed dom zajechał duży, lśniący samochód. Jego kierowca, urzędnik biura opieki nad dziećmi, porozmawiał z Theą i powiedział jej, że podjął starania, aby Yerne został wysłany do szkoły dla niewidomych. Zapewnił ją, że prowincja Saskatchewan pokryje wszystkie wydatki. Na początku września starsza siostra Verne'a, która pracowała jako pokojówka, zaciągnęła pożyczkę na poczet swojej pensji, by kupić mu odzież do szkoły, a kuzynowie nauczyli go słów, jakie według nich powinien znać. Starszy brat Yerne’a, Johnnie, który pracował w brygadzie żniwnej, przyjechał wieczorem na dzień przed jego wyjazdem. Yerne zawsze liczył, że starszy o osiem lat brat nauczy go jakichś podstaw wiedzy o życiu; o higienie, manierach i innych towarzyskich konwenansach. Tamtego wieczoru Johnnie przekazał Verne'owi jedną z najlepszych rad, jakie miał: „Jeśli dostaniesz cukierka, podziel go". Następnego ranka ośmioletni Yerne, wystraszony, ale odpowiednio odziany, został umieszczony w pociągu i wysłany do położonej o przeszło trzy tysiące kilometrów na wschód Szkoły dla Niewidomych w Brantford w prowincji Ontario. Matka płakała, wręczając mu bilet, siedemnaście centów oraz małą walizkę, i obiecała, że konduktor będzie się nim opiekować.

Ten pociąg zawiózł Verne'a aż do miasta o nazwie Regina, stolicy prowincji Saskatchewan, gdzie spędził on noc w sierocińcu. Następnego ranka umieszczono go w kolejnym pociągu. W południe został zaprowadzony do wagonu restauracyjnego na posiłek, który nie przypominał niczego, co kiedykolwiek jadał, składał się bowiem z wieprzowiny w sosie rodzynkowym, ziemniaków i kalafiora. Nowy dźwięk, światło, dzwonienie lodu w szklance wody, miały pozostawić Verne'owi przyjemne wspomnienie na całe życie.

W Winnipeg jakiś samochód przewiózł go na inny dworzec, gdzie wsiadł do następnego pociągu. Stopniowo wsiadali do niego inni, których skierowano do szkoły dla niewidomych dzieci, i zanim pociąg dotarł do środkowego Ontario, było w nim tylu uczniów, że wypełnili dwa samochody.

Szkoła, położona w odległej części Brantford, małego miasteczka zakładów dziewiarskich i odlewniczych na południu Ontario, była samowystarczalnym przedsięwzięciem, gdzie uczniów wdrażano do prac przy zbiorach plonów i dojeniu krów. Zaraz po przybyciu zaprowadzono Verne'a pod pierwszy prysznic w jego życiu, gdzie wręczono mu kostkę karbolowego mydła i kazano szorować się tak długo, aż będzie czysty.

Szkoła dla niewidomych w Ontario była dla Verne'a wprowadzeniem do życia wśród innych dzieci takich jak on. Na pierwszym spotkaniu nowi uczniowie dzielili się informacjami o swoim wieku i dotychczasowej edukacji oraz wyjaśniali, co sprawiło, że są niewidomi. Pewien chłopiec urodzony w drewnianej chacie w Saskatchewan kilka lat przed Verne'em, opowiedział, że lekarz, który przyjmował go na świat, zaniedbał podania mu kropli azotanu srebra mających chronić przed infekq'ami oczu. Jakąś dziewczynkę kopnął koń, uszkadzając jej nerw wzrokowy. Kolejne dziecko ukłuto w oko widłami, a jeszcze inne miało guz mózgu. Kilku kolegów Verne'a miało, podobnie jak on, zaćmę wrodzoną.

Mimo że wreszcie znalazł się wśród innych dzieci obciążonych taką samą jak on ułomnością, po niespełna kilku miesiącach zaczął tęsknić za domem i poczuł się samotny. Filozofię tej szkoły stanowiło połączenie surowości z nawoływaniem uczniów do wysiłku, a

nauczyciele znani byli z pełnych aforyzmów pogadanek zachęcających do wysiłku i zniechęcających do użalania się nad sobą: „Jeśli chcecie coś osiągnąć, idźcie i zróbcie to". „Trudności mogą być wyzwaniem". Tylko „człowiek, który nigdy niczego nie robił, nigdy nie popełnił błędu". Mottem szkoły były słowa: „Coś niemożliwego to coś, czego się nie spróbowało". Te maksymy miały zaszczepić pewność siebie grupie dzieci, których ogromna ułomność pozbawiła kilku podstawowych możliwości, jakie mieli ich widzący rówieśnicy. To „coś czego się nie spróbowało" mogło oznaczać prostą i śmiałą czynność wdrapania się na drzewo albo udział w pieszym wyścigu. Yerne był poruszony tymi maksymami od chwili, gdy je usłyszał, i w późniejszych latach miał je recytować niczym modlitwy przed snem.

Umieszczonych w takich szkołach niedowidzących i niewidomych uczniów, którzy pochodzili z biedoty, zwykle uczono zawodów rękodzielniczych, a szkoła w Brantford nastawiła się na różne branże. Jej uczniowie wyrabiali gumowe maty ze starych opon, wyplatali koszyki z wierzbiny, zbierali warzywa i owoce i suszyli je w szkolnym gospodarstwie. Naprawiali krzesła przysyłane z całej Kanady, montowali zamki, reperowali obuwie i robili szczotki. Dziewczęta uczyły się maszynopisania, szycia i prowadzenia domu.

Tuż po przybyciu do szkoły Yerne usłyszał dźwięk, z którym wcześniej spotkał się tylko raz, w swojej rodzinnej prowinq'i Saskatchewan; prawdopodobnie w jednym z owych domów, gdzie pracowała jego matka, w którym było radio. Był to dźwięk fortepianu, a gdy zapytał siostrę, co jest źródłem takiego dźwięku, jaki wydaje ten instrument, powiedziała mu, że sądzi, iż są to dzwoneczki. Teraz przez całą szkołę płynął ciągły strumień takich dźwięków z kilku fortepianów, na których grali uczniowie z różnym stopniem biegłości. Z czasem przyzwyczaił się do nich. I polubił je. Lubił słuchać dźwięków o różnej wysokości i szybko odkrył, że jego uszy bez trudu odróżniają jeden od drugiego. Jednak dopiero gdy zaraził się szkarlatyną i spędził sześć tygodni w szpitalu (w tym kilka całkiem sam w izolatce, gdzie czuł się bardzo samotny), usłyszał jakiś inny dźwięk wydobywający się z fortepianu. Było to brzęczenie, które wcale nie przypominało muzyki i właściwie nie było nawet melodyjne. Zdziwiony, myśląc, że to może gorączka płata figle jego słuchowi, Yerne spytał pielęgniarkę, co to jest. Wyjaśniła mu, że szkolny szpital mieści się niedaleko sklepu, gdzie uczniowie uczą się stroić fortepiany. Brzmienia, które słyszał, powstawały wtedy, gdy odległości między dźwiękami były zwiększane i skracane. Było to na zmianę przyjemne i drażniące. Zaciekawiło to Verne'a. Leżał w łóżku, to zapadając w sen, to się z niego budząc, a dźwięki fortepianów wciąż były przy nim. Czasami rozbrzmiewały w jego snach.

Uważa się, iż pierwszym niewidomym stroicielem fortepianów był Claude Montal, człowiek, który sam nauczył się strojenia fortepianu w latach dwudziestych dziewiętnastego wieku, uczęszczając do szkoły dla niewidomych w Paryżu1. Młody Montal wraz z kolegą znalazł jakiś rozklekotany fortepian, rozłożył go, naprawił, złożył ponownie i nastroił. Przekonawszy nauczycieli o swojej sprawności, Montal dowiódł, że ślepota i umiejętność strojenia instrumentów nie wykluczają się. Zaczął uczyć tego fachu swoich kolegów i w końcu został stroicielem pracującym dla zawodowych muzyków. Sukces Montala otworzył drogę dla innych niewidomych stroicieli. W 1859 roku Thomas Rhodes Armitage, wpływowy lekarz brytyjski, który był zwolennikiem alfabetu i zapisu nutowego Braille'a, złożył wizytę w paryskiej szkole Montala, gdzie nauka strojenia stała się podstawą programu nauczania, a po powrocie do Anglii z entuzjazmem opowiadał się za tym, by niewidomych nauczać strojenia fortepianów zamiast na przykład wyplatania mat czy koszyków. Nim rozpoczął się wiek dwudziesty, szkoły dla niewidomych na całym świecie włączały strojenie do swoich programów nauczania. Już niebawem strojenie fortepianów, prawdopodobnie bardziej niż jakikolwiek inny zawód, oferowało sposób na pokonanie ułomności i wejście w świat pracujących.

Zanim pod koniec dziewiętnastego wieku strojenie fortepianów wyłoniło się jako niezależna profesja, najpierw zinstytucjonalizowało się w europejskich fabrykach fortepianów. W owym

czasie instrument ten był symbolem statusu niezbędnym w domach wyższej klasy średniej, ale był to instrument zbyt skomplikowany, by przeciętny właściciel potrafił utrzymać go w odpowiednim stanie. Zawodowi stroiciele zyskali więc szczególną pozycję: byli rzemieślnikami, którzy wywodzili się z poziomu fabrycznego, a jednak przyjmowano ich w mieszczańskich i arystokratycznych domach, by pracowali nad czymś, co często uważano za cenną własność rodziny.

Po drugiej wojnie światowej w Stanach Zjednoczonych strojenie fortepianów stało się konkurencyjnym zawodem zarówno dla niewidomych, jak i dla widzących, gdyż powstały szkoły zawodowe, by uczyć weteranów i kombatantów zgodnie z kartą praw żołnierzy amerykańskich, znaną też jako Akt Przystosowania Wojskowych z roku 1944. Niektórzy z tych żołnierzy stracili wzrok w walce i pragnęli nauczyć się zawodu, który nie wymagałby posługiwania się oczami. Często uczono ich wraz z widzącymi kolegami.

Emil Fries, niewidomy stroiciel, który w 1949 roku założył szkołę strojenia fortepianów dla ociemniałych w stanie Waszyngton, został niestrudzonym rzecznikiem niewidomych stroicieli i nawet odmawiał uczenia w szkołach, które przyjmowały uczniów widzących i niewidzących. Napisał kiedyś: „Wymóg konieczności nauczania zarówno uczniów ociemniałych, jak i widzących byłby, jestem tego pewien, ostateczną i całkowitą zdradą niewidomych. Widzący mają teraz do wyboru przynajmniej piętnaście uznanych szkół, a także wiele fabryk, gdzie można ich uczyć. Praktycznie żadna z nich nie jest otwarta dla niewidomych. Doświadczenie nauczyło mnie, że niełatwo o zatrudnienie dla niewidomego absolwenta i stanowisko znacznie częściej dostanie człowiek widzący, mimo że ma znacznie mniej umiejętności i prawdziwej wiedzy o fortepianie". W społeczności ociemniałych Fries, niektórym znany jako „człowiek, który ocalił strojenie fortepianów dla niewidomych", zasłynął dzięki tej postawie. W swoim żarliwym entuzjazmie być może wyolbrzymił ten problem, ponieważ niewidomi stroiciele nadal się uczyli i byli zatrudniani w swoich zawodach razem z widzącymi.

W szkole dla niewidomych w Ontario strojenie było przedmiotem dodatkowym; uczono go po lekcjach podstawowych i powszechnie uważano za zajęcie dla chłopców. Wielu dziewczętom brakowało siły, by wydobyć mechanizm z fortepianu lub odpowiednio ustawiać kluczem kołki. Zdaniem dyrekcji szkoły zapisywanie się na lekcje strojenia fortepianu było oznaką ambicji. Jednak to nie ambicja motywowała Verne'a Edąuista; on był powodowany strachem przed tym, co się z nim stanie, jeśli będzie musiał wrócić do Saskatchewan bez przydatnego zawodu. Za wszelką cenę pragnął uniknąć życia spędzanego bezczynnie na czyimś progu, które, jak sobie wyobrażał, czekałoby go, gdyby wrócił do domu bez wyuczonego zawodu.

Zatem w 1944 roku - a więc w roku, gdy dwunastoletni Glenn Gould zdobył swe pierwsze fortepianowe trofeum, grając Bacha podczas Kiwanis Musie Festiwal w Toronto - Edquist rozpoczął naukę w siódmej klasie w szkole dla niewidomych prowincji Ontario i zaczął się uczyć strojenia fortepianów.

Początkujący uczniowie najpierw uczą się strojenia chóru, czyli unisonu, a więc zestrojenia trzech strun tak, aby brzmiąc razem dały jeden czysty dźwięk. Stroiciel musi sprawić, aby wszystkie trzy struny dźwięczały jedną nutą, gdy uderzy w nie młotek. Nauczywszy się strojenia chórów, Yerne przeszedł do oktaw, przez cały czas udoskonalając swój zmysł słuchu. Początkujący uczniowie ćwiczyli na gigantycznych, starych, bezimiennych pianinach, jakie ludzie kupowali za dolara i potem płacili za nie dolara tygodniowo. Niektóre były trudniejsze do strojenia niż inne. Wiek odgrywa tu pewną rolę, podobnie jak jakość instrumentu. Po roku lub dwóch latach pracy na tych gruchotach uczniowie byli kierowani do strojenia fortepianów nauczycieli muzyki, które wydawały się łatwe w porównaniu z monstrualnymi, zużytymi pianinami w warsztatach. Nauczyciel sprowadzał też cytry z

miejscowej fabryki, pięćdziesiąt na jeden raz, a uczniowie stroili je za pięćdziesiąt centów od sztuki i pozwalano im zatrzymać te pieniądze.

Yerne jednak nie robił szybkich postępów. W istocie strojenie fortepianów jest ogromnie trudnym zajęciem. To profesja, która często przekazywana jest z pokolenia na pokolenie, a praktyczna zasada głosi, że trzeba lat i przynajmniej... tysiąca fortepianów, aby nauczyć się poprawnego jej wykonywania. Kiedy zaś już osiąga się pewien poziom sprawności, potrzeba kilku kolejnych lat, by wspiąć się na wyższy poziom stroiciela koncertowego. Wiele lat później Edąuist powie, że stroił fortepiany przez dziesięć lat, zanim poczuł, że w istocie dokądś zmierza.

Wytrawny stroiciel ma mieć nie tylko dobry słuch, ale również umiejętność odróżniania najmniejszych odmienności brzmienia i stroju całej klawiatury, od najniższego wibrującego basu do wysokich, lśniących tonów dyskantowych. Przy zaledwie osiemdziesięciu ośmiu klawiszach każdy fortepian ma około dwustu trzydziestu strun, ponieważ większość dźwięków ma trzy struny, a każda struna musi mieć właściwy strój, który z kolei musi mieć związek ze strojem wszystkich pozostałych strun.

Standardowa wysokość stroju wynosi 440 herców dla a razkreślnego, co oznacza, że struna nastrojona na a1 drga 440 razy na sekundę. Właśnie w taki sposób dźwięk uzyskuje indywidualną wysokość. Jednak aby na instrumentach klawiszowych można było grać większość utworów skomponowanych w ciągu ostatnich kilku stuleci, muszą one być strojone zgodnie z wprowadzonym w początkach XVIII wieku „strojem równomiernie temperowanym". Polega on na równomiernym podziale odległości oktawy na dwanaście równych części tj. półtonów. Nawet to równomierne strojenie pozostaje jednak pewnym kompromisem, ponieważ ani matematycznie, ani akustycznie nie jest możliwe uzyskanie równomiernego stroju z czystymi interwałami. (W fortepianie jedynymi faktycznie czystymi interwałami są oktawy). Stroiciel podejmuje więc serię kompromisów: interwał kwinty zostaje trochę ścieśniony, a kwarty rozszerzony i tak dalej. Rezultat jest taki, iż stopień czystości jest w zasadzie do przyjęcia dla uszu, a fortepian gra równie harmonijnie w każdej tonacji.

System równomiernie temperowany może się wydawać oczywisty, ale muzyka dawna - powiedzmy do osiemnastego wieku - komponowana była zwykle w znacznie bardziej ograniczonej liczbie tonacji niż późniejsza. Rzadko widziało się w utworze więcej niż trzy krzyżyki lub bemole. Oznaczało to, że stroiciel brał pod uwagę fakt, iż muzyk nie będzie potrzebował równego dostępu do wszystkich tonacji. Dla przykładu: jeśli muzyk grał na klawesynie jakiś utwór w tonacji C-dur, instrument mógł być strojony tak, aby interwały w C-dur (i blisko związanych z nią tonacjach, takich jak a-moll i G-dur) były bliższe czystych, niż byłyby w stroju równomiernie temperowanym. Zagrany na tak strojonym instrumencie utwór w tonacji f-moll brzmiałby nieprzyjemnie. Ale w siedemnastym wieku utwór skomponowany w C-dur nigdy nie przechodził w f-moll ani w żadną inną odległą tonację.

Każdy instrument musi być strojony inaczej, ponieważ długość, średnica i naprężenie strun w każdym fortepianie są inne i właśnie to nadaje każdemu instrumentowi jego wyjątkowy profil brzmieniowy. Ponadto każdy stroiciel ma osobiste preferenq'e w sferze owych akustycznych kompromisów, na które jest gotów, aby uzyskać równomiernie temperowaną skalę, która zabrzmi dobrze zarówno w warstwie melodycznej, jak i harmonicznej. Nie ma więc nic niezwykłego w tym, że ktoś obdarzony doskonałym słuchem jest w stanie odróżnić system konkretnego stroiciela.

Pewność ręki jest kolejnym wymogiem i właśnie w tej kwestii niewidomi stroiciele, którzy często mają wysoce rozwinięty zmysł dotyku, cieszą się znaczną przewagą nad swymi widzącymi kolegami. Wytrawni stroiciele czują odpowiednie strojenie tak samo dobrze, jak tamci je słyszą. Możliwie najmniejszy obrót klucza stroicielskiego niezbędny do osiągnięcia pożądanej wysokości dźwięku jest zadaniem znacznie trudniejszym, niż mogłoby się

wydawać, gdyż dłoń i ramię musi się nauczyć wyczuwania najdrobniejszych gradacji wysokości osiąganych dzięki najlżejszym obrotom kołka stroikowego.

Strojenie fortepianów jest pracą trudną i wymagającą wielkiego wysiłku. Oprócz tych wszystkich wymogów - siły fizycznej, pewnej ręki, wnikliwego ł wrażliwego ucha - stroiciel musi też mieć ogromną cierpliwość, która pozwoli mu się pogodzić, a nawet przewidzieć, że gdy tylko fortepian zostaje nastrojony, natychmiast zaczyna się znowu rozstrajać. Niektóre fortepiany zachowują strój lepiej niż inne. „U nowicjusza to niemal niemożliwe - twierdził Edquist. - Trzeba cierpliwości, by to wytrzymać i nie zrezygnować, a także wielu lat praktyki, żeby sprawić, iż struna utrzyma swą wysokość, gdy zagra się zdecydowanie".

Niektórym nieustanny kontakt z głośnymi, często dysonansowymi brzmieniami wydawał się nieznośny (2). W 1904 roku w Anglii pewien stroiciel postawiony przed sądem pod zarzutem niespłacenia długów na pytanie sędziego, dlaczego jest bez pracy, odpowiedział, że musiał porzucić strojenie fortepianów, gdyż niemal doprowadziło go to do utraty zmysłów. „Tak straszny był ten hałas", narzekał.

Chociaż Verne, mając dwanaście lat, robił postępy w nauce strojenia fortepianów, to jednak z mniejszą gorliwością uczył się innych przedmiotów, od sali lekcyjnej wolał bowiem otwartą przestrzeń, gdzie chłopcy wymyślali własne gry. Jedna z gier zaczynała się od tego, że chłopiec stojący na środku trotuaru próbował dotknąć innych przebiegających obok. Złapani chłopcy także stawali się łowcami, aż w końcu zostawał tylko jeden, który starał się okrążać całą grupę, robiąc to tak, by go nie dotknięto. W takich grach niewidomi i słabowidzący chłopcy wyrabiali w sobie bardzo rozwinięte wyczucie przestrzeni i mogli oceniać - w metrach i centymetrach - odległość między dwoma przedmiotami lub osobami. Potrafili nawet wyczuwać, gdy pustka była wypełniona konkretnym przedmiotem lub też bliska wypełnienia. „Byli wśród nas niewidomi chłopcy, o których myślelibyście, że widzą", wspominał Edąuist.

Mimo że wielu kolegów Verne'a nauczyło się także gry na fortepianie, on się jej nie nauczył. Nie dlatego, że nie ćwiczył. Jego nauczycielka, panna Perry, wymagała, aby uczniowie czytali zapis muzyczny w alfabecie Braille'a, co oznaczało, że chcąc grać na fortepianie, mieliby najpierw trzymać partyturę i przebiegać po niej palcami, czytając nuty, a potem odkładać arkusz i grać tak przeczytane nuty na klawiaturze. Naturalnie wymagało to uczenia się na pamięć. Panna Perry uczyła także swoich podopiecznych zapisywania nut alfabetem Braille'a, wymagając, by zapisali jakiś utwór, a potem z miejsca zagrali go z pamięci. „Nie byłem dobry w zapamiętywaniu - wspominał później Edąuist. - Nie byłem też dobry w czytaniu brajla". Niektórzy z jego kolegów byli wybitni zarówno w czytaniu zapisu dla niewidomych, jak i w sztuce zapamiętywania. Jeden z chłopców przyswoił sobie cały koncert, leżąc w łóżku, i zagrał go następnego dnia, ale Yerne zapamiętał, że zrobił to bez uczucia, co dotykało istoty problemu pedagogicznego podejścia jego nauczycielki: skupiła się ona bowiem bardziej na sprawności technicznej niż na emocjach. Nawet gdy Yerne zagrał w auli dla swoich kolegów, panna Perry nie potrafiła zachować swego niezadowolenia dla siebie i upokorzyła go swoją krytyką. Yerne uczył się nadal, ale nawet po kilku dziesięcioleciach z pewnym psychicznym bólem wspominał godziny spędzone w klasie panny Perry. Dobry nauczyciel potrafi zainspirować, ale zły może złamać osobowość tak kruchą, jaką był Yerne, który nigdy do końca się nie otrząsnął z tamtego doświadczenia. Najwyraźniej gra na fortepianie nie była mu przeznaczona. Ostatecznie zmienił instrument i, aby spełnić szkolne wymagania, wybrał grę na puzonie oraz na kontrabasie. Jednak słuchanie fortepianu i nauka rozróżniania niuansów dźwięku, które były niesłyszalne dla większości ludzi, miały się stać treścią jego życia. Każdego lata Yerne wracał do domu w prowincji Saskatchewan, żeby zobaczyć się z rodziną i pracować na farmie. Zawsze tęsknił za szkołą, nie mogąc się doczekać powrotu do Ontario, ale w roku gdy tam wrócił, żeby zacząć naukę w jedenastej klasie, usłyszał, że jego oceny nie są wystarczająco dobre, aby mógł przystąpić do nauki z resztą kolegów. Yerne wpadł w

panikę, przerażony, że zostanie wyrzucony ze szkoły bez perspektyw na zatrudnienie. Wiedział o kilku uczniach, którzy opuścili szkołę dla niewidomych w Ontario, by pracować w zakładach Forda przy montażu kół, ale nauczyciel z jego warsztatu ostrzegł go, że praca przy taśmie produkcyjnej będzie trudna i monotonna, więc porzucił ten pomysł. Myślał o wyjeździe do Stanów Zjednoczonych, by pójść na kurs montażu silników elektrycznych, lecz nie miał pieniędzy ani na taką podróż, ani tym bardziej na naukę.

Zdesperowany wrócił więc do strojenia fortepianów, tym razem na serio, mając nadzieję, że uzyska miejsce w klasie jedenastej. I znalazł się w niej. Zaczął się uczyć z taką dyscypliną i determinacją, jakiej tamtejsi nauczyciele wcześniej nie widzieli. Gdy Yerne zabierał się do strojenia fortepianu, jego koncentracja sięgała zenitu, a nauczyciel J.D. Ansell inspirował go i motywował. Wiele lat później Yerne wciąż cytował ulubione powiedzenie Ansella: „Jedynym miejscem, gdzie mistrzostwo występuje przed pracą, jest słownik". Aby poszerzyć doświadczenie swojego młodego protegowanego, Ansell zabierał Verne'a do miasta, by stroił fortepiany. Wolno mu było zatrzymać pieniądze (dwa i pół dolara za fortepian, a czasami, gdy miał szczęście, nawet trzy dolary), które zbierał na podstawowe narzędzia: klucz do strojenia, kamerton, szczypce, mierniki do pomiaru średnicy strun i gumowe kliny do tłumienia strun.

Yerne tak całkowicie oddał się strojeniu, że zaczął o nim śnić. Pewnej nocy przyśniło mu się, że dostał posadę głównego stroiciela u Heintzmana, największego producenta fortepianów w Kanadzie. Ten sen nie opuszczał go potem przez wiele miesięcy.

Yerne wyróżniał się pewnymi wrodzonymi zaletami wśród innych ociemniałych uczniów. Na przykład słyszał najsubtelniejsze różnice dźwięku. Potrafił rozpoznać markę i model samochodu po odgłosie silnika. Już jako zawodowy stroiciel, słuchając nagrania, potrafił rozpoznać, czy to on stroił dany fortepian. Ucząc się strojenia, Edąuist odkrył również, że ma słuch absolutny. I tak jak przez całe życie widział liczby i pory roku w kolorach, tak również muzykę „słyszał barwnie". Zapytany, skąd wie, że F to F, odpowiedziałby: „Och, przecież jest niebieskie". C było cytrynowozielone, dźwięk D miał odcień piaskowy, E „widział" jako żółtaworóżowe, A białe, G pomarańczowe, a B ciemnozielone. Długo wstydził się tej niekonwencjonalnej metody i nie mówił o niej nikomu. Dopiero gdy się postarzał, zwierzył się Glennowi Gouldowi... który zareagował tak, jakby to było najbardziej naturalne zjawisko na świecie. Yerne Edąuist wiedział, że największą szansą na pracę prosto po szkole jest znalezienie posady „chippera" w jednej z kilku fabryk fortepianów w Toronto. „Chipperzy" byli pierwszymi stroicielami pracującymi na nowo budowanym fortepianie. Zaczynali pracę, gdy instrument był dopiero częściowo złożony, nawet przed zamontowaniem klawiatury. Na tym etapie struny nie są jeszcze zestawiane z młoteczkami, więc pierwszych strojeń dokonuje się przez szarpanie ich małymi kawałkami drewna zwanymi „chippers". Zatem w 1950 roku, mając dziewiętnaście lat, dyplom w ręce, a w kieszeni czterdzieści dolarów (pożyczkę od dyrektora szkoły), Edquist wsiadł w pociąg do Toronto z przekonaniem, że podbije świat. W jednej ręce niósł walizkę, a w drugiej skrzynkę na sprzęt wędkarski, z której zrobił skrzyneczkę na narzędzia do strojenia fortepianów. Przez lata miał zgromadzić dziesiątki owych narzędzi. Niektóre kupił od weteranów tej profesji, inne przerobił z narzędzi używanych w innych rzemiosłach. Miał kleszcze chirurgiczne i dentystyczne zgłębniki, które wspaniale służyły za haczyki; śrubokręty, jakimi posługują się optycy, służyły mu do regulowania klawesynów; fryzjerskie nożyczki do przycinania filcu i inne narzędzia. Z rzemiosła spawalniczego wziął steatyt (mikrokrystaliczną, zbitą odmianę talku), suchy smar do zapobiegania skrzypieniu koźlej skóry w mechanizmie starszych fortepianów.

Zaraz po przybyciu do Toronto Edąuist przystąpił do egzaminu zawodowego wymaganego przez kanadyjski Narodowy Instytut Niewidomych. Egzaminowi przewodniczył Stanford Leppard, pierwszy stroiciel-absolwent szkoły dla niewidomych w prowincji Ontario z roku 1882. Leppard, teraz już stary, wciąż był wielką i imponującą postacią. „Gdy tam wszedł, pomyślałem, że to Matuzalem, i byłem śmiertelnie przerażony", wspominał później Edquist.

Zdał egzamin i rozpoczął pracę jako czeladnik w fabryce należącej do Winter Com-pany, filii wielkiego renomowanego producenta fortepianów, jakim było przedsiębiorstwo Mason & Risch, o którym mówiono, że w latach czterdziestych kupiło je dwóch nowojorskich taksówkarzy. O ile jednak instrument z marką Mason & Risch był solidnym fortepianem stanowiącym dumę każdego zamożnego Kanadyjczyka, o tyle fortepiany z Winter Company miały niższą jakość i były znacznie trudniejsze do strojenia.

Fabryka okazała się czymś w rodzaju zakładu ciężkich robót. Praca była mozolna i brudna. Pod koniec pierwszego dnia, gdy Edąuist pracował nad swoim czwartym fortepianem, brygadzista powiedział mu, że nie akceptuje się strojenia mniej niż dziewięciu fortepianów dziennie. „Pomyślałem, zostać tutaj czy odejść?" - wspominał po latach Edquist.

Był zniechęcony, ale nie odszedł. Opłacany „od sztuki", niebawem nauczył się, jak pracować szybko, i wkrótce stroił dziesięć fortepianów dziennie. Nie lubił pracować w ten sposób, ponieważ często dodatkowy czas poświęcał na korygowanie błędów popełnianych wcześniej przez innego pracownika. Nie minęły jednak dwa tygodnie, a zarobił tyle, że mógł zwrócić czterdziestodolarową pożyczkę, jakiej udzielił mu dyrektor szkoły, który sfinansował jego podróż do Toronto.

Niedowidzący stroiciele w Winter Company znani byli jako „oczka" lub „łapki". W zasadzie Yerne Edąuist jako osoba mająca mniej niż dziesięć procent widzenia był „oczkiem". „Łapkami" nazywano pracowników całkowicie niewidomych. Przez cały czas spędzony w szkole dla niewidomych, mimo codziennych konfrontacji z ograniczeniami narzucanymi przez upośledzenie wzroku, Edąuist nie chciał pogodzić się z faktem, że był niemal ociemniały. Kiedy więc przyszedł do Winter Company, przez pierwszy miesiąc usiłował patrzeć i z głową niemal we wnętrzu fortepianu wysilał się, żeby zobaczyć kołki, gdy umieszczał na nich klucz. Jego szef, życzliwy człowiek, który nadzorował już wielu niewidomych stroicieli, docenił wysiłek Edąuista i pokazał mu, jak stroić instrument bez patrzenia. W istocie ów przełożony był przekonany, że jego sposób pozwoli młodemu stroicielowi lepiej wykonywać pracę, gdyż nie będą go irytować ograniczenia wzroku. Edąuist skorzystał z jego rady i stwierdził wielką różnicę. Niebawem stał się mistrzem w odcinaniu się od wszelkich trudności, które były znaczne, ponieważ fortepiany strojono w tym samym pomieszczeniu, gdzie je budowano. Miejsce to było zapylone od pyłu powstającego podczas szlifowania i hałaśliwe z powodu wiertarek, lecz Edąuist stwierdził, że jeśli wystarczająco się skoncentruje, może mimo zgiełku przyzwoicie nastroić fortepian. „Jeśli człowiek nauczy się strojenia w fabryce - mawiał później - może stroić wszędzie". Ten sam człowiek, który zmienił Verne'a z „oczka" w „łapkę", powiedział mu po kilku tygodniach, że pracuje lepiej niż szef jego grupy, człowiek widzący, który był tam zatrudniony od trzech lat. W istocie strojenie przeszło u Verne'a w coś w rodzaju obsesji; łapał się on na rywalizacji z samym sobą w wyścigu na nastrojenie możliwie największej liczby fortepianów. Wpadł w taki rytm, że zarabiał trzydzieści pięć dolarów tygodniowo, i stopniowo jego ambicja rosła. Postanowił też, że pewnego dnia podejmie pracę w bardziej renomowanej fabryce, gdzie nauczy się najważniejszych tajników tego zawodu od jego weteranów.

Po kilku miesiącach w Toronto Edquist pojechał odwiedzić matkę w Saskatchewan, gdzie silniej niż kiedykolwiek uderzyło go, jak ubogie jest to miejsce i jakim on jest szczęśliwcem, że znalazł sposób, by się stamtąd wydostać. Uświadomił sobie, że jak na ironię właśnie upośledzenie wzroku otworzyło mu drogę ucieczki. I chociaż wiedział, że istnieje nieskończenie wiele przyjemności estetycznych, które na zawsze pozostaną poza jego zasięgiem - malarstwo, fotografia i wszystkie inne sztuki wizualne, których nie można doświadczyć inaczej jak tylko oczami - wystarczyła jedna podróż powrotna do Saskatchewan, by sobie uświadomił, jak szczęśliwy spotkał go los. Teraz za swój dom uważał Toronto, a podróż do Saskatchewan sprawiła, że bardziej niż kiedykolwiek docenił możliwości, jakie

dawało to miasto. Kiedy jednak wrócił do Toronto, czekały na niego złe wieści: zwolniono go z posady stroiciela. Stwierdził, że Saskatchewan jest miejscem przeklętym i nawet wizyta tam przynosi pecha.
Straciwszy posadę, Edquist postanowił po prostu chodzić od drzwi do drzwi w poszukiwaniu pracy stroiciela. Wiedział, że większość rodzin ma fortepian i że niewiele z nich zadaje sobie trud ich strojenia. Podszedł do tego systematycznie, wybierając ciąg różnych dzielnic wokół Toronto, do których mógł dotrzeć tramwajem. Kiedy ludzie otwierali drzwi i widzieli poważnego młodego człowieka stojącego w progu z torbą z narzędziami i patrzącego na nich przez okulary o niewiarygodnie grubych soczewkach, często reagowali sceptycznie. Skąd mogli wiedzieć, że dobrze wykona powierzoną mu pracę? „Cóż, mam pewne doświadczenie i zrobię wszystko, co w mojej mocy", obiecywał i wyjaśniał, że dobry wzrok ma niewiele wspólnego ze strojeniem fortepianu. Gdy zasiadał do pracy, wątpliwości znikały.

Teraz bardziej niż kiedykolwiek był zadowolony, że zmienił się z „oczka" w „łapkę", ponieważ, jak się szybko przekonał: „Gdy człowiek wchodzi do czyjegoś domu, wygląda na bardziej pewnego siebie, jeśli nie wpatruje się w kołki". Fortepiany, z jakimi pracował Edquist, były w różnym stanie. Niektóre stały zapomniane w kącie salonu z opuszczoną klapą i taboretem zarzuconym różnymi przedmiotami. Inne były wyraźnie dobrze traktowane i dobrze grały. Takie lubił stroić najbardziej, ponieważ w czasie strojenia wyczuwał, jak się z nimi obchodzono, a nawet jaki rodzaj muzyki na nich grano.

Z czasem Edquist zaczął telefoniczną akwizycję zamówień na strojenie instrumentów w klubach żołnierskich, szpitalach psychiatrycznych i więzieniach. Pokonywał dwa kilometry w śnieżycy, aby nastroić fortepian za honorarium wynoszące trzy dolary. Był szczęśliwy, gdy zdobywał jedno zlecenie dziennie.

Potem, jak to często u niego bywało, okazało się, że nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło. Kiedy zmęczyło go wędrowanie po ulicach, zaczął się kręcić wokół warsztatów, wykonując rozmaite prace dorywcze, co zmieniło się w serię nieoficjalnych praktyk z różnymi stroicielami w Toronto. Najważniejszą z nich była praca z Henrym Kneiflem, człowiekiem w średnim wieku, który tajniki zawodu opanował w Wiedniu jako koncertowy stroiciel Steinwaya. Edquist z zadowoleniem wykonywał dorywcze prace dla Kneifla (zamiatał podłogę, czasami stroił fortepiany, którymi jego pracodawca nie mógł się zająć), gdyż mógł obserwować i słuchać, jak Kneifel pracował. Kneifel nauczył także młodego człowieka, jak najlepiej stroić fortepian, i pokazał mu podstawy regulowania brzmienia; umiejętności, której Edquist musiał się jeszcze długo uczyć i wiele lat czekać, aż sam spróbuje tej sztuki.

Regulacja brzmienia, inaczej intonacja, czyli kształtowanie odpowiedniego „głosu" fortepianu, jest czymś całkiem innym od regulowania mechanizmu i całkowicie różni się od strojenia. Intonator koncentruje się na zwartości filcu młotka i jego kontakcie ze struną. Dobry intonator brzmienia, czego Edquist nauczył się od Kneifla, ma wyjątkowo wyostrzony słuch. Podczas gdy stroiciel słucha różnic wysokości dźwięku, intonator wyławia subtelne wahania siły i barwy poszczególnych dźwięków, i o ile stroiciel w charakterze wzorca wykorzystuje kamerton, o tyle intonator posługuje się własną pamięcią barwy dźwięku. Kneifel przekazał Edquistowi pojęcie dobrego brzmienia i niebawem młody stroiciel umiał, uderzając jakiś klawisz fortepianu, przypomnieć sobie zapamiętane brzmienia harmoniczne w taki sposób, w jaki znawca wina potrafi przywołać z pamięci bukiety win, których smak jeszcze czuje w ustach. Była to nauka umiejętności, która później miała wynieść go ponad status zwykłego stroiciela i usytuować w królestwie techników, co brzmiało znacznie subtelniej. To właśnie warsztat Kneifla był miejscem, gdzie Edquist zapoznał się ze steinwayami i nauczył się doceniać kunszt włożony w ich budowę. Kneifel miał osobliwy, ale również budzący podziw zwyczaj, który praktykował po renowacji każdego steinwaya. Sięgał po powleczony skórą żelazny ciężarek i trzymając go w dłoni, uderzał nim kilkakrotnie w

każdy z osiemdziesięciu ośmiu klawiszy. Wyjaśnił, że w ten sposób postępowano u Steinwaya, aby każdy klawisz, który miał pęknąć, pękł i mógł być zaraz na miejscu naprawiony, co było sytuacją znacznie dogodniejszą niż ewentualne pęknięcie klawisza w samym środku koncertu fortepianowego Rachmaninowa.

Także dzięki Kneiflowi Edquist zaczął sobie wyrabiać opinie o innych markach fortepianów. Nauczył się, że steinwaye były instrumentami pięknie skonstruowanymi; Heintzman zbudował najlepsze pianino, instrument, za który ludzie gotowi byli zapłacić roczną pensję, do najdoskonalszych zaś należały wielkie fortepiany firmy Mason & Hamlin, z niezwykle ciężką ramą i płytą. Niektórzy stroiciele cenili je wyżej od steinwayów. W istocie fabryka Mason & Hamlin mieszcząca się w Rochester w stanie Nowy Jork uważana była za raj stroicieli. „Tam miało się dość czasu, by wykonać swoje zadanie jak należy", wspominał Edquist.

W 1952 roku marzenia, jakie młody Yerne snuł w szkole dla niewidomych w Ontario, stały się rzeczywistością. W wieku dwudziestu jeden lat został zatrudniony jako główny stroiciel w fabryce Heintzmana, gdzie odpowiadał za strojenie i regulowanie wszystkich nowo zbudowanych fortepianów. Heintzman, jako kanadyjski odpowiednik firmy Steinway & Sons, był pierwszym spośród producentów fortepianów w swoim kraju. Fabryka miała osiem pięter z dwustu pięćdziesięcioma instrumentami na każdym oraz w pełni rozbudowany dział koncertowy, który utrzymywał kilkunastu stroicieli będących zawsze w drodze, gdyż towarzyszyli pianistom występującym na całym świecie.

Bili Heintzman był dobry dla swoich pracowników. Kupił Edquistowi bon oszczędnościowy o wartości pięciuset dolarów i pozwolił mu gromadzić odsetki. Gdy z Anglii przyjechał inny stroiciel, Heintzman wziął dla niego pożyczkę na kupno domu. Wymagał jednak ciężkiej pracy i dni u niego były długie. Pracownicy musieli odbijać karty przed siódmą rano, a za trzy minuty spóźnienia wydłużano im dzień pracy o kwadrans.

U Heintzmana młody stroiciel zarządzał ludźmi dwukrotnie starszymi od siebie, głównie niewidomymi, którzy pracowali przy fortepianach od dziesięcioleci, i stwierdził, że musi się od nich jeszcze wiele nauczyć. „Nie mieli wykształcenia, ale mieli wielką mądrość - powiedział. - Tak się tylko złożyło, że ja miałem dobrego nauczyciela i znałem się na dobrym strojeniu, a ci faceci, którzy zajmowali się prostym fabrycznym strojeniem, na tym się nie znali". Edquist przeszedł z roboczego, fabrycznego strojenia do strojenia koncertowego i zamiast dziesięciu fortepianów dziennie stroił tylko cztery lub pięć. Każdy jednak musiał być doskonały.

Edąuist pracował u Heintzmana od trzech lat, gdy pewnego późnego popołudnia 1955 roku cały budynek ogarnęło gorączkowe podniecenie; z krzesełkiem w dłoni zjawił się w nim najsłynniejszy kanadyjski pianista owych czasów. Dwudziestotrzyletni Glenn Gould przyszedł, by wypróbować kilka fortepianów do programu realizowanego dla stacji CBS, i udał się prosto na szóste piętro, gdzie znajdowała się sala dla artystów z przygotowanymi do grania czterema czy pięcioma wielkimi fortepianami koncertowymi. W 1955 roku Gould był jeszcze niemal nieznany poza Kanadą, ale jego pojawienie się było elektryzującą wiadomością dla pracowników Heintzmana, z których wielu przerwało swoje zajęcia i zebrało się, żeby słuchać, jak Gould, odziany w gruby zimowy płaszcz, czapkę i rękawiczki bez palców, grał po kolei na wszystkich stojących na piętrze fortepianach. Stroiciel trzymał się na odległość, gdy inni tłoczyli się przed windami.

Sprzedawca czekał w pobliżu z jego krzesłem, a muzyk podchodził do każdego instrumentu i grał kilka taktów, stojąc. Jeśli był niezadowolony, po prostu ruszał dalej. Jeśli pragnął mieć trochę więcej czasu, sprzedawca ustawiał krzesło przed fortepianem i Gould grał dłużej. Edquist dokładnie zapamiętał nisko pochyloną postać pianisty, który siadał przed instrumentem i spoglądał znad klawiatury niczym mały chłopiec zerkający zza płotu. Dzięki tej przymilnej usłużności, jaką otaczano Goulda, Edquist pierwszy raz zetknął się ze skutkami

sławy, co sprawiło, że poczuł się nieswojo. Tamto popołudnie dało też młodemu stroicielowi pierwszy posmak wielu osobliwych cech Glenna Goulda, które po latach miały się stać tak znane: pragnienia samotności rywalizującego z potrzebą bycia w centrum uwagi i owych dziwnych ubrań, które natychmiast go zdradzały. „Nie można go było pomylić z kimś innym", wspominał później Edquist. Ci dwaj ludzie nie zetknęli się tego dnia, jednak Edquist, stojąc i słuchając, pomyślał, że minie jeszcze wiele lat, nim będzie mógł stroić instrument dla takiego artysty jak Glenn Gould.

Edquist miał więc motywację do odbywania regularnych wizyt w warsztacie Kneifla, gdzie mógł uszlachetniać swoje rzemiosło i uczyć się od starszego mistrza. Teraz jednak ukierunkował swą ambicję na zdobycie zawodowego szczytu: pragnął nabyć umiejętność strojenia fortepianów dla koncertujących pianistów. Ta krótka chwila, jaką było pojawienie się w jego życiu Glenna Goulda, sprawiła, iż ośmielił się pomyśleć, że może nie jest zbytnią bezczelnością ambicja strojenia koncertowego, a może nawet strojenia steinwayów dla kogoś tak niezwykłego i skomplikowanego jak ten pianista. Kneifel dodawał Edquistowi odwagi, ale ostrzegł młodego stroiciela, że upłynie wiele czasu, zanim będzie mógł nastroić koncertowy fortepian - każdy koncertowy fortepian - w niespełna dwie godziny, co jest normą wśród stroicieli koncertowych.

W istocie zabrało to Edquistowi pięć lat intensywnej pracy, ale w 1961 roku został zatrudniony jako główny stroiciel u Batona, reprezentanta Steinwaya na całą Kanadę. Nawet z dwunastoletnią praktyką w strojeniu u Heintzmana, ubiegając się o posadę u Batona, musiał zdać odpowiedni egzamin, jednak pensja - siedemdziesiąt pięć dolarów tygodniowo - była o piętnaście dolarów wyższa niż ta, którą otrzymywał jako stroiciel w fabryce Heintzmana. Egzamin był oczywiście formalnością. W umiejętności strojenia zawsze się wyróżniał, nawet jako nowicjusz. Nawet dla wytrawnych uszu jakość pracy Edquista zawsze była nadzwyczajna. Mógł się przenieść do Nowego Jorku i dorównać najlepszym tamtejszym stroicielom, ale jego domem była Kanada. Znał Toronto, znał nazwy ulic, znał sieć tramwajową oraz trasy autobusowe i wiedział, których dzielnic miasta należy unikać.

Spotkał też kobietę, z którą zamierzał się ożenić: Lillian Lilholt, młodą nauczycielkę ze szkółki niedzielnej przy kościele luterańskim w Toronto.

U Batona Edquist pierwszy raz w życiu został zatrudniony za pensję. Teraz co tydzień dostawał kopertę z wypłatą, zawsze w należnej kwocie. Co więcej; mógł pójść do innego oddziału Batona i bez konieczności płacenia odsetek kupić na raty podstawowe meble, sprzęt gospodarstwa domowego i pościel, czego potrzebował dla swojej nowo założonej rodziny.

W „stajni" Batona kilka steinwayów różniło się od siebie pod pewnymi niewielkimi, indywidualnymi, często niedającymi się przewidzieć względami. Niektóre trudno było utrzymać w stroju, gdyż ich interwały zmieniały się kilka godzin po nastrojeniu. CD 266 był najgorszy. Zdaniem Edquista był to pieski fortepian. Czasami, gdy długo po powrocie do domu zabierał się do wieczornych zajęć, odbierał telefon od Muriel Mussen, kierowniczki działu koncertowego u Batona, która prosiła, by wezwał taksówkę i natychmiast przyjechał, ponieważ ktoś, kto przyjechał do miasta na koncert, stwierdził, że CD 226 nie nadaje się do grania. Ostatecznie instrument CD 226 został zwrócony do Nowego Jorku, ale stało się to dopiero wtedy, gdy Clifford Gray, szef działu fortepianów, osobiście interweniował u Steinwaya.

Inne fortepiany były niezwykle uległe i zachowywały strój przez trzy lub cztery koncerty, a nawet wracały nastrojone, wymagając jedynie lekkiej korekty przed powrotem na scenę.

W strojeniu Edquista było coś, co przyciągało uwagę. Muriel Mussen, która siedziała w małym gabinecie obok salonu, gdzie prezentowano instrumenty, z czasem rozpoznawała jego strojenie, gdyż miał nieomylny, oszczędny styl. Większość stroicieli nadaje każdemu klawiszowi ostre, mocne uderzenie - zwane „uderzeniem testowym" -aby ustawić strunę i wyrównać naprężenie. Dla kogoś, kto znajduje się w pobliżu, „te uderzenia testowe" mogą

być bardzo głośne. Edquist zachował dotyk delikatny, zważając, by nie uderzać klawisza mocniej, niż to było konieczne. W połowie pracy nad jakimś fortepianem często słyszał, jak Muriel woła: „Wiem, że to twoje strojenie, Yerne". Sprawiało mu to przyjemność. Edąuist lubił myśleć, że jego strojenie jest istotnie charakterystyczne, że wynosi on każdy instrument ponad sam dźwięk i wprowadza w królestwo barw. Ilekroć stroił fortepian, lubił też myśleć, że ofiarowuje ludziom błysk owych barw. Od czasu opuszczenia szkoły dla niewidomych spędził ponad dziesięć lat, stroiąc tysiące fortepianów. Nie przypuszczał, że niebawem przyjdzie mu poświęcić znacznie więcej lat na tysiąckrotne strojenie jednego.

Trzy

Astoria

Fortepian, będąc czymś w rodzaju bestii, to w dużej mierze instrument, który jest owocem wielkiej wyobraźni. W rzeczy samej naprawdę nic nie powinno w nim działać. Ma się bowiem przed sobą kompozycję materiałów zgoła osobliwych; materiałów, które doprawdy wcale do siebie nie pasują: żelaza, drewna i filcu. Te wszystkie materiały w zasadzie pozostają ze sobą w konflikcie i w istocie to właśnie owa zachodnia wyobraźnia stworzyła złudzenie, iż są one idealnie zharmonizowane.

David Rubin, dyrektor Działu Koncertów i Artystów
Steinway & Sons

W 1942 roku, gdy Yerne Edquist miał jedenaście lat i musiał się uczyć podstaw strojenia fortepianów w szkole dla niewidomych w Ontario, a dziesięcioletni Glenn Gould zaczynał naukę w konserwatorium w Toronto, fortepian, z którym obaj mieli w przyszłości zżyć się tak blisko, dopiero powstawał, etap, po etapie, w leżącej osiemset kilometrów na południe dzielnicy Astoria należącej do nowojorskiego Queensu.

Fakt, iż ta kompozycja drewna, stali, metalu i kleju w końcu stała się elegancką i zachwycającą hebanową pięknością, graniczył z cudem, gdyż ten instrument budowany był tuż po przystąpieniu Ameryki do drugiej wojny światowej, gdy rząd zaczął rekwirować wszelkie fabryki na potrzeby wojny. Fabryka Steinway & Sons decyzją władz miała produkować elementy szybowców transportowych. Było to zadanie doprawy niezwykłe. Producent fortepianów nie tylko nienawykły był do akceptowania nowych reguł, zwłaszcza tych, których sam nie wymyślił, ale aż do tej chwili budował najwspanialsze na świecie instrumenty muzyczne. Przestawienie się teraz na masową produkcję drewnianych części samolotów wymagało prawdziwie sejsmicznego wstrząsu w sposobie myślenia firmy. A było to myślenie, którego podstawy zostały ustalone sto lat wcześniej.

W 1836 roku Heinrich Engelhard Steinweg, z zawodu stolarz produkujący meble artystyczne, sklecił jakiś fortepian w swojej domowej kuchni w niemieckim miasteczku Seesen. Od owej chwili firmę Steinway & Sons wyróżniało połączenie rygoru, pomysłowości i wynalazczego ryzyka.

Pierwszym odważnym posunięciem Steinwega, na które zdecydował się w 1850 roku, była sprzedaż dobrze już prosperującej firmy, wyrwanie z korzeniami siebie oraz rodziny i wypłynięcie, w wieku pięćdziesięciu trzech lat, do Ameryki. Zabrał tam większość dzieci, pozostawiając najstarszego, C.F. Theodore'a, aby w Niemczech poprowadził niewielką pozostałość rodzinnego przedsiębiorstwa. Powód tej „masowej" przeprowadzki do Ameryki był czysto ekonomiczny: w Niemczech panowała recesja, a sztywna struktura cen hamowała przedsiębiorczość, podczas gdy amerykańska obietnica wolności rynkowej była zbyt pociągająca, żeby jej się oprzeć.

Pierwszą rzeczą, jaką państwo Steinwegowie zrobili, przybywszy do Nowego Jorku, było rozejście się po całym mieście. Chociaż jeszcze w Niemczech przez kilka lat prowadzili przedsiębiorstwo produkcyjne, to jednak aby nauczyć się technik amerykańskich, Heinrich i synowie przyjęli posady w różnych fabrykach fortepianów w Nowym Jorku. A mieli z czego

wybierać, gdyż każde większe miasto na amerykańskim Wschodnim Wybrzeżu szczyciło się co najmniej kilkoma producentami fortepianów. W samym Nowym Jorku było ich ponad dwudziestu. Charles i William pracowali dla William Nunns & Co., ważnego producenta fortepianów, którego instrumenty znane były z wysokiej jakości artystycznej stolarki. Henry Junior poszedł do pracy u Jamesa Pierssona, który wymyślił podwójny fortepian nieco przypominający rower tandem. Heinrich zaś robił płyty rezonansowe dla producenta o nazwisku Leuchte, zarabiając sześć dolarów tygodniowo (chociaż gdyby zadał sobie trud nauczenia się języka angielskiego i pracował dla jakiegoś Amerykanina, mógłby zarobić dwa razy tyle). To prawda, że budowa fortepianów w Europie rozwijała się, ale znacznie wolniej niż w Ameryce. Steinwegowie szybko się zorientowali, że Ameryka, ze swoją innowacyjnością w budowie instrumentów, jest dla nich właściwym miejscem. To właśnie Amerykanie dokonali zmian w sposobie budowania fortepianów, zrywając z przestarzałym modelem płyty i mechanizmu oraz technikami mocowania strun. Trzy lata później, w 1853 roku, rodzina, wyposażona w wiedzę o procesie budowania fortepianów w Ameryce, przegrupowała się, zamerykanizowała nazwisko i założyła firmę, nadając jej nazwę Steinway & Sons.

Takie doświadczenie było szczególnie korzystne dla Henry'ego Juniora, żądnego wiedzy młodzieńca, który szukając nowych pomysłów, podnosił wieko każdego fortepianu, jaki zobaczył. To właśnie on wprowadził pewną innowację, którą przyjęli producenci fortepianów na całym świecie i która ostatecznie zmieniła sposób, w jaki muzyka fortepianowa miała być zarówno słuchana, jak i grana. Pomysł Henry'ego wymagał pojedynczej żeliwnej ramy, która mogłaby utrzymać dwieście trzydzieści ciężkich, mocno naprężonych fortepianowych strun, co oznacza obciążenie równe dwudziestu tonom. Pojedyncza metalowa rama pozwoliła na to znacznie większe naprężenie, co z kolei pozwoliło na użycie większych i cięższych - a zatem głośniejszych - strun, które wydawały mocniejszy, żywszy, odważniejszy i potężniejszy dźwięk niż ten, jaki słyszano w Europie. Ponadto pojedyncza rama znacznie dłużej zachowywała strój strun. Ta innowacja przyniosła potężniejszy, bardziej nośny dźwięk, który mógł być słyszalny w większych salach koncertowych.

To właśnie Henry zdobył dla przedsiębiorstwa pierwsze patenty za udoskonalenie mechanizmu fortepianu i to on dokonał całkowitej zmiany tradycyjnego sposobu umieszczania strun, zastępując go konstrukcją krzyżową, w której struny basowe, zamiast biec równolegle do innych, zostały nad nimi rozpięte drugą warstwą po skosie. Ten układ pozwolił na użycie dłuższych strun, które mogły stworzyć większe kontrasty między dźwiękiem donośnym i cichym, a także wydać bogatszy, bardziej złożony ton. W rezultacie powstał instrument niepodobny do żadnego słyszanego przedtem. Metalowa, stu sześćdziesięciokilogramowa rama była podstawową innowacją, która zaprowadziła firmę Steinway & Sons na szczyt bardzo konkurencyjnej dziedziny przedsiębiorczości, jaką w dziewiętnastym wieku była budowa fortepianów.

Ten bezprecedensowy strumień pomysłów skończył się gwałtownie wraz ze śmiercią Henry'ego, który umarł na gruźlicę w 1865 roku w wieku trzydziestu czterech lat. „Pan Steinway zmienił produkcję fortepianów w sztukę - głosił krótki nekrolog w «New York Timesie». - Wydaje się, że niewielu ludzi lepiej poznało konstrukcję tego instrumentu". Jego brat Charles zmarł miesiąc później na tyfus, mając lat trzydzieści sześć.

Heinrich umieścił Williama w kierownictwie firmy, William zaś ubłagał Theodore'a (jedynego, który pozostał w Niemczech), żeby przyjechał do Nowego Jorku. W Europie C.F. Theodore projektował i konstruował własne fortepiany, a kiedy pod koniec 1865 roku przybył do Stanów Zjednoczonych, podjął tę działalność tam, gdzie Henry ją skończył. W latach 1868-1885 zdobył czterdzieści pięć patentów w dziedzinie projektowania i produkcji fortepianów. Właśnie wtedy, gdy C.F. Theodore i William zaczęli pracować razem, łącząc

talent inżynierski Theodore'a z menedżerskimi umiejętnościami Williama, przedsiębiorstwo zaczęło się rozwijać.
William rozpoczął pracę u Steinwaya w wieku osiemnastu lat jako monter instalujący płyty rezonansowe, ale on odziedziczył po ojcu to, co dziś nazwalibyśmy talentem marketingowym. Jeszcze przed narodzinami „przemysłu impresaryjnego" dział koncertowy Steinwaya faktycznie zajmował się organizowaniem występów dla pianistów. Przedsiębiorstwo nie robiło tego dlatego, że chciało, lecz dlatego, że nie robił tego nikt inny, Steinway zaś pragnął pokazać doskonałość swojego produktu możliwie najszerszej publiczności. Fabryka postanowiła więc przekonywać najlepszych pianistów epoki do gry na swoich instrumentach przed jak najliczniejszą publicznością. W1860 roku Henry wpadł na pomysł przesłania fortepianu koncertowego Franciszkowi Lisztowi. Plan zakończył się fiaskiem, ale bracia Steinwayowie zrozuieli, że gdyby ich przedsiębiorstwo zdołało skusić jakiegoś słynnego muzyka do gry na steinwayu, znacznie podniosłoby to wartość ich marki. Około 1870 roku, walcząc o uznanie wśród innych, lepiej znanych producentów fortepianów - Chickeringa, Masona & Hamlina, Baldwina - przedsiębiorstwo zainaugurowało „Program poparcia". Motywacja była prosta: ponieważ sami Steinweyowie nie byli koncertującymi pianistami, postanowili dotrzeć do tych, którzy nimi byli. W 1872 roku William otworzył nowe możliwości, gdy na tournee obejmujące dwieście piętnaście koncertów sprowadził do Stanów Zjednoczonych znakomitego rosyjskiego pianistę, Antona Rubinsteina. Wszystkie koncerty wykonane w ciągu dwustu trzydziestu dziewięciu dni Rubinstein zagrał na fortepianach Steinwaya. Fabryka utrzymywała wtedy w trasie na stałe sześć instrumentów, dowożąc je na wszystkie koncerty, a z każdym fortepianem podróżował fabryczny specjalista, żeby go stroić i regulować.
William prowadził także intensywną kampanię mającą na celu popularyzację marki. Zwracał się do tak znanych kompozytorów, jak Berlioz, Wagner i Saint-Saens o listy potwierdzające doskonałość Steinwayowskiego fortepianu. Był pionierem w wykorzystywaniu ogłoszeń prasowych do promocji produktu i ostatecznie udało mu się przekonać całą amerykańską śmietankę towarzyską, że jeśli dziewczyna nie będzie umiała grać na fortepianie, to prawdopodobnie daleko w życiu nie zajdzie. Przeniósł fortepian ze sfery rozrywki dla leniwych bogaczy i zmienił go w oznakę prestiżu wszystkich domów. Był też pomysłodawcą stworzenia sieci autoryzowanych dystrybutorów, obdarzonych wyłącznymi prawami sprzedaży fortepianów marki Steinway. Każdy dystrybutor w dużym mieście utrzymywał „fortepianowy bank" koncertowych instrumentów do wyboru dla odbywających tournee pianistów.
W1864 roku przedsiębiorstwo otworzyło elegancki salon niedaleko Union Sąuare przy Wschodniej Czterdziestej Ulicy na Manhattanie. Dwa lata później tuż za sklepem firma otworzyła Steinway Hali, salę koncertową na dwa tysiące miejsc, która stała się ważnym centrum kulturalnym i siedzibą Filharmonii Nowojorskiej do czasu otwarcia Carnegie Hali w 1891 roku. Steinway Hali była czymś znacznie więcej niż salą koncertową: stanowiła bowiem wspaniały środek marketingowy, który zabierał melomanów do świata muzyki dopiero wtedy, gdy przeszli przez ozdobny, wyłożony białym marmurem salon pełen fortepianów i pianin. Ten główny salon przetrwał przy Union Square aż do 1925 roku, gdy na Wschodniej Pięćdziesiątej Siódmej Ulicy otwarto jeszcze bardziej wyszukany salon sprzedaży ze skromniejszą salą koncertową na drugim piętrze.
Nacisk na marketing utrzymywał się jeszcze długo po śmierci Williama w 1896 roku. W pierwszych latach dwudziestego wieku Raymondowi Rubicamowi, młodemu wówczas specjaliście od reklamy, przyszło do głowy hasło, które miało określać steinwaya na niemal całe stulecie. Dowiedziawszy się, że na fortepianach tej marki grywali niemal wszyscy wielcy pianiści i większość wielkich kompozytorów, poczynając od Wagnera, Rubicam zapisał w notesie następujące słowa: „Instrument dla nieśmiertelnych"1. Następnie zaś w serii anonsów

reklamowych połączył te słowa z portretami wielkich pianistów: Rubinsteina, Hofmanna i Rachmaninowa. W początkach dwudziestego wieku, nawet w czasach, gdy ogólna produkcja fortepianów spadła, te słowa napędzały stały wzrost wyników firmy Steinway & Sons, a w końcu zajęły miejsce obok takich najsłynniejszych sloganów reklamowych, jak „śniadanie mistrzów" czy „Przeszedłbym milę za jednego camela". Syn Williama, C.F. Theodore, przejął firmę w 1927 roku i miał pecha, gdyż przyszło mu ją prowadzić w czasach Wielkiego Kryzysu. Theodore początkowo nie był typem biznesmena, a środkowe lata trzydzieste były najgorszym okresem w historii firmy, gdyż nękał ją nie tylko ogólny kryzys gospodarczy, ale też wzrost popularności radia. Produkcja fortepianów znacznie się zmniejszyła, a wiele firm wręcz upadło. Sprzedaż instrumentów Steinwaya spadła tak znacznie, że fabryka była bliska zamknięcia. Prowadzenie firmy w takich czasach omal nie zabiło Theodore'a. Dużo pił i nabawił się wielu kłopotów zdrowotnych.
W tym stanie rzeczy w 1937 roku, a więc mniej więcej w tym samym czasie, gdy Glenn Gould pobierał pierwsze lekcje gry na fortepianie od swojej matki, w rodzinny interes wkraczał syn C.F. Theodore'a, Henry Z. Steinway. Ten życzliwy i pragmatyczny dwudziestodwulatek był praprawnukiem Heinricha Engelharda Steinwaya, założyciela firmy, i wnukiem Williama, geniusza marketingu. Ukończywszy Harvard, wrócił do Nowego Jorku bez żadnych perspektyw kariery i po spokojnych wakacjach, jak wiele lat później powiedział pewnemu dziennikarzowi, pomyślał sobie: „Cóż, czemu, u licha, nie miałbym spróbować przez jakiś czas u Steinwaya?" Rozpoczął praktykę zawodową dla młodych Steinwayów, która przez kilka lat prowadziła go od działu do działu za minimalną w dobie Wielkiego Kryzysu pensję w wysokości dziesięciu dolarów tygodniowo. Pod koniec pierwszego roku zdobył zawodową wiedzę o wszystkich aspektach konstrukcji fortepianu. Henry z pewnością nie był rzemieślnikiem, jako czeladnik potrzebował całego tygodnia na zbudowanie tego samego pudła, które wprawny robotnik Steinwaya wykonywał w osiem godzin.
Zdecydowanie nie był też artystą. Oczywiście już jako sześciolatek brał lekcje gry na fortepianie, gdyż jego ojciec był żarliwie przekonany, że jeśli się jest Steinwayem, to powinno się grać. C.F. Theodore więc grał tak, jak grał każdy inny Steinway w jego pokoleniu, i wychował swoje dzieci w przekonaniu, że są częścią czegoś wyjątkowego i specjalnego: „Tego całego fortepianowego interesu", jak kiedyś nazwał to Henry, który jednak nie cierpiał ćwiczeń i wiedział, że jego talenty leżą gdzie indziej. Był urodzonym biznesmenem obdarzonym zmysłem do interesów i szybko przystosował się do biznesowych rytmów: sprzedaży, zdobywania drewna, administrowania fabryką oraz związków z dystrybutorami i pianistami. Wykazał też szczególny talent do pracy. To właśnie Henry'emu przyszło prowadzić firmę przez drugą połowę dwudziestego stulecia; epokę oszczędności i ponownego rozwoju po drugiej wojnie światowej. I to właśnie on miał zawrzeć znajomość z Glennem Gouldem i znaleźć własną drogę przez jedną z najtrudniejszych relacji, jakie firma Steinway & Sons miała w swojej długiej historii z uznanym artystą.
W chwili, gdy Henry rozpoczynał swą wspinaczkę na korporacyjny szczyt, na firmę spadły nowe kłopoty. Druga wojna światowa wprowadziła w niej poważny zamęt. W 1942 roku Rada ds. Produkcji Wojennej, która zarządzała „nieistotnymi" gałęziami przemysłu, ograniczyła fabrykom fortepianów produkcję nowych instrumentów. Rząd, świadomy potenq'ału, jakim te zakłady mogły wesprzeć konieczny wysiłek wojenny, zalecił przemysłowi fortepianowemu budowanie drewnianych części samolotów. Niedostatek metalu sprawił, że drewno stało się atrakcyjnym materiałem do projektowania samolotów. Zamknąwszy produkcję fortepianów, firma Steinway & Sons przekazała jeden ze swoich budynków producentowi samolotów, który wytwarzał szybowiec transportowy CG-4A, i stała się podwykonawcą stolarki. Sterty świerkowego drewna, które Steinway starannie wybierał do swoich płyt rezonansowych, były teraz używane w produkcji części do owego CG-4A: skrzydeł, podwozi i usterzeń ogonowych oraz szkieletu kabiny pilota i ławek dla żołnierzy. W

tym czasie Steinway musiał przenieść fortepiany oraz inne zapasy i materiały do magazynu, żeby zrobić miejsce dla części lotniczych, i tam, gdzie pracownicy firmy niegdyś artystycznie łączyli układane warstwami listwy klonowe w elegancki łuk koncertowego fortepianu, teraz przykrawali wielkie arkusze sklejki w skrzydła gigantycznego szybowca zaprojektowanego do bezgłośnego przenoszenia żołnierzy nad liniami wroga.
Rzeczywiście w 1942 roku, gdy Stany Zjednoczone zwiększyły moce produkcyjne, fabrykom w całym kraju nakazano zatrzymanie produkcji odkurzaczy i automatycznych pralek, a zamiast nich polecono produkowanie części uzbrojenia i kuchni polowych. Zmiana profilu produkcji fabryki sprzętu gospodarstwa domowego była jednak czymś całkiem innym niż fabryki fortepianów, zwłaszcza jeśli tą fabryką była firma Steinway & Sons, która przez poprzednie dziewięćdziesiąt lat wytwarzała doskonałe instrumenty muzyczne. Pracownicy Steinwaya mieli wyraźne poczucie zawodowego powołania i uważali się za członków pewnej wyrafinowanej, oderwanej od prozy życia wspólnoty. Robotnicy w fabryce Steinwaya, nawet ci bez krzty muzycznego talentu, mówili, że łatwo uzależnić się od fortepianów i nawet po całym dniu spędzonym przy ich budowie za stawkę tak niską jak siedemdziesiąt pięć centów za godzinę wracali do domu i rozmawiali z rodzinami o fortepianach. Działo się tak szczególnie w tych rodzinach, które były związane z firmą od kilku pokoleń.
Fabryka w nowojorskiej Astorii była domem dla przeszło tysiąca pracowników; ludzi za starych dla wojska oraz imigrantów z Irlandii, Włoch i Niemiec. W istocie było tam tak wielu robotników niemieckich, że przez pewien czas niemiecki był dominującym językiem słyszanym w jej wnętrzach. Wielu z nich pracowało w Steinwayu od dziesięcioleci, a większość mieszkała blisko siebie. Od Bożego Narodzenia 1942 roku budowali elementy szybowców, a gdy zadania się zmieniły, zmianie uległo także oblicze siły roboczej. Przyjęto setki kobiet i fabryka musiała urządzić nowe toalety, ponieważ do tej pory załoga firmy Steinway & Sons była wyłącznie męska.
Szybowce bojowe były, jak się okazało, ciężkie, niezgrabne i niesprawne nie dlatego, że je źle wykonano, lecz dlatego, że zostały marnie zaprojektowane. Olbrzymie uniwersalne drewniane skrzynie, w których je wysyłano, okazały się bardziej przydatne niż te samoloty: Henry Z. Steinway słyszał później opowieść o oddziale wojskowym, który otrzymał transport tych szybowców, wyjął je ze skrzyń, spalił, a w skrzyniach spał. Jednak nie tylko szybowce wytrąciły z równowagi pracowników Steinwaya w latach wojny. Tuż po zakończeniu przez rząd programu lotniczego firma Steinway, by wyjść z trudnej sytuacji po Wielkim Kryzysie, zaczęła produkować artykuł będący obiektem zwiększającego się popytu: trumny. Jej technicy i robotnicy produkowali masowo trumny w pełnym wyborze, robiąc je z drewna w najwyższym gatunku zmagazynowanego w fabrycznych składach drzewnych, gdzie leżały tysiące metrów sześciennych desek świerkowych, klonowych, orzechowych, topolowych i mahoniowych.
To właśnie w zamęcie tamtych lat straconych podczas drugiej wojny światowej powstał ów CD 318; fortepian, w którym pewnego dnia miał się rozmiłować Glenn Gould. Produkcja instrumentów nie została bowiem w czasie wojny wstrzymana całkowicie. Steinwayowi udzielono zgody na wykonanie około tysiąca pianin: solidnych, surowych, wytrzymałych, niewyszukanych i praktycznych instrumentów o wysokości 107,5 cm, które nazwano „wojskowymi". Te pianina - niektóre malowane na burozielono, inne na szaro - miały prostą, ciężką skrzynię. Zawożono je w specjalnych kontenerach do baz wojskowych, także po drugiej stronie oceanu, wraz z „instrukcją obsługi" i narzędziami stroicielskimi (na mało prawdopodobny wypadek, że znajdzie się żołnierz, który będzie wiedział, jak ich używać). Inne instrumenty, które były już w montażu, gdy w grudniu 1941 roku zaatakowano Pearl Harbor, udało się pomału ukończyć.
Instrument, który miał się stać fortepianem CD 318, rozpoczął swój żywot jako W 905 - to fabryczne oznaczenie nadano mu zapewne wtedy, gdy pierwszy raz wyginano jego boki, by

uformować kontur fortepianu koncertowego. Ponieważ przed otrzymaniem seryjnego numeru każdy instrument przemieszczany jest w fabryce przez wiele miesięcy, musiały być jakieś sposoby oznaczania go na etapie produkcji. Firma Steinway & Sons używała w tym celu liter, systematycznie wykorzystując cały alfabet. Litera W, która pierwszy raz pojawiła się w 1897 roku, zastosowana ponownie w 1918, wróciła w 1942 roku, gdy rozpoczęto prace nad dziewięćset piątym instrumentem tego roku. Zapewne częścią zgoła niewiarygodnego losu tego fortepianu był fakt, że praca nad nim rozpoczęła się właśnie w takiej chwili, to znaczy tuż przed wejściem w życie „fortepianowej prohibicji".
Nawet w najlepszych czasach fortepian koncertowy buduje się powoli, chociaż pracownicy Steinwaya nigdy nie byli leniwi. Jeśli przerywano pracę nad jednym fortepianem, ponieważ należało poczekać na wyschnięcie kleju lub lakieru, rozpoczynano pracę nad następnym. Przez lata instrumenty koncertowe stały się źródłem szczególnej dumy firmy Steinway & Sons. Steinwayowski model D zaprojektował, jak wiadomo, C.F. Theodore Steinway w 1883 roku. Pierwszy taki fortepian, ze skrzynią z różanego drewna, został zbudowany w 1884 roku i sprzedany w czerwcu 1885 roku niejakiemu MD. Stevensowi z Nowego Jorku. Każdy model D, który wyszedł potem z fabryki, był arcydziełem zbudowanym z tysięcy oddzielnych części, które sklejano, ściskano, heblowano, strugano, wbijano i wkręcano we właściwe miejsca. Robotnicy zdumiewali się (i uskarżali), że dwanaście tysięcy części koncertowego modelu D - D jak diabelnie wielki, zwykli o nim mawiać - wydawało im się raczej pięćdziesięcioma tysiącami.
Proces produkcji fortepianu takiego jak W 905 niewiele się zmienił w ciągu stu lat, jakie minęły od czasu, gdy Henry Steinway założył rodzinną firmę. Mimo pewnych postępów w technikach produkcyjnych budowa fortepianu koncertowego była równie pracochłonna jak zawsze. Liczba części i działań wymagała zaangażowania około dwustu pięćdziesięciu pracowników, łącznie ze specjalistami inżynierii mechanicznej, projektowania, ciesielstwa, stolarstwa artystycznego, obróbki drewna, metalurgii oraz akustyki i strojenia. Dział płyt wymagał pary i wielkiego wysiłku, a płyty rezonansowe kształtowane były przez uważnych rzemieślników, którzy posługiwali się ręcznymi heblami, dłutami, drewnianymi podbijakami, piłami i suwmiarkami. To, że każdy fortepian jest wykonywany ręcznie, pozostaje źródłem ogromnej dumy Steinweya, nawet wtedy, gdy firma stała się świadkiem sukcesu, jaki Yamaha odnosi dzięki swojemu procesowi montażowemu. Ostatecznie w latach siedemdziesiątych Henry Z. Steinway wyraził Japończykom uznanie za pomoc w zwiększeniu sprzedaży nowoczesnych fortepianów przez sprowadzanie większej ich liczby do kraju. Jednak tradycją Steinwaya wniesioną w wiek dwudziesty był szacunek dla pracy ręcznej i utrwalanie w pracownikach przekonania, że są zarówno częścią bractwa rzemieślników, jak i członkami Steinwayowskiej rodziny.
Uosobieniem wierności i ciągłości pracy charakteryzującej pracowników fabryki Steinwaya byli bracia Joe i Ralph Bisceglie, którzy pracowali w firmie niemal czterdzieści lat. Henry Z. Steinway wiedział, że jeśli chodzi o konsekwencję i rzemiosło, może polegać właśnie na takich pracownikach, jak bracia Bisceglie, chłopcy z Astorii, których rodzice przybyli z Włoch przez Ellis Island. Zaczęli pracę u Steinwaya po ukończeniu szkoły średniej i nigdy go nie opuścili. Pracownicy tacy jak oni wiedzieli, że jeśli pracuje się w firmie wystarczająco długo i wystarczająco ciężko, Henry zawsze się o nich zatroszczy. „Nawet jeśli popadło się w tarapaty i Steinway kogoś zwalniał, to przypominało to klapsa i zaraz zatrudniał ponownie", powiedział Joe Bisceglie, który w końcu awansował na stanowisko starszego technika. „Mieliśmy facetów zatrudnianych po zwolnieniu piętnaście razy. Przypuszczam, że nawet sam Steinway zdawał sobie sprawę, że nie mieliby dokąd pójść. Jeśli przez całe życie pracowało się przy fortepianach, to gdzie można pójść?"
Większość rzemieślników w fabryce szczyciła się wykonywaną pracą. Wielu, od intonatorów do monterów mechanizmów, wpisywało swoje nazwiska i daty gdzieś wewnątrz każdego

instrumentu, nad którym pracowali, szczególnie w fortepianach koncertowych. Często podpisy te składali ołówkiem po stronie najniższego A, pierwszego klawisza fortepianu. Czasami natomiast jakiś robotnik podpisywał się tak głęboko we wnętrzu instrumentu, że tego podpisu nie było widać, chyba że fortepian zostałby rozłożony do naprawy. Któryś z robotników opisał kiedyś historię pewnego starszego człowieka, należącego do drugiego lub trzeciego pokolenia zatrudnionych w fabryce, który rozpłakał się przy naprawie starego fortepianu, bo głęboko we wnętrzu tego instrumentu znalazł podpis swego nieżyjącego już od czterdziestu lat ojca.
Jeśli chodzi o reżim produkcyjny, firma Steinway & Sons nigdy nie stworzyła żadnego oficjalnego projektu konstrukcji swojego pierwszego modelu D. Henry i C.F. Theodore sporządzili kilka szkiców, ale na ogół zamiast budowania instrumentów według planów czy jakichś innych pisemnych zaleceń, przez wiele dziesięcioleci przekazywano szczegóły techniczne z jednego pokolenia rzemieślników na drugie. Instrumenty były po prostu budowane, następnie uszlachetniane i dalej budowane. Przez lata każdy brygadzista nosił w tylnej kieszeni mały notes i zapisywał w nim wszystkie szczegóły kolejnego etapu produkcji. Tą drogą jeden brygadzista przekazywał wszystko drugiemu.
Zdaniem Henry'ego w produkcji fortepianów rzemieślniczy kunszt poprzedza wiedzę naukową. Zakłady General Motors miały setki inżynierów, którzy sporządzali szczegółowe szkice każdej śrubki, zanim jakiś model wszedł do produkcji. „W fabryce fortepianów działa to inaczej - zauważył kiedyś. - Zaczyna się jakiś fortepian i mówi się... zrobimy to tak, a to inaczej... tę płytę zrobimy trochę dłuższą, a to przesuniemy o dwa centymetry... i tak dalej". Zatem właśnie tak rozwijał się model W 905.
W normalnych okolicznościach produkcja koncertowego steinwaya takiego jak W 905 zajęłaby prawie rok, a wraz z całym procesem przedprodukcyjnym mogłaby trwać niemal dwa lata. Nasiąkniętą wilgocią tarcicę, której część zawierała do osiemdziesięciu procent wody, należy suszyć - najpierw na powietrzu, a potem w specjalnym piecu - od dziewięciu miesięcy do pięciu lat w zależności od tego, na jaką część fortepianu przeznaczone jest drewno. Nie można zacząć pracy, dopóki zawartość wilgoci nie spadnie do poziomu sześciu procent. Im bardziej suche jest drewno, tym mniej prawdopodobna będzie zmiana jego wymiarów po instalacji w fortepianie. Steinway nie żałuje pieniędzy na drewno, jednak połowa wysuszonej tarcicy jest odrzucana z powodu niedoskonałości, takich jak sęki czy nierówne usłojenie, które są oznaką słabszego miejsca w drewnie.
Niespotykanym nigdzie indziej aspektem konstrukcji fortepianu opatentowanym przez Steinwaya, rozwiązaniem, które także dzisiaj pozostaje w użyciu, jest taka budowa wewnętrznych i zewnętrznych boków fortepianu, która nadaje mu jego zmysłowe wygięcia. Osiemnaście twardych jak skała warstw klonu, z których każda ma sześćset sześćdziesiąt centymetrów długości i wciąż jest lekko wilgotna, aby można jej było nadać odpowiedni kształt, najpierw powleka się klejem i układa w kolejne warstwy, potem skleja i wkłada w olbrzymie, wdzięcznie wygięte w kształcie fortepianu imadło. Następnie mocuje się je stolarskimi ściskami, a potem umieszcza w zaciemnionym pomieszczeniu o kontrolowanej temperaturze, gdzie pozostają przez kilka tygodni.
Gdy rama się suszy, a drewno przyzwyczaja do nowego kształtu, buduje się pozostałe części łącznie z płytą rezonansową, najważniejszym elementem akustycznym fortepianu. Podstawowym celem płyty rezonansowej jest wzmacnianie dźwięku, który powstaje, gdy młotek uderza w cienką strunę. Płyta rezonansowa, która sprawia, iż dźwięk rozbrzmiewa w całej wielkiej sali koncertowej, jest dużą drewnianą membraną z długim pasem wielowarstwowej kloniny zwanej mostkiem, który przypomina mostek skrzypiec, biegnąc z jednej strony na drugą. Nad owym mostkiem rozciąga się przeszło dwieście mocno naprężonych strun, które stanowią element generujący dźwięk fortepianu. W czasie gry struny naciskają na mostek przenoszący energię do płyty rezonansowej, która z kolei powtarza

wibracyjne ruchy strun i wprowadza w wibrację znacznie więcej powietrza, niż zrobiłyby to same struny, przez co wzmacnia dźwięk. Im wierniej płyta rezonansowa spełnia tę funkcję, tym lepsza jest jej jakość. W modelu D, jak na przykład w egzemplarzu W 905, płyta rezonansowa zbudowana była tak, by wytrzymać łączną siłę nacisku wynoszącą niemal pięćset kilogramów. Płytę rezonansową W 905 wykonano z lekkiego, ale mocnego drewna świerkowego o gęstym słoju; drewna, które uważa się za najlepszy, a niektórzy mówią nawet, że jedyny materiał na płyty rezonansowe, ponieważ długie, równoległe włókna świerczyny sprawiają, iż płyty są wystarczająco elastyczne, by swobodnie wibrować i przenosić dźwięk, pozostając przy tym na tyle mocne, żeby udźwignąć wagę strun2. Panel płyty rezonansowej zbudowany jest ze średnio dwudziestu desek sklejonych na długości i lekko wygiętych w środku. Najpierw żebra - długie, wąskie pasy świerczyny - przyklejone są do spodu płyty, tak iż jest ona odkształcona w lekką wypukłość, co wzmacnia jej zdolność przenoszenia fal dźwiękowych w powietrze. Potem do wierzchu płyty rezonansowej kołkami i klejem przymocowano mostek. Pracownicy fabryki oczywiście nie wiedzieli, dla kogo konstruują egzemplarz W 905. Nikt sobie nie wyobrażał, że muzykiem, który w końcu zakocha się w tym konkretnym fortepianie, jest dziesięcioletni wówczas chłopiec mieszkający w Toronto, który już wtedy był bliski obsesji w swych szczególnych wymaganiach, zarówno jeśli chodzi o muzykę, którą miał grać, jak i o instrument, na którym miał ją wykonywać. Nie mogli wiedzieć, że to dziecko posiada zmysł dotyku tak niezwykle wrażliwy, że czuje najmniejszą nierówność mechanizmu. Ponadto pracownicy fabryki Steinwaya na początku lat czterdziestych nie mieli żadnego sposobu, żeby się dowiedzieć, iż dla tego wyjątkowo wrażliwego młodego pianisty z Toronto największy urok owego W 905 tkwić będzie w jego mechanizmie.

Mechanizm współczesnego fortepianu koncertowego jest cudownie złożony. To samodzielna konstrukcja, która obejmuje nie tylko klawiaturę, ale także dźwignie i młotki kryjące się za klawiszami; mechanizm, który przenosi nacisk palca na klawisz do odpowiadającego mu młotka i kieruje ten młotek do uderzenia w struny. Jest on zbudowany z filcu, skóry, drutu, drewna i niewielkich kawałków metali, a wszystko zgodnie współdziała i wykonuje różne funkcje. Nie tylko wprawia młotki w ruch, ale także - ponieważ jest konstrukcją dźwigniową - może to robić w sposób, który sprawia, że młotki, aby dosięgnąć strun, poruszają się dalej i szybciej niż klawisze. Gdy klawisz zostaje naciśnięty, mechanizm musi tak zadziałać, by młotek przebył swobodnie ostatnią część swojej drogi i odbił się zaraz po uderzeniu w strunę, nawet jeśli klawisz jest jeszcze przyciśnięty. Jednocześnie w ruch wprawiane są tłumiki (kawałki filcu przyklejone do małych bloczków drewna spoczywających na strunach) chroniące struny przed niepotrzebną wibracją w chwili, gdy klawisz zostaje zwolniony. I jakby tego nie było dosyć, nadgorliwemu młotkowi trzeba uniemożliwić powrót do strun w rezultacie jego własnego impetu. Jednocześnie mechanizm musi dopuszczać, że pianista może chcieć powtórzyć ten sam dźwięk (czyli dokonać tzw. repetycji) bez konieczności całkowitego uniesienia palca znad klawisza, więc część, która popycha młotek - zwana popychaczem - musi wrócić na swoje pierwotne miejsce, gotowa do ponownego uderzenia. Tymczasem tłumik, który spoczywał na strunach, chroniąc je przed wibracją, musi się unieść, aby mogły one zabrzmieć, a potem natychmiast opaść ponownie, żeby przerwać dźwięk w chwili zwolnienia klawisza.

Steinway nie wynalazł mechanizmu fortepianu. Mechanizm ten jest dziełem Bartolomea Cristoforiego, włoskiego muzyka i twórcy instrumentów muzycznych z przełomu XVII i XVIII wieku. Cristoforiemu często przypisuje się wynalezienie nowoczesnego fortepianu, jaki znamy dzisiaj. Jego głównym osiągnięciem było także wynalezienie mechanizmu tego instrumentu. Wcześniej klawiszowe instrumenty strunowe były niezwykle ograniczone sposobem wprawiania strun w wibracje. W klawesynie szarpane są piórkiem, co powoduje takie samo natężenie dźwięku, bez względu na to jak mocno naciska się klawisz. W

klawikordzie - innym wczesnym instrumencie klawiszowym, którego używano w XV stuleciu - struny uderzane były małymi metalowymi płytkami (tangentami) osadzonymi na końcu każdego klawisza. Muzyk mógł kontrolować natężenie poszczególnych dźwięków, ale... niewiele było do kontrolowania: gdy tylko odrywał palec od klawisza, dźwięk się „rozwiewał".
Wynalazkiem Cristoforiego był instrument, któremu on sam nadał nazwę arpicembalo chefa H piano e ilforte oznaczającą „klawesyn, który gra cicho i głośno", a ostatecznie skróconą do formy pianoforte. Instrument Cristoforiego był wyjątkowo wyrafinowany. Zamiast piórek s/arpiących struny czołowo uderzały w nie małe, pokryte skórą młotki. Wynalazek włoskiego budowniczego instrumentów zawierał też podstawowy mechanizm wymykowy, który pozwalał młotkom szybko opadać. W istocie pięćdziesiąt cztery klawisze pianoforte Cristoforiego spełniały wszystkie funkcje z wyjątkiem repetycji pozwalającej na powtórzenie dźwięku, zanim klawisz wróci na swoje początkowe miejsce. Ten niedostatek został w końcu poprawiony na początku dziewiętnastego wieku przez francuskiego producenta fortepianów, Sebastiena Erarda, konstruktora tzw. podwójnego wymyku, czyli systemu dźwigni umożliwiającego bardzo szybką pracę młotków i w rezultacie równie szybką repetycję dźwięku, nawet jeśli palec pianisty jeszcze nie całkiem zwolnił klawisz. Ten podwójny wymyk stał się w końcu standardowym mechanizmem fortepianów stosowanym przez wszystkich producentów, łącznie oczywiście z firmą Steinway & Sons.
Ponieważ mechanizm fortepianu jest tak skomplikowany, wielu producentów nie trudziło się konstruowaniem własnych, lecz kupowało je od zewnętrznych dostawców. Steinway jednak z jego długą tradycją rzemieślniczego kunsztu nigdy nie zniżył się do zlecania takich usług na zewnątrz. Mechanizmy wszystkich Steinwayowskich fortepianów - łącznie z młotkami - powstawały w nowojorskiej fabryce. Zdając sobie sprawę, że pianista może nadać utworowi pełnię wyrazu dopiero wtedy, jeśli istnieje całkowita harmonia między nim a klawiaturą, wielu pracowników Steinwaya wciąż uważa montowanie mechanizmu za jeden z najważniejszych i najbardziej satysfakcjonujących momentów budowy fortepianu.
Mechanizm fortepianu jest najważniejszy, gdyż to on odpowiada za wrażliwość i związaną z nim lekkość lub ciężkość kontaktu. Ujmując tę kwestię w uproszczeniu: mechanizm fortepianu jest lekki, gdy klawisze lekko opadają pod palcami, a ciężki, gdy konieczny jest wyraźnie mocniejszy nacisk. Mechanizm więc jest tym, co sprawia, że fortepian poddaje się pianiście (lub nie). Pracownicy Steinwaya nieustannie przypominali sobie o tym, gdy w fabryce pojawiali się sławni artyści i grali na fortepianach, których budowę właśnie kończono, żeby stwierdzić, które „przemawiają do ich palców".
W czasie gdy budowano mechanizm modelu W 905, sam instrument przechodził składanie korpusu (które czasami nazywane jest także „brzuchowaniem" lub wypełnianiem brzucha) oraz prace wykończeniowe i strunowanie. Składanie korpusu jest jedną z wielu operacji montażowych wykonywanych w fabryce fortepianów. Obejmuje ona precyzyjne i ostrożne łączenie płyty rezonansowej, a także metalowej ramy ze szkieletem. Do krawędzi szkieletu mocuje się zespół płyty rezonansowej, a następnie metalową ramę. Zapożyczona prawdopodobnie z języka lutników nazwa „brzuch" nawiązuje do kształtu płyty rezonansowej oraz mostków i krawędzi, które ją obramowują. Zdaniem niektórych historyków zaokrąglony kształt skrzypiec i fortepianowych płyt rezonansowych przypomina korpus albo brzuch. Jednak każdy, kto zobaczy technika montażu wykonującego swoją pracę, natychmiast zrozumie, skąd bierze się owa nazwa: montażysta musi leżeć brzuchem na płycie rezonansowej, przez cały czas chwiejąc się na krawędzi fortepianu.
Po wykonaniu tych prac w modelu W 905 założono i wstępnie je nastrojono, czyli nadano mu pierwsze surowe brzmienie. Właśnie tym zajmował się na początku Yerne Edquist, gdy zaczął pracować w fabryce fortepianów. Następnie zainstalowano mechanizm i klawiaturę, a później nadszedł etap ostatni, wykonywany w dziale polerowania: gdzie pumeksem i olejem

poleruje się lakierowane części obudowy, aby usunąć wszelkie chropowatości i nadać instrumentowi jedwabisty połysk.
Podobnie jak wiele instrumentów budowanych w czasie wojny, także W 905 powstawał powoli, gdyż pracowano nad nim jedynie w tych godzinach, które można było wygospodarować między produkcją części do szybowców, skrzyń, podłóg śmigłowców, stojaków na karabiny i pianin do wojskowych kantyn. Części fortepianów często leżały porozrzucane po całej fabryce, dopóki ktoś nie znalazł czasu, żeby je złożyć. Wreszcie mechanizm W 905 został zmontowany i fortepian przeszedł proces regulacji i intonacji, który doprowadził jego mechanikę i dźwięk do szczytowej formy. Regulacja mechanizmu wymaga od technika delikatnego i precyzyjnego dopasowania tysiąca ruchomych części klawiatury, aby zapewnić pianiście maksimum wyrównania, które z kolei przekłada się na jego maksymalną władzę nad instrumentem. Jeśli pianista musi walczyć z nierównym mechanizmem, ogranicza to jego zdolność frazowania w utworze tak, jak by tego pragnął. Proces nadania modelowi W 905 doskonałego stroju wymagał umieszczenia w fortepianie o nowo naciągniętych strunach klawiszy, młotków i tłumików, a także upewnienia się, że młotek odbija się natychmiast po kontakcie ze strunami, aby mogły one wibrować, dopóki naciskany jest klawisz. Każdy młotek musiał się unosić i uderzać trzy rozciągające się na wprost struny, a jednocześnie wypoziomowano klawisze. Do strun dopasowywano filce tłumików, do wszystkich zaś tłumików - dźwignie, które nimi kierowały. Na końcu technik korygował napięcie sprężynek i regulował współdziałanie wszystkich części mechanizmu dla każdego dźwięku. Następnie w procesie zwanym wyważaniem mechanizmu każdy klawisz kalibrowany był tak, aby wszystkie robiły jednakowe wrażenie w dotyku. Na każdym klawiszu technik umieszczał wykonane z brązu ciężarki, naśladując nimi nacisk palców pianisty, a następnie w środek klawisza wkładał ołów w takim miejscu, aby nacisk niezbędny dla naciśnięcia klawisza był taki sam na całej rozpiętości osiemdziesięciu ośmiu klawiszy. Gdy to zrobił, wszystkie klawisze, choć z różną ilością ołowiu, opadały z równym naciskiem około pięćdziesięciu gramów.
Potem przyszedł czas na dźwięk instrumentu. W porównaniu z bogatym brzmieniem gotowego fortepianu, instrument będący jeszcze w budowie brzmi okropnie. Niektóre dźwięki dzwonią, podczas gdy inne cichną zbyt szybko, a poza tym nie brzmią tak, jak powinny, i nie wydają się wystarczająco donośne. Na tym etapie wkracza stroiciel-intonator. Jego zadaniem jest przekształcenie powstającej konstrukcji z masy ruchomych części w instrument muzyczny o złożoności, pięknie i magii Steinwayowskiego fortepianu koncertowego. Regulowanie tonu - określenie, które później zmieniono na „intonowanie" - było upragnionym zajęciem w fabryce Steinwaya. Pracownicy ubiegali się o nie i w istocie byli zachęcani, by przechodzić od fizycznej pracy nad skrzynią, krawędzią i wnętrzem (nie mówiąc już o szkodliwych oparach kleju) do bardziej wyrafinowanych prac, które obejmowały działania nadające budowanemu instrumentowi wyższe walory muzyczne. Udźwięcznianie fortepianu na ostatnim etapie jego budowy po wyważaniu mechanizmu jest prostym działaniem o złożonych skutkach. Nie ma nic wspólnego ze strojeniem (chociaż ci, którzy go dokonują, mają przygotowanie stroicielskie), ale właśnie od niego zależy jakość brzmienia i wyrównanie siły wszystkich dźwięków. Jest to prawdopodobnie najbardziej subiektywna część procesu budowania fortepianu, wykonywana przez technika o dobrze wyćwiczonym słuchu i sprawnych rękach. Czynność ta wymaga od niego subtelnego zmieniania faktury filcu młotków (każdy młotek pokryty jest jedną lub dwiema warstwami sprasowanego wełnianego filcu), co ma zasadnicze znaczenie dla kształtowania charakterystycznego brzmienia i indywidualności każdego fortepianu. Stroiciel wykonuje korektę sprężystości młotka, nakłuwając filc szeregiem igieł. Rozdziela to włókna i sprawia, że brzmienie jest łagodniejsze, bardziej aksamitne i miękkie. Nakłuwanie filcu w pewnych miejscach młotka może nawet sprawić, iż ton będzie silniejszy i głośniejszy. Najważniejszym

celem tej czynności jest umożliwienie pianiście dostępu do możliwie najszerszego zakresu dynamiki: od najcichszego, najbardziej aksamitnego piana do spiżowego, twardego, miażdżącego fortissimo, jakie mogą zabrzmieć spod tego samego młotka. Niczym sprawny akupunkturzysta, mistrz intonator wie, jak uzyskać te zróżnicowane efekty poprzez płytkie lub głębokie nakłuwanie filcu albo, jeśli chce zwiększyć blask któregoś dźwięku, przez pokrycie go lakierem. To bardzo delikatny proces: przeintonowanie lub przelakierowanie może zrujnować zestaw młotków i w konsekwencji zepsuć brzmienie fortepianu.
To właśnie ów mistrz intonacji sprawia, że dźwięk fortepianu może być potężny, a jednocześnie łagodny i ciepły. Ten proces może trwać kilka dni. Jak wyjaśnił Ralph Bisceglie: „Pracuje się z osiemdziesięcioma ośmioma dźwiękami i trzeba przeprowadzić te same operacje na każdym z nich". A przez noc, po całym dniu pieczołowitego nakłuwania, wszystko może się zmienić, gdyż drewno żyje - zmienia wilgotność, kurczy się i rozszerza. Każdy stroiciel wie, że złe wykonanie tej pracy może zrujnować komplet młotków, ale dobre jest powodem do dumy, gdyż właśnie poprzez brzmienie fortepianu jego producent może mieć rzeczywisty wpływ na ten instrument. Intonowanie daje pracownikom, którzy kochają muzykę, szansę oddawania się ich namiętności, pozwalając nadać instrumentowi nieco własnej muzykalności. Brzmienie fortepianu może różnić się zasadniczo w zależności od tego, co zrobił stroiciel, który go intonował. Dla przykładu: fortepian intonowany miękko dla salonu typowego domu będzie niesłyszalny w sali koncertowej, a to, co jedna osoba może odbierać jako aksamitne brzmienie, innej wyda się słabe. Ta subiektywność - to niewymierne wyczucie, które kieruje podstawowym procesem formowania brzmienia - jest częścią tego, co wyróżnia każdy fortepian, choć jednocześnie jest tym, co tworzy owo charakterystyczne „steinwayowskie brzmienie".
Chociaż każdy steinway budowany był w ten sam sposób, z tych samych materiałów, przez tych samych pracowników i według tych samych zasad, każdy fortepian, który wyszedł z tej fabryki, brzmiał, o dziwo, inaczej. Niektóre brzmiały miękko i okazywały się doskonałe do muzyki kameralnej. Niektóre zaś były tak perkusyjne, że nawet duża orkiestra symfoniczna nie mogła ich zagłuszyć. W niektórych klawisze poruszały się, niemal nie wymagając wysiłku. W innych ręce pianisty musiały się ciężko napracować. Egzemplarz W 905 zyskał „dotyk" wyjątkowo lekki i mechanizm tak delikatny, że przyciągnął uwagę bardzo wymagającego Glenna Goulda.
Fortepian W 905 w istocie był bliźniakiem. Gdy pracę nad przyszłym instrumentem Glenna Goulda rozpoczynano, budowa innego fortepianu koncertowego - noszącego symbol W 902 - już trwała i, jak to często bywało z modelami D, obydwa fortepiany przeszły przez proces produkcyjny razem. Obydwa też zostały instrumentami wyjątkowo doskonałymi, co można zawdzięczać załodze artystów, która je montowała, tak spragnionych budowania fortepianów koncertowych, gdyż lata wojny spędzili na stosunkowo nieskomplikowanej produkcji prozaicznych części do samolotów. Prawdopodobnie nie szczędzili tym dwóm fortepianom swoich najdoskonalszych umiejętności. Jednak instrument W 905 wyróżniało jeszcze coś, co mogło być związane z materiałami użytymi do jego budowy. Przypuszczalnie było to drewno, które nadało temu fortepianowi jego „osobowość". Niezależnie bowiem od tego, jak starannie pracownicy Steinwaya wybierali czy przygotowywali każdą partię tarcicy, w lesie niektóre drzewa dostały więcej słonecznego światła niż inne, a niektóre wchłonęły więcej wilgoci. Być może drzewa, który przeistoczyły się w fortepian W 905, otrzymały więcej światła, nadającego drewnu większy rezonans lub też była to kwestia konkretnej partii filcu do młotków. Steinway używał farbowanej na żółto wełny, która była grubsza i bardziej wyrafinowana niż zwyczajny filc. Podobnie jak jakość każdej innej części fortepianu, jakość wełny znacząco wpływa na brzmienie. Od lat wełna używana do produkcji fortepianów w fabryce Steinwaya była wełną z hodowanych w Afryce Południowej merynosów; z jej włókien następnie produkowano filc gruby i jednocześnie charakteryzujący się wysoką

sprężystością, co jest najlepszą kombinacją cech dla filcu młotka fortepianowego. Producenci starali się unikać włókien pochodzących z podbrzusza owiec, bo chociaż te włókna były dłuższe i technicznie bardziej przydatne, to jednak miały też w sobie wyższą zawartość moczu. Kto jednak może powiedzieć, czy właśnie tego filcu użyto do W 905? Podczas drugiej wojny światowej, podobnie jak wielu innych materiałów o zasadniczym znaczeniu dla produkcji fortepianów, brakowało również filcu. Z tego co wiadomo, filc do W 905 mógł być łączony ze skrawków.

Ponadto któż mógłby powiedzieć, jaki wpływ mógł mieć ten nieprzewidywalny, nierytmiczny proces produkcyjny lat wojny zarówno na W 902, jak i na W 905? Oficjalnie stwierdzono, że obydwa fortepiany ukończono tego samego dnia: 30 marca 1943 roku. Ponieważ jednak trwała wojna, rozpoczęło się dla nich długie oczekiwanie. Gdy firma Steinway & Sons przeniosła częściowo ukończone fortepiany z fabryki do magazynu, by zrobić miejsce dla części szybowcowych, te dwa instrumenty na pewno również tam trafiły. Bez wątpienia na wiele miesięcy zaniechano wtedy ich budowy. Nie były też jedynymi instrumentami, na które wpłynęło zamykanie i wznawianie produkcji fortepianów w czasie wojny. W całym 1944 roku z fabryki w Asto-rii wyekspediowano tylko jeden fortepian koncertowy, podczas gdy w 1929 roku ich liczba wyniosła aż sześćdziesiąt trzy. W 1945 roku instrument W 905 z nadanym mu seryjnym numerem 317194 był jednym z dziesięciu fortepianów, które opuściły fabrykę. Ten numer seryjny nie oznaczał, że W 905 był 317 194-tym zbudowanym w firmie Steinway & Sons, ale że 317194-tym, któremu nadano seryjny numer. Jego brat bliźniak, W 902, otrzymał numer 317 193. Numer 317 195 przeznaczono dla jednego z wojennych instrumentów, dziewięćdziesięciocentymetrowego oliwkowoburego pianina, które wyekspediowano do pewnego kasyna oficerskiego w Kansas.

W 1945 roku obydwa fortepiany, wbrew wszelkim oczekiwaniom, wreszcie opuściły fabrykę w Astorii. W 902 i W 905 zostały zabrane z salonu wystawowego i wybrane do służby jako część floty Koncertowej i Artystycznej. Stosunkowo łatwo podjęto tę decyzję, ponieważ mało było fortepianów do wyboru. Znak firmy Steinway & Sons umieszczany zawsze nad klawiaturą, w którym znajdowała się słynna lira, został zastąpiony dużymi literami układającymi się w prosty napis STEINWAY. Ostatecznie obydwa niemal trzymetrowe, anonimowe do tej pory olbrzymy znalazły swoje przeznaczenie z kolejnymi numerami 317 i 318. CD 317 miał stać w salonie firmy Steinway & Sons przy Pięćdziesiątej Siódmej Ulicy przeszło dwanaście lat, zanim go sprzedano w 1957 roku i przeniesiono zaledwie o jedną przecznicę dalej do Helen Hobbs-Jordan, słynnej nauczycielki muzyki, która mieszkała tuż obok Carnegie Hali. CD 318 spędził w salonie rok, zanim go zapakowano, załadowano do pociągu i wyekspediowano do T. Eaton Company w Toronto, gdzie został umieszczony w małym zestawie instrumentów zarezerwowanych na koncerty i recitale profesjonalnych artystów.

W przeciwieństwie do kilku fortepianów, które natychmiast stały się faworytami, żaden artysta nie wyróżnił CD 318 jako wyjątkowego instrumentu; jego ukryte zalety i wrodzone skłonności zostaną w końcu wydobyte po wielu latach dzięki wspólnej pracy pianisty i stroiciela. Ponieważ pianiści często grali na CD 318, filc młotków stopniowo się zbijał i wymagał okresowej profilacji i intonowania, części mechanizmu należało zaś często regulować. Joe Bisceglie, który pewnego dnia, wiele lat później, miał się zetknąć z fortepianem Glenna Goulda, gdy instrument pilnie potrzebował naprawy, porównuje fortepian koncertowy do doskonale wyregulowanego silnika samochodu wyścigowego: istnieje taki punkt, w którym jest on gotów pracować na najwyższych, obrotach, i tylko stała troska mistrzowskiego mechanika może go w tej kondycji utrzymać. Dla fortepianu CD 318 takim geniuszem miał się okazać Yerne Edquist.

CZTERY

Kłopot z fortepianami

W Pasadenie gratem dobrze, mimo że na drugim z kolei najgorszym fortepianie, na jaki natknąłem się w ciągu całego roku (pierwszy jest mój własny).
Glenn Gould w liście do przyjaciela z 1957 r.
Glenn Gould spędzał wiele lat na poszukiwaniu doskonałego fortepianu, nie wiedząc, że instrument, który miał w końcu spełnić wszystkie jego bardzo szczególne wymagania, stał, mówiąc kolokwialnie, tuż pod jego nosem w Toronto. Mimo to lata poszukiwań wielokrotnie wiodły go do Nowego Jorku, nie tylko w celu dokonywania nagrań, lecz także po to, by zadręczać menedżerów Steinwaya prośbami o pomoc w znalezieniu instrumentu jego marzeń. Gdy nie było go w Nowym Jorku, gdzie mógł nękać ich osobiście, przedstawiał swoją sprawę w długich listach do kierownictwa firmy.
Firma Steinway & Sons chętnie uważała się zarówno za przyjaciela, jak i doradcę swoich artystów, którzy mieli stałe zaproszenie do traktowania Steinway Hali jako swojej siedziby, ilekroć przebywali w Nowym Jorku, a także do nieograniczonego korzystania z sal do ćwiczeń i odwiedzania członków Działu Koncertów i Artystów. Na początku dwudziestego stulecia niemal wszyscy pianiści koncertujący z wielkimi orkiestrami korzystali jedynie z fortepianów Steinwaya. Kierownicy Steinwayowskiego Działu Koncertów i Artystów (wśród których wielu także było muzykami), mając świadomość, że budują wyjątkowo ważne związki z pianistami wszystkimi razem i każdym z osobna, poświęcali wiele czasu i energii na pielęgnowanie tych relacji.
Do czasu Wielkiego Kryzysu, który położył kres tej praktyce. Artyści związani z marką Steinway & Sons otrzymywali bezpłatnie fortepiany do domów. Wielu dostawało także bezpłatne instrumenty ćwiczeniowe do pokoi hotelowych. Zdarzało się, że firma puszczała artystom płazem ich okazjonalne nadużycia. Pewnego razu hotelowy fortepian został zwrócony ze zniszczoną pokrywą1. Okazało się, że pianiście potrzebna była płaska powierzchnia do wyprasowania spodni. Theodore Steinway, który był wtedy prezesem firmy, próbował zlekceważyć szkodę wyrządzoną tak doskonałemu instrumentowi, zachęcając owego pianistę, by wyraził taką oto opinię: „Steinway jest najlepszym fortepianem, na którym prasuję swoje spodnie". Steinway tolerował tak niedbałe traktowanie kilku swoich najlepszych fortepianów, a oprócz tego zaspokajał też inne, często niezwykłe żądania swoich największych artystów. Dla Józefa Hofmanna Steinwayowscy rzemieślnicy zbudowali trzy klawiatury na miarę, z klawiszami trochę węższymi od standardowych, aby odpowiadały jego niezwykle krótkim palcom. Skonstruowali też specjalne krzesła dla Paderewskiego i Hofmanna oraz ławeczkę z regulowanymi nogami dla Horowitza, który często się irytował z powodu nierównej podłogi na estradzie.
David Rubin, wiceprezes prowadzący Dział Koncertów i Artystów w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku, opisał filozofię przyświecającą relacji Steinwaya z pianistami2. Pierwszą z zasad jest pielęgnowanie tego związku i robienie wszystkiego, co możliwe, by mieć pewność, że artysta będzie zadowolony z fortepianów Steinwaya. Druga zasada jest bardziej skomplikowana i wyrafinowana, a odnosi się do tego, co nazwał „związkiem zewnętrznym". „Jestem przekonany, powiedział Rubin, że różnica między artystą a przeciętnym pianistą ma coś wspólnego z tym, co się dzieje w ludzkiej głowie. Jeśli chodzi o fortepian, artyści z pewnością coś w swojej głowie słyszą, czegoś nasłuchują. Próbuję się dowiedzieć, w co się wsłuchują. Pokazują mi. Sądzę, że odnosimy niezwykły sukces, jeśli spełniamy sześćdziesiąt procent tego, czego artysta poszukuje. To naprawdę bardzo dużo. Pewnego razu dojdzie się do siedemdziesięciu procent. Jednak stu procent nie osiągnie się nigdy, ponieważ to, czego doznają, wynika i łączy się z ich wyobraźnią, a my zajmujemy się produktem materialnym. Ten materialny produkt w pewnym sensie musi być zbieżny na tyle blisko, na ile możemy to uzyskać, z tym, co oni próbują czuć, słyszeć, wyrazić i przedstawić".

Głównym miejscem, gdzie rozwijane były relacje Steinwaya z jego artystami, była słynna Piwnica w siedzibie firmy i salon wystawowy przy Zachodniej Pięćdziesiątej Ulicy, tuż obok Siódmej Alei, naprzeciwko Carnegie Hali. Wielu pianistów wchodziło do Piwnicy przez niższe drzwi z boku budynku, ale ci, którzy przybywali z parteru, pokonywali bardziej malowniczą trasę. Wchodząc z Pięćdziesiątej Siódmej Ulicy, widzieli przez wysokie okno obramowane marmurowymi kolumnami pokryty kopułą salon recepcyjny. Przechodząc przez ośmiokątną rotundę, na suficie wokół wielopiętrowego kryształowego żyrandola widzieli ręcznie malowane sceny alegoryczne, a w drodze do wind mijali oryginalną kompozycję graficzną obejmującą dzieła N.C. Wyetha i Rockwella Kenta ujętą w zielone pilastry z polerowanego marmuru. Gdyby byli potencjalnymi klientami, poprowadzono by ich wzdłuż szeregu kolumn z włoskiego marmuru do jednego z ozdobionych pluszowymi draperiami i wyposażonych w duże, wygodne fotele pokoi, w których prezentowano fortepiany.
W Piwnicy firma Steinway & Sons obywała się bez tej całej odświętności. Pianiści, którzy tam wchodzili, chcieli być pod wrażeniem jednej i tylko jednej rzeczy: fortepianów. Piwnica była przepastnym, pozbawionym okien pomieszczeniem, z szerokimi, rozsuwanymi drzwiami i drewnianą podłogą, po której łatwo toczyły się rolki fortepianowych nóg. Spośród mniej więcej stu pięćdziesięciu instrumentów, które zwykle znajdowały się w wypożyczalni, w Piwnicy zawsze stało około dwudziestu niemal trzymetrowych koncertowych modeli D i kilka dwumetrowych modeli B, a wszystkie w hebanowej czerni. Ustawione były w dwóch szeregach, klawiaturami do siebie, idealnie nastrojone i wyregulowane, aby artysta przebywający w Nowym Jorku mógł w każdej chwili wystąpić w jednej ze wspaniałych sal koncertowych tego miasta.
Zadaniem Działu Koncertów i Artystów było znalezienie idealnego instrumentu odpowiadającego wszelkim potrzebom pianisty. W grę wchodziło wiele czynników, łącznie ze stanem umysłu artysty danego dnia. Rubin wspominał dzień, w którym Piwnicę odwiedził rozpoczynający wówczas karierę Horacio Gutierrez. Rubin, gdy tylko rzucił na niego okiem, wiedział, że w sposobie zachowania tego artysty było coś, co nie wróży dobrze. W istocie każdy fortepian, na którym Gutierrez zagrał, brzmiał okropnie, i to nie tylko zdaniem pianisty, ale także zdaniem Rubina. Rubin powiedział mu więc, aby wrócił kilka dni później, i obiecał, że zaproponuje mu kilka kolejnych instrumentów. Kiedy Gutierrez przyszedł ponownie - tym razem z żoną, „co w jego sprawie okazało się sprawiać wielką różnicę", powiedział Rubin - wszystkie fortepiany, nawet te, które wcześniej brzmiały okropnie, teraz brzmiały cudownie i wybrał jeden z tych, które wypróbowywał podczas poprzedniej sesji. Rubin wspominał: „Cztery dni wcześniej Gutierrez powiedział: «Cóż, żaden z tych fortepianów nie ma dźwięku»". I rzeczywiście, nie miały. A cztery dni później wszystkie brzmiały dobrze. Fabryka nie zrobiła nic oprócz tego, że dodano kilka fortepianów do wyboru. Dla Rubina rewelacją był fakt, że nawet w najlepszych warunkach wyraz dobrego fortepianu może się zmieniać w zależności od nastroju artysty. „Na pewno miało to coś wspólnego z jego samopoczuciem; z tym, którą nogą wstał tamtego ranka", powiedział. Ponadto było również coś, co Rubin nazwał „wartością inspirującą", jakimś zagadkowym aspektem, którego nie należy ignorować. „Może tamtego dnia chciał grać dla swojej żony, a może nie lubił grać bez niej? Kto wie?"
Kiedy indziej Rubin zaoferował w swoim mniemaniu doskonały instrument Yladimirowi Horowitzowi. Horowitz zaś, wypróbowawszy go, przyznał, że chociaż ton ma piękny, a mechanizm odpowiednio lekki, on nigdy by go nie użył. Gdy Rubin zapytał dlaczego, pianista odparł: „Cóż, dla mnie brak mu bukietu". Zawsze dyplomatyczny Rubin zgodził się natychmiast i poprowadził Horowitza do następnego fortepianu. Horowitz używał terminologii stosowanej w winiarstwie, ale w tym kontekście, wspominał Rubin po latach, „chodziło o to, co zawierał ten dźwięk w kategoriach, powiedzmy, warstwy kryjącej", o pewną szczególną patynę brzmieniową, którą można było słyszeć niezależnie od rodzaju

granej muzyki. Fortepian, jakiego szukał Horowitz, musiał mieć rozległą paletę barw niezbędną do wykonywania jego szerokiego repertuaru, a także ogromną przestrzeń na niuanse i wibracje barw. Zupełnie dobry instrument, który Horowitz wcześniej odrzucił, po prostu stwarzał mniejsze możliwości.
Rudolf Serkin natomiast powiedział kiedyś Rubinowi, że pragnie „potężnego, zdrowego brzmienia", każąc mu wywnioskować z tych słów, o co mu chodzi. W przeciwieństwie do Horowitza Serkin nie był „uwodzicielskim", „zmysłowym" pianistą. Miał podejście bardziej intelektualne i był skoncentrowany głównie na kanonie muzyki austriacko-niemieckiej: Bachu, Mozarcie, Beethovenie, Schubercie i Brahmsie. Zarówno Horowitz, jak i Serkin szukali brzmienia, które w pewnym sensie odzwierciedlałoby to, co każdy z nich słyszał w swojej duszy. Z biegiem lat Rubin nabrał biegłości w przekładaniu ogólnikowo wyrażanych przez pianistę pojęć na instrument, który odpowiadał ich stylowi i muzycznym gustom. Z Glennem Gouldem jednak była zupełnie inna sprawa. Ani Rubin, ani nikt inny w Dziale Koncertów i Artystów nie był w stanie spełnić wymagań Goulda. Tuż po nawiązaniu przez niego kontaktu ze Steinwayem, w 1954 roku, zarówno pianista, jak i producent fortepianów wiedzieli, że w najlepszym wypadku ich stosunki będą napięte. Jeśli chodziło o Steinwaya, jego fortepiany budowane były po to, by wychodzić naprzeciw potrzebom tradycyjnych koncertujących pianistów, więc wyposażenie Goulda w fortepian, który odpowiadałby jego życzeniom, wydało się tej firmie niemal niemożliwe.
W latach pięćdziesiątych niezadowolenie z większości steinwayów, do których zasiadał Gould, rosło. Miały „niemrawy mechanizm", czarne klawisze były za długie lub za wąskie, a białe zbyt szerokie lub zbyt śliskie. Zdecydowanie nie lubił nowych instrumentów, które opuszczały fabrykę, i był zrozpaczony, że Steinway wycofał z obiegu starsze fortepiany, które jego zdaniem były doskonałe. Te, które Gouldowi - i wielu innym pianistom - podobały się bardziej, były instrumentami wykonanymi w latach dwudziestych i trzydziestych, między dwiema wojnami światowymi, a więc w okresie uważanym za złotą erę Steinwaya, co oczywiście było bardzo irytujące dla firmy, której credo brzmiało: „Tegoroczny steinway jest najlepszy ze wszystkich, jakie kiedykolwiek wyprodukowano".
„Nie podobają mu się nasze dzisiejsze fortepiany koncertowe -napisał w pewnej notatce o Gouldzie poprzednik Rubina, Alexander „Sascha" Greiner - co nie przynosi żadnego pożytku ani korzyści firmie Steinway & Sons. Nie jest bowiem w naszym interesie promocja i sprzedaż fortepianów wyprodukowanych pięćdziesiąt czy sto lat temu. My mamy promować produkt współczesny".
Prawdę mówiąc, zawodowy koncertujący pianista nie był tą osobą, którą Steinway i jego synowie mieli na myśli, kiedy ich firma zaczynała produkować fortepiany. Rozwój fortepianu był bardziej związany z ludźmi, którzy komponowali na ten instrument, niż z tymi, którzy na nim grali. Steinway konstruował swoje fortepiany dla dzieł Chopina, Liszta i innych romantyków, a więc repertuaru, który w połowie dziewiętnastego wieku preferowany był przez większość koncertujących pianistów. Potem producenci fortepianów tacy jak Steinway projektowali coraz solidniejsze instrumenty, ponieważ wymagała tego komponowana na nie muzyka1.
Z biegiem lat Steinwayowskie fortepiany zasłynęły zdolnością wydawania silniejszego dźwięku i przenoszenia go dalej, aby wyjść naprzeciw komponowanej muzyce. Zaczęły też być znane z wydawanego przez nie charakterystycznego „Steinwayowskiego brzmienia": głębokiego, „warczącego" basu o niezwykłej, przedłużonej sile oraz śpiewnej, migotliwej góry charakteryzowanej często słowem brillant. (Słowa brillant używa się często, aby opisać brzmienie fortepianu w górnym rejestrze, i chociaż niektórym pianistom podoba się miękkie, słodko-perłowe brzmienie góry, większość woli akustyczny odpowiednik diamentów, z wyraźnymi, ostrymi i migotliwymi krawędziami.) Jednak Glenn Gould rzadko grywał utwory romantyków i nawet wyraża]: się pogardliwie o całym dziewiętnastowiecznym repertuarze

fortepianowym, w tym także o twórczości Beethovena. Uwielbiał wczesne sonaty Beethovena, ale środkowy okres twórczości tego kompozytora - ze skomponowanymi wtedy sonatami Appassionatą i Waldsteinowską - uważał za „tandetę" (chociaż nagrał większość najważniejszych utworów skomponowanych przez Beethovena na fortepian). Gould potrafił być kapryśnym krytykiem; odrzucał późną twórczość Mozarta jako hedonistyczną albo - z drugiej strony -mechaniczną. „Zbyt wiele jego utworów przypomina biurowe notatki", napisał kiedyś. Mimo to bardzo lubił wczesne sonaty Mozarta, szczególnie te o barokowym charakterze, a w końcu nagrał wszystkie. Lubił też Mendelssohna, ale odrzucał większość jego utworów fortepianowych. Schuberta po prostu ignorował, choć jeszcze bardziej zdecydowanie odrzucał Liszta, Chopina i Schumanna. Kompozytorzy tworzący w pierwszych latach dwudziestego wieku, tacy jak Ravel i Debussy, wypadali w jego oczach niewiele lepiej, a Bartoka i Strawińskiego wręcz nie znosił. Gdy w 1952 roku, mając dziewiętnaście lat, wypełniał jakąś ankietę dla telewizyjnej stacji CBS, umieścił tych dwóch twórców w rubryce: „Najbardziej przeceniani kompozytorzy współcześni".

W istocie Gould kojarzył muzykę romantyczną z tym, co uznawał za niszczący wpływ na życie koncertowe, ponieważ jego zdaniem stanowiła ona potężną pokusę, żeby popisywać się techniką i upajać się pełnią brzmienia kosztem muzycznej substancji, a także koncentrować na wąskim, bezpiecznym repertuarze znanych, głównie romantycznych „przebojów".

Kolejną różnicą, która postawiła Goulda w opozycji do dużej części świata muzycznego, była jego filozofia dźwięku. Gould bowiem dowodził, że samo odwzorowanie jest znacznie mniej istotne niż klarowna czystość. Pragnął wydobyć z fortepianu suchy, czysty, jasny i lekki ton. Dla przykładu: uwielbiał oszczędną, powściągliwą muzykę Orlanda Gibbonsa, kompozytora z przełomu szesnastego i siedemnastego wieku, którego często nazywał swoim ulubionym. Nie był nim Beethoven, Mozart ani Chopin, lecz właśnie Gibbons, który wywoływał w Gouldzie to, co on sam nazwał „bardzo precyzyjną, a jednak niemożliwą do zdefiniowania reakcją duchową"4.

Rezultat, ku przerażeniu i nieustannej frustracji kierownictwa firmy Steinway & Sons, był taki, że Gould wyraźnie unikał muzyki, która najpełniej eksponuje fortepian w ogóle, a fortepiany Steinwaya w szczególności.

Doprowadziło to do pewnego paradoksu, który miał się stać lejt-motywem całego życia Goulda. Mimo że bezwzględnie był utalentowanym pianistą, stale dawał do zrozumienia przyjaciołom, stroicielem, dziennikarzom przeprowadzającym z nim wywiady i pracownikom Steinwaya, że w istocie niezbyt obchodzi go fortepian jako instrument. Dla Goulda granie muzyki było procesem raczej psychicznym niż fizycznym i wykraczało poza fizyczne ograniczenia każdego instrumentu; w jego wypadku fortepianu, który był mediatorem w walce między muzyką, jaka była grana, a muzyką, o jakiej istnieniu mógł myśleć. „Wie pan, sam fortepian jako taki nie jest instrumentem, do którego żywię jakieś wielkie uczucie - powiedział pewnemu dziennikarzowi. Dodał jednak: - Gram na nim przez całe życie i jest najlepszym środkiem przekazu, jakim dysponuję, by wyrazić swoje przemyślenia"5.

Jeśli Gould kogoś wielbił, to tym artystą był Arthur Schnabel, austriacki pianista, którego nagrania sonat oraz koncertów fortepianowych Ludwiga van Beethovena Gould nie tylko podziwiał, lecz niekiedy naśladował we własnych wykonaniach6. Gould zresztą prawdopodobnie z mniejszą rewerencją odnosił się do Schnabla-pianisty niż do Schna-bla-idealisty, który zdawał się postrzegać fortepian jako środek do celu. Schnabel odcisnął swoje piętno na świecie muzycznym dzięki odrzuceniu technicznej brawury na korzyść muzycznego idealizmu. Gdy inni popisywali się wirtuozerią, robiąc furorę muzyką Liszta, Schnabel opowiadał się za sonatami Beethovena i Schuberta. Sam Schnabel ujął to kiedyś następująco: „Pragnąc spełnić techniczne wymogi instrumentu, (muzyk) łatwo może zaniedbać pracę twórczą, posuwając się aż do zatarcia imaginacyjnej strony muzyki, za którą jako substytuty nie mogą służyć ani najwyższa sprawność, ani niezawodny sprzęt". Chociaż Gould zdawał się

bagatelizować swoje uczucie do fortepianu jako instrumentu, to jednak wciąż zdecydowany był szukać idealnego steinwaya, czyli - mówiąc słowami Schnabla - „niezawodnego sprzętu". Steinway zaś ze swej strony zrobił wszystko, co mógł, aby go zadowolić.
Ci, którzy żyją w świecie fortepianów koncertowych, mówią o instrumentach Steinwaya w sposób, w jaki konduktorzy rozmawiają o pociągach: posługują się ich numerami identyfikacyjnymi - 50, 400, 239 albo 15 - poprzedzonymi literami CD, które oznaczają, że te instrumenty są częścią elitarnej „stajni" koncertowej.
Większość sławnych artystów Steinwaya miała swoich ulubieńców. Gary Graffman na przykład przez wiele lat zachwycał się CD 199, fortepianem o wyjątkowo długim wybrzmiewaniu i ogromnym bogactwie brzmienia, który jego zdaniem był mniej perkusyjny niż inne steinwaye7. Graffman nieodmiennie wychwalał niezwykłe właściwości CD 199 i podróżował z nim tak często, jak mógł. Na pewien czas, w latach pięćdziesiątych, on i inni młodzi pianiści amerykańscy tak się przywiązali do CD 199, że opracowali skomplikowany schemat wożenia tego instrumentu po kraju na swoje najważniejsze koncerty, dzieląc się kosztami transportu.
CD 15, długo już goszczący w Piwnicy, był legendarnym faworytem Rachmaninowa8. Pracownicy Steinwaya nie powinni przyznawać, że jeden fortepian może znacznie różnić się od drugiego, ale zgodnie przyznawali, że ten instrument posiadał jakąś szczególną aksamitną miękkość. CD 15 zyskał taką sławę wśród odbywających tournee pianistów, że byli skłonni przypisywać mu magiczną siłę, jakby on sam mógł odbębnić słynną „Trójkę" - /// Koncert fortepianowy d-moll Rachmaninowa.
W reakcji na ludzką skłonność do fetyszyzacji fortepianów, Steinway zaczął przypisywać numery CD całkowicie na chybił trafił. We wczesnych latach istnienia firmy fortepiany koncertowe w Piwnicy i te, które wysyłano do dystrybutorów, były oznaczane trzema pierwszymi cyframi ich numeru seryjnego. Dawało to jednak przybliżone pojęcie o wieku instrumentu i gdy podróżujący pianiści nie mogli znaleźć lepszego powodu, aby sięgnąć po jakiś konkretny fortepian, często wybierali po prostu najnowszy, ta zaś praktyka prowadziła do przeciążenia owych instrumentów, podczas gdy za mało używano bardzo dobrych starych fortepianów. Zatem ten system został zaniechany i Steinway zaczął stosować symbole CD, które - przypominając raczej pseudonimy - nie oznaczały w ogóle niczego.
Cały personel Steinwayowski zgodnie postanowił, iż symbole CD pozostaną kompletnie efemeryczne. Gdy jakiś fortepian przybywał do naprawy, wysyłano go potem do innego dystrybutora albo umieszczano w Piwnicy, pozostawiając do wyboru podróżującym pianistom, a menedżerowie w Dziale Koncertów i Artystów często rozmyślnie zmieniali jego numer CD. „To było celowe działanie - powiedział Henry Z. Steinway. - Nie chcieliśmy, żeby pianiści wpadali w obsesję na temat pewnego numeru jakiegoś fortepianu, więc wciąż nadawaliśmy instrumentom nowe numery. Ludzie przychodzili i pytali: «Och, co się stało z tym dobrym starym CD 265?», a było całkiem możliwe, że CD 265 stał się teraz CD 175".
Kiedyś, po koncercie w Worcester w stanie Massachusetts, pewien pianista skarżył się Steinwayowi na niską jakość fortepianu dostarczonego przez lokalnego dystrybutora, więc instrument został odesłany do Nowego Jorku. Technicy Steinwaya sprawdzili go dokładnie, ale nie znaleźli niczego oprócz zmiany numeru CD, więc umieszczono go w Piwnicy. Gdy ów pianista pojawił się w Nowym Jorku kilka tygodni później, żeby wybrać fortepian na następny koncert, wybrał ten sam instrument, zachwycając się jego „nadzwyczajnym tonem i lekkością". Jednak Glenna Goulda, z jego nadzwyczaj wrażliwymi dłońmi, nie dałoby się tak oszukać.
Mimo tarć z tym szczególnym młodym pianistą Steinway usilnie pracował, aby zadowolić Goulda, i w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, oprócz dostarczania mu fortepianów na koncerty w całej Ameryce Północnej, obsługiwał też koncerty europejskie, wysyłając fortepiany do jego pokoi hotelowych na całym świecie.

Wydawało się, że wiele problemów rozwiązało się w 1955 roku, gdy pewnego dnia nieoczekiwanie odkrył on w Piwnicy CD 174, fortepian koncertowy zbudowany w 1928 roku. Gould wcześniej odwiedzał Piwnicę wielokrotnie, ale ów instrument i on przypominali okręty mijające się w nocy. Pianista był przekonany, że gdy on tam gościł, nigdy nie było tego fortepianu.
Gould uważał, że powinien mieć szersze przerwy między białymi klawiszami, aby móc poruszać klawiszem na boki, gdy go przyciska, tak jak robi to skrzypek grający yibrato9. W jednym z filmów przedstawiających Goulda przy fortepianie widać, jak stara się to robić. Chociaż mechanizm fortepianu - każdego fortepianu - uniemożliwia osiągnięcie vibrata, Gould był pewien, że da się to zrobić. Ku swemu zachwytowi stwierdził, że między klawiszami CD 174 jest więcej przestrzeni niż zwykle, co pozwoli mu na uzyskanie upragnionego efektu. Jedynym tego wytłumaczeniem, przekonywał Gould, był fakt, że CD 174 był z pewnością szerszy od standardowego fortepianu koncertowego. Technicy Steinwaya nie chcieli w to wierzyć. Wszak zgodnie z ich normami steinwaye budowano tak, aby były jednakowe niczym wagony towarowe. Gdy jednak na prośbę Goulda zmierzono instrument, stwierdzono, że istotnie był szerszy o trzy ósme cala (95 milimetrów).
Swego słynnego, doniosłego pierwszego nagrania Wariacji Goldbergowskich Gould dokonał w 1955 roku na tym CD 174 i w konsekwencji właśnie ten fortepian wysyłano do wielu miejsc Ameryki Północnej na jego liczne koncerty. Gould coraz bardziej pogardzał wszystkim, co wiązało się z publicznymi występami; nie lubił dalekich miast, do których trzeba było latać samolotami, a w nich sal, gdzie panowały przeciągi, a także bezlitosnej publiczności, nieznanych hoteli i fortepianów o nieprzewidywalnej jakości, więc posiadanie w takich miejscach ulubionego CD 174 było pewnym komfortem. Skoro nie mógł kontrolować innych warunków życia koncertowego, to przynajmniej mógł, jak sądził, kontrolować fortepian, na którym grał.
Kiedy okazało się, że zabieranie ze sobą CD 174 do, powiedzmy, Saint Louis lub Vancouver jest niepraktyczne z powodu kosztów transportu, Gould znów znalazł się na łasce lokalnego dystrybutora instrumentów Steinwaya. We wczesnych latach dwudziestego wieku ci artyści, którzy cieszyli się większym rozgłosem, mogli podróżować z własnymi fortepianami na koszt firmy. Henry Z. Steinway doszedł do przekonania, że firma powinna zaprzestać wydawania tysięcy dolarów na transport fortepianu po całej Ameryce, a zamiast tego oprzeć się na sieci lokalnych dystrybutorów. Podobnie jak wielu innych koncertujących pianistów, Gould zaczął oceniać miasta nie pod względem ich restauracji czy muzeów sztuki, lecz pod względem jakości instrumentów, jakie można było tam znaleźć, i jako artysta był najszczęśliwszy, gdy grał na swoim ukochanym CD 174.
Jednak miodowy miesiąc z CD 174 skrócił się tragicznie, gdy instrument wrzucony do składu przewozowego w drodze powrotnej do Nowego Jorku z koncertu w Cleveland został tak zniszczony, że nie nadawał się do naprawy. Gould płakał po stracie CD 174 i przez kilka miesięcy tak ją przeżywał, że jedyną pociechą był dla niego stary chickering, na którym grał w domu.
Zmuszony do poszukiwań koncertowego fortepianu, który by mu odpowiadał, Gould popadł w taką frustrację, że w czasie nagrywania Koncertu fortepianowego c-moll Beethovena korzystał z trzech różnych fortepianów. Doświadczeni pracownicy Steinwaya, którzy sądzili, że widzieli już wszystko, byli zbici z tropu niezwykłymi żądaniami Goulda. Sascha Greiner uskarżał się w pewnej wewnętrznej notatce, że „Glenn Gould był i jest wyjątkowo trudny do usatysfakcjonowania go naszym instrumentem". Gould był tak rozczarowany wszystkimi fortepianami, jakie Steinway miał mu do zaoferowania, że pewnego dnia ze swym „pigmejskim krzesłem" w dłoni wszedł, aby wypróbować kilka instrumentów, do Heintzmana, producenta fortepianów w swoim rodzinnym Toronto. Heintzman zajmował specjalne miejsce w sercu wielu kanadyjskich muzyków, więc kiedy Gould się tam pojawił,

niezwłocznie sam Bili Heintzman zaprowadził gościa do pokoju pianistów, gdzie traktowano go jak króla. Zagrał na wszystkich instrumentach, jakie Heintzman miał do zaoferowania, lecz żadnego nie uznał za właściwy.
Po CD 174 fortepianem najbliższym usatysfakcjonowania Goulda był model D oznaczony numerem CD 205. Gould początkowo chwalił go za „prawdziwie egzotyczny zakres tonu, cudowną melancholię i oczywiście wielką błyskotliwość". Jednak po kilku miesiącach również ten instrument rozczarował artystę, który wylał na Steinwaya potok niezadowolenia. Fortepian CD 205, jak stwierdził, zademonstrował „krnąbrną obojętność" wobec jego umiejętności i talentu, a tę obojętność Gould przypisał „sztywnemu mechanizmowi". William Hupfer, główny technik Steinwaya, wyznał kiedyś Gouldowi, że nie ma pojęcia, co czyni mechanizm sztywnym albo luźnym. Skłoniło to pianistę do napisania jednej z najdłuższych - najbardziej nierealistycznych - próśb o pomoc.
Szczerze mówiąc, bytem zbulwersowany niechęcią Państwa technicznych umysłów do przeprowadzenia ocen porównawczych i stwierdzenia względnej przewagi jednego mechanizmu nad innym. Istnieje kilka fortepianów, przy których miałem złudzenie w pełni przemyślanej kontroli i relacji. Jednym z nich jest ów stary chickering, o którym często opowiadam i którego wciąż używam. Dlaczego jakiś specjalista w dziedzinie fizyki nie mógłby dokonać porównawczych badań i odpowiednio przystosować tego okropnego instrumentu? Ten problem jest częścią mojej krytycznej sytuacji. Proszę mi powiedzieć, czy na całym Manhattanie i w jego okolicy nie ma nikogo, kto mógłby stwierdzić, o co chodzi w me-chan izm ie fortepian u ?
Jeśli ostatni wieczór był sukcesem, to tylko dlatego, że wprowadziłem się w jakiś trans, nieustannie szepcząc do siebie: gram na chickeringu, gram na chickeringu, gram na chickeringu...
Przyglądam się każdej klawiaturze, jaką spotykam, z lekkim chichotem, pewną koneserską lubością owej tęsknej ironii, która przywiodła mnie do tego stanu, i jakimś głębszym, ośmielam się powiedzieć: dojrzalszym zrozumieniem intrygującego związku pedałów i kołków oraz paradoksu, które konstytuują zwykły fortepian.
Proszę, jeśli mają Państwo litość dla swoich przyjaciół muzyków, zbadajcie to dogłębnie. Mam szczerą nadzieję, że ten list nie wzbudzi jedynie śmiechu, jestem tym niezmiernie zaniepokojony i nie spocznę tak długo, aż wszystko będzie w porządku.
„Nie muszę dodawać - zakończył - iż mają Państwo moją zgodę na przedrukowanie tego listu w miesięcznym biuletynie Steinwaya".
Urzędnicy Steinwaya uprzejmie zignorowali sugestię Goulda, aby fabryka wsparła naukowe badanie mechanizmu fortepianowego lub choćby „przedyskutowała takie badanie ze swymi pracownikami odpowiedzialnymi za problemy mechaniczne" (co odnosiło się oczywiście do działu Hupfera). Fabryka była jednak przyzwyczajona do narzekań na mechanizmy. Ignacy Paderewski, który niemal się wykończył, kiedy w 1892 roku zagrał sto siedem koncertów podczas krótkiego tournee, często narzekał na twardy mechanizm Steinwaya, z którym odbywał tę artystyczną podróż, i nazywał go po prostu swoim „wrogiem"10. Ten fortepian pewnego wieczoru omal nie zakończył kariery Paderewskiego, gdy pianista wszedł na scenę, wziął pierwsze akordy swego improwizowanego preludium i poczuł piekący ból prawej ręki. Dokończył występ, lecz grał z ciągłym bólem, a potem przed każdym koncertem wymagał elektrowstrząsów, pod koniec zaś owego tournee grał już tylko czterema palcami prawej ręki.
Również mechanizm najbardziej martwił Goulda w fortepianie CD 205. „Trzeba znacznego impetu, by osiągnąć dno klawisza, grając akord, a gdy to wymaga takiej siły, czuję, że klawisz stawia jeszcze większy opór, aby zareagować na nacisk, jaki muszę włożyć. Jeśli zatem nie zmienię mojego sposobu gry (co prawdopodobnie byłoby zdrowsze, tańsze i wygodniejsze), będę musiał stwierdzić, że ten 205 i ja znaleźliśmy się na rozstajnych drogach".

Gould wymienił fortepian CD 205 na inny, o numerze CD 90, w Eaton Auditorium w Toronto. Jednak mechanizm w tym fortepianie był, w przeciwieństwie do CD 205, zbyt luźny. Znów więc sięgnąwszy po pióro, napisał do Steinwaya: „Z moim zmysłem do mechanicznych adaptacji, dokonałem niezliczonych zmian, które okazały się wyjątkowo korzystne dla CD 90. Te zmiany przyjęły formę pogłębienia klawisza w nadziei wywołania reakcji odpowiadającej mocniejszemu uderzeniu. Teraz jednak w ogóle nie jestem w stanie ani nie mam ochoty grać choćby najkrócej na tym instrumencie".
I znów przywołany został chickering. Po zaprzestaniu studiów u swojego długoletniego nauczyciela Alberta Guerrera Gould przeniósł chickeringa do położonego nad jeziorem domu swoich rodziców. Ten instrument całkowicie go zauroczył.
„Pragnę tylko wspomnieć mimochodem, że mój podziw, a w istocie pełen zachwytu szacunek dla interpretacyjnej wszechstronności i czystej żywiołowości palety dźwięków, jaką oferuje mój pomocniczy instrument, ów szlachetny chickering, pozostaje niezachwiany", napisał do swoich sponsorów w Nowym Jorku. Steinway słyszał znacznie więcej, niż miał ochotę, o tym ubóstwianym chickeringu. Jeden z członków kierownictwa zasugerował w pewnej wewnętrznej notatce, że Gould korzysta z usług jakiegoś psychoanalityka, który być może, gdy młody artysta jest zahipnotyzowany, w nieskończoność powtarza słowo „chickering".
Ze swej strony pianista czuł się nie tylko wzgardzony, ale w końcu wściekł się i oskarżył Steinwaya o niewiarygodne niedbalstwo, pisząc: „Z pewnością żaden artysta nie spotkał się z takim brakiem uwagi ani nie musiał w takim stopniu rezygnować z korzyści płynących z osobistego szacunku, które za sprawą popularnej legendy stały się symbolem firmy Steinway & Sons".
Kiedy jednak Gould poczuł, że jego skargi są nie do wytrzymania, starał się to załagodzić: „To godny ubolewania komentarz do niewdzięcznego zwrotu mojego ego, że zdecydowałem się połączyć list dziękczynny za Państwa uprzejmość z epistołą tak pełną narzekań, iż wystawiłyby na próbę cierpliwość Hioba czy każdego innego doskonale stoickiego męczennika, którego chciałoby się wymienić".
Początek 1957 roku przyniósł firmie Steinway & Sons nieco wytchnienia od nieustannego potoku korespondencji od jej najtrudniejszego artysty, gdy Gould udał się w swą pierwszą zamorską podróż: na dwutygodniowe tournee po Związku Radzieckim11. Został on bowiem pierwszym północnoamerykańskim muzykiem, który wystąpił w poststalinowskiej Rosji, a jego koncerty wywołały wielką sensację. Pierwszy występ dał w Konserwatorium Moskiewskim, grając tam recital złożony z utworów Jana Sebastiana Bacha, Ludwiga van Beethovena i Albana Berga. Radziecka publiczność jeszcze go nie znała, więc na początku koncertu sala wypełniona była zaledwie w jednej trzeciej. Kiedy jednak usiadł do fortepianu i rozpoczął występ czterema fugami ze Sztuki fugi oraz Partitą nr 6, ekscytacja słuchaczy wzrosła. Publiczność była oszołomiona oryginalnością dwudziestopięcioletniego pianisty, bogactwem i niuansowością dynamiki oraz przejrzystością jego gry. Podczas długiej przerwy wielu ludzi wybiegło, aby zatelefonować do przyjaciół i zachęcić ich do przyjścia na koncert. Gdy zaczęła się druga część, sala była pełna. Koncert zwieńczyła gorąca owacja z rytmicznym klaskaniem i wołaniem o bisy. Gould zagrał fantazję Jana Sweelincka i dziesięć Wariacji Goldbergowskich, zanim publiczność puściła go z estrady. Krytycy nazwali jego pianistykę „poezją" i „magią". Przez resztę swojego tournee i w Moskwie, i w Leningradzie grał w wyprzedanych do ostatniego miejsca salach.
Rosję ogarnęła prawdziwa gouldmania i kanadyjski pianista przez wiele lat uważany był za najwspanialszego spośród wielkich interpretatorów muzyki Bacha. Gould był usatysfakcjonowany nie tylko tym, że grał dla publiczności, która zdawała się wstrzymywać oddech, aby nie uronić żadnego niuansu tej muzyki. W Moskwie z przyjemnym zaskoczeniem zastał konserwatorium pełne najlepszych steinwayów, z których wiele trafiło tam z Niemiec po wojnie. „Mimo wszystkich trudności językowych, zimnych sal, etc.,

naprawdę cudownie spędzam tutaj czas", napisał na kartce pocztowej wysłanej do rodziców. „Sześć bisów w Leningradzie mimo kiepskiego fortepianu. Steinway w Moskwie był najwspanialszym, na jakim kiedykolwiek grałem". Z Rosji Gould pojechał do Berlina, gdzie zagrał Koncert fortepianowy c-moll Beethovena z Filharmonikami Berlińskimi. Dokonane przez Goulda nagranie Wariacji Goldbergowskich wprawiło dyrygenta Herberta von Karajana w zdumienie. I teraz, podobnie jak wiele lat wcześnie], gdy uległ zauroczeniu, słuchając gry Dinu Lipattiego, owego pianisty, którego drugie wcielenie zobaczył przedstawiciel wytwórni Columbia w nowojorskim Town Hali, Karajan urzeczony był Gouldem. Po ich pierwszym wykonaniu tego koncertu dyrygent nazwał je „mistrzowskim", ale Gould się z tym nie zgodził. W przeciwieństwie do tego, czego doświadczył w Rosji, Gould zastał w Berlinie instrument bynajmniej nie idealny i twierdził, że musiał walczyć z niemrawym mechanizmem. Jednak niemieccy krytycy muzyczni najwyraźniej nie zauważyli żadnych zmagań i nie szczędzili pochwał temu wykonaniu. Krytyk pisma „Die Welt" posunął się tak daleko, że nazwał je „jednym z owych rzadkich spotkań z absolutnym geniuszem".
Wieści o zamorskich triumfach kanadyjskiego pianisty szybko dotarły do Ameryki Północnej i oczywiście do dyrekcji firmy Steinway & Sons. Skoro sława Goulda rosła tak gwałtownie, jeszcze ważniejsze stało się udobruchanie młodego artysty. Gdy tuż po powrocie do Kanady Gould pojechał do Nowego Jorku, sam Henry Z. Steinway towarzyszył mu w wyprawie do Astorii, by mógł wypróbować kilka nowych fortepianów. Kiedy jednak po stwierdzeniu, że w nowszych modelach ton jest lepszy, Gould oświadczył, iż żaden z fortepianów w tej fabryce mu się nie podoba. Henry Z., który dopiero poznawał tego nadmiernie wymagającego pana Goulda, wzruszył tylko ramionami.
W późnych latach pięćdziesiątych Gould wzniecił mały bunt wśród artystów ze „stajni" Steinwaya. Za jego namową austriacki pianista o ugruntowanym statusie gwiazdy, Paul Badura-Skoda, napisał do Steinwaya o „niebezpiecznym poziomie", do jakiego doszło wiele fortepianów wychodzących z Astorii. Badura-Skoda stwierdził, że trzy z każdych czterech steinwayów, na których ostatnio grał, nie miały wystarczającej dźwięczności. Dodał też złowrogo: „Czarne klawisze stają się coraz węższe. Jeśli ten trend się utrzyma, niebawem zaczną przypominać ostrza brzytwy i pianiści potną sobie palce na kawałki". Uskarżał się również na plastikowe klawisze, jakie Steinway w połowie lat pięćdziesiątych zaczął wprowadzać zamiast kości słoniowej, coraz trudniejszej do zdobycia, a w końcu zakazanej. Niektórzy pianiści, zwłaszcza ci, którzy lubili, aby klawisze miały lekką fakturę gwarantującą lepszą przyczepność, gwałtownie protestowali przeciwko plastikowi, który jej nie zapewniał. „Plastik jest najbardziej niefortunnym pomysłem - narzekał Badura-Skoda. - Staje się bardzo śliski, kiedy wilgotnieje, co w połączeniu z wąskością czarnych klawiszy powoduje dosłownie tysiące fałszywych nut podczas występów". Co gorsza, podczas koncertów w fortepianach zrywały się struny. Zdarzyło się to Claudio Arrauowi, Rudolfowi Serkinowi i Paulowi Badurze-Skodzie. Sami pracownicy fabryki przyznawali, że materiały, jakie otrzymywała firma, jakością nie dorównywały przedwojennym. „Nie mieliśmy już u producentów takich wpływów, jakie mieliśmy przed wojną", powiedział kiedyś pewnemu dziennikarzowi Walter Drasche, brygadzista w dziale mechanizmów. „Coś przepadło". Cierpiało na tym także rękodzielnictwo, szczególnie w pracach wykończeniowych.
Wszystkie te przyczyny złożyły się na to, że Gould zrobił coś niewyobrażalnego. Zwrócił się gdzie indziej. Przed pewnym koncertem w Saint Louis stwierdził, że żaden ze steinwayów nie jest odpowiedni, i zatelefonował do agencji Baldwina, której przedstawiciele z radością przysłali dwa fortepiany, nie obciążając Goulda kosztami. On zaś, zdecydowany podkreślić swoje niezadowolenie, wysłał Steinwayowi rachunek za sprowadzenie baldwina do sali koncertowej w Saint Louis i odesłanie go z powrotem.
Urzędnicy Steinwaya uznali ten gest za niepojętą bezczelność i odmówili płacenia. Sascha Greiner był kierownikiem Działu Koncertów i Artystów przez blisko trzydzieści lat i chociaż

potrafił zachować zimną krew, gdy pracował z chimerycznymi artystami, to wydarzenie wytrąciło go z równowagi. „Coś takiego nie może się powtórzyć - napisał do agenta Goulda. - Albo artysta gra na steinwayu, albo nie". Jeśli bowiem jakiś pianista miał być nazywany artystą Steinwaya, musiał koncertować na steinwayu, a nie na innym instrumencie.
Gould wcale nie był pierwszym artystą Steinwaya, który „rozglądał się na boki". W latach siedemdziesiątych dziewiętnastego wieku pianista o nazwisku S.B. Mills, związany umową ze Steinwayem, zagrał w Pittsburghu dwa recitale na fortepianie Decker Bros, a miejscowy agent Steinwaya wpadł w irytację, gdy się o tym dowiedział12.
W 1908 roku Ignacy Paderewski, którego Steinway sprowadził z Europy do Ameryki na długie tournee w 1891 roku i bardzo rozpieszczał, nie dochował wierności i odszedł, co rozwścieczyło kierownictwo fabryki. W latach dwudziestych dwudziestego wieku natomiast Artur Rubinstein niezadowolony ze steinwaya w Chicago przeniósł swe względy na firmę Mason & Hamlin. Na wieść o tym Steinway poinformował pianistę, że nie będzie on mógł korzystać z jego fortepianów przez resztę tournee. Przez kilka lat odmawiał również Arturowi Schnablowi zgody na grę na swoich fortepianach, dopóki pianista ten w Europie nie przestał grać na bechsteinach.
Gdy Garry Graffman odbywał tournee i stwierdzał, że miejscowy steinway nie nadaje się do gry, a nie miał ze sobą CD 199, czasami korzystał z jakiegoś baldwina, czyniąc to ku konsternacji Davida Rubina, który ostrzegł pianistę, że naraża on na niebezpieczeństwo swoją pozycję w firmie Steinwaya. „Firma Steinway naraża na niebezpieczeństwo moje źródło utrzymania", odparł Graffman. Garrick Ohlsson nie raz, ale dwa razy odchodził do Bósendorfera. Gdy odszedł po raz drugi, nie zaproszono go ponownie. „Gdy jest się przyjętym, pozostaje się w szeregach, i to jest jedyne rozwiązanie, jakie dopuszczamy - powiedział Rubin. - Jeśli ktoś przyłączy się do innej firmy, to nie będzie grać na naszym fortepianie".
Mimo okazjonalnych „flirtów" z innymi fortepianami - łącznie z pewną „ściśle tajną" wyprawą do przedstawicielstwa handlowego Bechsteina w Berlinie, gdzie rozważał pomysł nabycia jednego z ich fortepianów - Gould kontynuował poszukiwania steinwaya doskonałego. Inni pianiści, wśród których było kilku profesjonalistów oraz liczni amatorzy i wielbiciele, pisali do Goulda, sugerując, aby wypróbował ten czy tamten fortepian, i Gould rzeczywiście udał się na kilka krańców zarówno Kanady, jak i Stanów Zjednoczonych. Te poszukiwania prowadziły go do Piwnicy w Nowym Jorku częściej, niżby tego pragnął, i właśnie tam wdał się w brzemienny w skutki konflikt z głównym stroicielem Steinwaya Williamem Hupferem.
Hupfer był krępym, rubasznie przyjaznym mężczyzną z kwadratową szczęką, który pracował w fabryce już od piętnastu lat, gdy Gould się urodził13. Ostatecznie wspiął się po szczeblach kariery zawodowej, przechodząc przez kolejne szczeble działu strojenia, gdzie spędził czterdzieści dziewięć lat. Był miejscowym chłopakiem, urodzonym i wychowanym w Astorii. Pochodził z rodziny robotniczej, oboje jego rodzice byli imigrantami z Niemiec. Jako młody chłopiec Hupfer grał na pianinie, ale w 1917 roku, gdy zaproponowano mu pracę w kabarecie w nowojorskiej dzielnicy artystów Greenwich Yillage, jego ojciec wpadł w popłoch i zamiast tego nauczył go strojenia fortepianów, po czym posłał do pracy w firmie Steinway & Sons. Hupfer, podobnie jak Yerne Edquist w Toronto, zaczynał jako czeladnik, wykonując pierwsze, „surowe" strojenia na nowych fortepianach, w których dopiero założono struny, i podobnie jak Edquist miał wrodzony talent. Pewnego dnia zjawił się brygadzista, aby skontrolować pracę Hupfera. Szybkość i dokładność młodego stroiciela zrobiły na nim takie wrażenie, że powiedział: „Billy, założę się, że słyszysz kichnięcie muchy". Tak rozpoczęła się kariera zawodowa Hupfera.
Po wyjściu z wojska, w którym służył podczas pierwszej wojny światowej, Hupfer powrócił do strojenia fortepianów w fabryce. W roku 1925 jeden z menedżerów, prawdopodobnie

wyczuwając jego talent, zapytał, czy byłby zainteresowany „pracą w trasie", co oznaczało podróżowanie z artystami Steinwaya. Znając tajemnice regulacji i strojenie instrumentu, Hupfer przez cztery lata podróżował z wielką pianistką Myrą Hess i dwoma koncertowymi fortepianami; jeden wysyłano z wyprzedzeniem do następnego miasta, podczas gdy drugi wykorzystywany był podczas występu. W 1932 roku Hupfer przyjął kolejną pracę, która miała trwać aż dziesięć lat: podróżowanie z Sergiuszem Rachmaninowem. Czasami jego zadania wykraczały poza obowiązki stroiciela. Pewnego wieczoru w Montrealu, jadąc taksówką do sali koncertowej, Rachmaninow odwrócił się do Hupfera i powiedział: „Zanim zacznę grać koncert, muszę wykonać Boże, chroń króla. Wiesz, jak to idzie?" Hupfer zaczął nucić angielski hymn, a Rachmaninow szybko się włączył. Nucili go przez pół godziny, aż pianista dotarł do sali koncertowej. W 1946 roku Hupfer awansował na najwyższe stanowisko w swoim dziale nie tylko dlatego, że stał się mistrzem swego rzemiosła, lecz również z tego powodu, że usposobienie pozwalało mu radzić sobie ze wszystkimi, nawet najtrudniejszymi pianistami. Henry Z. Steinway zauważył kiedyś, że dobry stroiciel musi być jednocześnie rzemieślnikiem, inżynierem i terapeutą. Firma Steinway & Sons szczyciła się swoimi świetnie wyszkolonymi stroicielami, którzy rozumieli, że pianista może ulegać emocjom, że po wielogodzinnej podróży samolotem może chcieć odpocząć w pokoju hotelowym, a po południu przed koncertem usiąść do fortepianu, na którym ma grać tego wieczoru, i stracić panowanie nad sobą. Steinway to rozumiał, więc technik nie mógł po prostu powiedzieć do zestresowanego artysty: „O rany, nastroiłem go najlepiej jak potrafię". Dobry stroiciel ma stwierdzić: „W porządku, proszę mi dać dziesięć minut". Być może w rzeczywistości nie dokona żadnych poprawek w instrumencie, ale przynajmniej poprawi samopoczucie pianiście. Hupfer doskonale radził sobie także z tą częścią jego pracy, która obejmowała kontakty międzyludzkie. Rzadko nabierał niechęci do jakiegoś pianisty, a jeśli czuł antypatię do Glenna Goulda, to zachowywał ją dla siebie. Wobec kolegów pozwalał sobie jedynie na łagodne narzekanie na to, co uważał za niedorzeczne żądania. W istocie podziwiał go, gdyż Gould należał do pianistów, których Hupfer nazywał „naciskaczami", a nie „uderzaczami". Podobnie jak Horowitz, Gould potrafił wydobywać z fortepianu zdumiewający dźwięk bardzo lekkim dotknięciem. Hupfer był też jednak przekonany, że Gould rujnuje instrumenty, wymagając od nich wrażliwości na dotyk tak lekki, że na tych fortepianach nie mógł już grać nikt inny oprócz niego. Hupfer słyszał dziesiątki opowieści o Gouldzie krążących wśród techników; również tę, jak kiedyś uparł się nawet, by jeden z nich wymienił cały komplet czarnych klawiszy, ponieważ „wydawały się za wąskie". Hupfer nie zgadzał się na to. „Steinway to steinway - powiedział -i właśnie taki fortepian dostanie Glenn Gould". Gould zaś ze swej strony sądził, że firma nie rozumie wymagań jego artyzmu. Po latach Henry Z. Steinway, człowiek, który zawsze usiłował zrozumieć obie strony sporu, ujął to dyplomatycznie: „Gould działał zgodnie ze swoim głębokim przekonaniem, a to mogło zirytować stroiciela". Potem doszło do tego incydentu z ramieniem. Z latami strach Goulda przez zarazkami i jego obsesja na punkcie zdrowia rozwinęła się w prawdziwą, pełnoobjawową hipochondrię14. Izraelski pianista David Bar-Illan wspominał, jak pewnego razu odebrał... telefon od Goulda. Podniósłszy słuchawkę, Bar-Illan kichnął i zakaszlał, zanim zdążył powiedzieć „halo". Z nutą niepokoju w głosie Gould zapytał: „Co się stało?" Gdy Bar-Illan odpowiedział, że ma katar, Kanadyjczyk szybko odłożył słuchawkę. Skłonności Goulda do hipochondrii z latami narastały. Był wrażliwy na przeciągi, które nieuchronnie prowadziły do kłopotów z gardłem i przeziębień. Objawy, nawet jeśli początkowo wyimaginowane, stawały się prawdziwe. Przez całe życie zasięgał rad wielu lekarzy, ale niewielu mu pomogło. Bywało, że mierzył temperaturę co godzinę i wierzył, że byłoby lepiej, gdyby mieszkał na szczycie jakiegoś wzgórza, ponieważ to zmniejszałoby prawdopodobieństwo zachorowania na raka. Garściami łykał witaminy i zawsze miał przy sobie kilkanaście recept, by mieć środki zwalczające wszelkie możliwe ewentualności związane ze zdrowiem. Pewnego razu, gdy jego

kariera pianistyczna była w pełnym rozkwicie, powiedział, że wyszedł z jakiejś sali koncertowej zbyt szybko i w rezultacie „takie zimno uderzyło mnie w twarz, że przez kilka miesięcy nie mogłem żuć lewą stroną".
Gould był szczególnie podatny na dolegliwości i bóle układu mięśniowo-szkieletowego, związane prawdopodobnie z nieprawidłową postawą, i zażywał mnóstwo przepisywanych mu tabletek. Często uprzedzał pracowników Steinwaya, że jest wyjątkowo wrażliwy na kontakt fizyczny, a jego awersja do uścisków dłoni była powszechnie znana. Z obawy, by nikogo nie urazić, Gould uciekł się do drukowanego wyjaśnienia, którego nie można było źle zrozumieć ani zignorować. Przygotował sobie niewielki list i umieszczał go na drzwiach garderoby wszędzie, gdzie dawał koncerty. List ów głosił:
WYRAZY WDZIĘCZNOŚCI ZA ZROZUMIENIE I WSPÓŁDZIAŁANIE Ręce pianisty czasami w sposób trudny do przewidzenia ulegają kontuzjom, które - nie trzeba dodawać - mogą być naprawdę poważne. Będę zatem bardzo wdzięczny za unikanie uścisków dłoni, co pozwoli wyeliminować ogólne zakłopotanie. Zapewniam, że nie zamierzam być nieuprzejmy; chcę po prostu zapobiec wszelkiej możliwości kontuzji.
Dziękuję GLENN GOULD
Gould szczególnie obawiał się Billa Hupfera, którego silne uściski dłoni wytrącały go z równowagi. Możliwe, że pianiście działała na nerwy potężna postura Hupfera, a może wyczuwał jego lekką dezaprobatę. Bez względu na powód, Gould posunął się tak daleko, że dał do zrozumienia kierownictwu Steinwaya, iż uściski dłoni Hupfera przyprawiają go o wyjątkowe rozdrażnienie. Pewnego dnia, pod koniec 1959 roku, będąc w Nowym Jorku, Gould wpadł do gabinetu Winstona Fitzgeralda, kierownika Działu Koncertowego, z którym był zaprzyjaźniony. Gdy gawędzili, wszedł Hupfer, żeby się przywitać. Wiedział już, że ma unikać uścisku dłoni, więc - prawdopodobnie w poszukiwaniu sposobu na serdeczne powitanie - przechodząc obok Goulda, poklepał go po ramieniu.
Hupfer zapewne nie wziął pod uwagę faktu, że wszelki kontakt fizyczny mógł sprawić, iż pianista natychmiast się wzdragał. „Nie rób tego - rzekł. - Nie lubię być dotykany". Hupfer stał przez chwilę zakłopotany, a potem wyjąkał przeprosiny. Gould osunął się na krzesło i umilkł, ale na krótko. Po minucie lub dwóch całkiem wrócił do siebie i dalej prowadził konwersację. Jednak później tego samego dnia zadzwonił do Fitzgeralda, aby się poskarżyć, że Hupfer zadał mu ból, kładąc rękę na jego ramieniu. Początkowo Fitzgerald, który był już przyzwyczajony do nieustannych narzekań Goulda na rozmaite fizyczne dolegliwości, nie poświęcił temu wiele uwagi, ale to był „uraz", który nie ustępował.
Gould zaczął odwoływać koncerty, łącznie z całym europejskim tournee, które było zaplanowane na luty 1960 roku. Aby oszczędzić Steinwayowi zakłopotania, powiedział prasie, że zwichnął ramię w czasie jakiegoś upadku, ale w listach do producenta fortepianów winą obciążył Williama Hupfera. Poprzez swego agenta Waltera Homburgera Gould uskarżał się, że konieczność odwołania koncertów jest „podwójnie niefortunna wobec faktu, iż do kontuzji doszło w waszych szacownych biurach i z rąk jednego z waszych pracowników".
Miesiąc później Gould zaczął podróżować tam i z powrotem po Wschodnim Wybrzeżu, zabiegając o leczenie u różnych specjalistów, którzy przyznali, że kręgosłup szyjny istotnie uraża jakiś nerw, ale żaden nie był w stanie stwierdzić, czy problem ów powstał w rezultacie silnego klepnięcia Hupfera. Wiosną 1960 roku wciąż niedomagający Gould pojechał do Filadelfii, gdzie umówił się na wizytę u słynnego chirurga ortopedy, który na miesiąc umieścił górną połowę jego ciała w gipsie, skutecznie go unieruchamiając. Po zdjęciu gipsu Gould spędził pewien czas z lewym ramieniem na temblaku i szyją w usztywniającym kołnierzu ortopedycznym. W ciągu kilku tygodni, mimo trwających jeszcze problemów z lewym ramieniem, w czerwcu 1960 roku wrócił do wyczerpującego nagrywania i zaplanowanych występów. Pojechał do Detroit, Cincinnati oraz Minneapolis i nagrał Sonatę d-moll, zwaną Burza, op. 31 nr 2 i Eroicę Beethovena. Ten stosunkowo szybki powrót skłonił

tych, którzy go znali, do przypuszczeń, że być może udawał tę kontuzję lub co najmniej wyolbrzymił związane z nią dolegliwości. Nikt jednak nie ośmielił się powiedzieć Gouldowi, że niektóre problemy mogły tkwić w jego głowie, i jeszcze przez wiele lat przyjaciele pianisty uprzejmie potakiwali, gdy narzekając na ciągłe kłopoty z ramieniem, oskarżał Billa Hupfera o to, że przez niego musiał niemal zrezygnować z gry na fortepianie.
Do końca 1960 roku wszystko wróciło do normy. Gould dał w owym roku przeszło dwadzieścia występów i kontynuował poszukiwania odpowiedniego fortepianu do swoich sesji nagraniowych w studiach Columbii przy Trzydziestej Ulicy w Nowym Jorku. Nikt też nie był zdziwiony, że Goulda nie zadowolił żaden z fortepianów, jakie miał do wyboru, bo to wydawało się normalne. Wtedy, gdy już się wydawało, że wszystko poszło w zapomnienie, niemal rok po tamtym spotkaniu z Hupferem, Gould zaskarżył firmę Steinway & Sons oraz Williama Hupfera, występując do sądu o odszkodowanie w wysokości trzystu tysięcy dolarów. W pozwie prawnicy Goulda twierdzili, że Hupfer podszedł do niego z tyłu i „rozmyślnie bądź lekkomyślnie i nonszalancko opuścił obydwa przedramiona ze znaczną siłą na lewe ramię oraz kark powoda, tak że powód uderzył lewym łokciem o oparcie krzesła, na którym siedział". W rezultacie, głosił dalej pozew: „Pozwany doznał poważnego uszkodzenia korzonków nerwowych w szyi i dysków kręgosłupowych w okolicy karku f...] poza tym kontuzja uniemożliwiła mu udział w koncertach i nagraniach, cierpiał dotkliwy ból ciała i umysłu, który trwa i może być permanentny". Pozew stwierdzał również, że: „Powód kilkakrotnie przed 8 grudnia 1959 roku żalił się pozwanemu, firmie Steinway & Sons, na przesadnie silne uściski dłoni i inne nazbyt wylewne, fizyczne działania oskarżonego Hupfera wobec powoda. Powód żądał też od firmy podjęcia kroków, które chroniłyby go przed tak niebezpiecznymi działaniami oskarżonego Hupfera". Jednak, konstatował pozew, firma Steinway & Sons nie była niczemu winna.
Henry Z. Steinway, który znał obie strony, szybko interweniował. Ten incydent wydawał mu się jednocześnie i dziwaczny, i wiarygodny. Hupfer był potężnym mężczyzną, to pewne, ale Henry Z. wątpił, czy zastosował jakikolwiek prawdziwy nacisk, nie mówiąc już o „znacznej sile", gdy położył dłoń na ramieniu Goulda.
Henry Z. Steinway na pewno się zdenerwował, ale nie był zły, w znacznej mierze dlatego, że lubił Goulda mimo jego dziwactw. Uważał go za całkiem sympatycznego, uroczego i kompletnie pozbawionego złośliwości, „niezależnie od tego, jak jest szalony". Był również urzeczony całkowitym poświęceniem Goulda dla muzyki. Chociaż obydwaj - Gould i Henry - byli przywiązani do firmy, trudno byłoby znaleźć dwóch ludzi bardziej od siebie różnych. Henry przyznawał z charakterystyczną dla siebie szczerością, że gdyby słuchał jakiegoś pianisty grającego sonatę Beethovena, a ów pianista opuściłby cztery nuty, cztery linie czy cztery strony, on nigdy by tego nie zauważył. I to nie dlatego, że nie słuchał uważnie. Kiedy bowiem Henry słuchał brzmienia jednego ze swoich fortepianów na koncercie, jego uwaga skupiona była na czymś innym: Czy pedał nie skrzypiał? Czy w wieku nie było luźnego zawiasu? Czy nie wydobywały się inne dźwięki, których nie powinno być? Może „nie umiałby powiedzieć, czy Horowitz jest lepszy od Gabryłowicza", ale z pewnością doceniał muzyczny geniusz Glenna Goulda.
Ten incydent z ramieniem, który pociągnął za sobą poważny problem marketingowy, doprowadził firmę do histerii. Gould był jej ukochanym pianistą, ale odwoływał tak wiele koncertów, że irytował swoich wielbicieli. Ponadto pozwalał się prasie fotografować z gipsem sięgającym od pasa do karku, a dziennikarze snuli domysły, że może w ogóle porzuci karierę koncertową.
Kiedy Henry Z. zatelefonował do firmy ubezpieczeniowej Stein-waya, żeby powiadomić ją o tym incydencie, był zaszokowany, gdy agent powiedział mu, że ubezpieczycie! nie pokryje szkody, ponieważ nie zgłoszono jej w porę. Firma Steinway & Sons nie poinformowała o tym zdarzeniu, powiedział po latach Henry Z., ponieważ mimo publicznych oświadczeń Goulda i

ostentacyjnie prezentowanych bandaży kierownictwo przypisało cały epizod nadwrażliwości artysty. „Pomyśleliśmy: No cóż, to po prostu Glenn Gould - wspominał Steinway - więc tego nie zgłosiliśmy". W tym momencie, nie mając pokrycia w ubezpieczeniu, które wypłacono by firmie, „targowaliśmy się całkiem sami, więc cholernie się bałem". Henry Z. poprosił Goulda o spotkanie i pewnego późnego letniego popołudnia wraz z adwokatem firmy udał się do hotelu na Manhattanie, w którym zatrzymał się artysta. Gould wyłączył klimatyzację, więc w pokoju było „gorąco jak w piekle". Gdy usiedli i wymienili z Gouldem kilka uprzejmości, prawnik łagodnie skierował rozmowę na podstawowy temat. Gould przedstawił swoje żądania. Był przyjazny jak zawsze, a może nawet trochę zażenowany. Wycofa oskarżenie, jeśli Steinway zgodzi się zapłacić rachunki za wizyty lekarskie i zwróci poniesione przez niego koszty sądowe. Łącznie: 9372,25 dolarów. Nie prosił o zwrot utraconych zysków z koncertów, które znacznie przekroczyłyby kwotę dwudziestu tysięcy dolarów. Odliczył też tysiąc dolarów za usługi fizykoterapeuty, z których nigdy nie skorzystał.
Henry Z. szedł na to spotkanie, mając nadzieję zadowolić połowę początkowych roszczeń Goulda, i gdy teraz siedział w tym piekielnie gorącym pokoju, proszony o mniej niż dziesięć tysięcy dolarów, coś nagle stało się dla niego jasne: dla Goulda miało znaczenie jedynie to, by firma Steinway & Sons przyznała, że naprawdę był kontuzjowany, i że uzdrowią go honorariami, jakie musiał zapłacić lekarzom w rezultacie owego niefortunnego klepnięcia. Być może przypominało to jakiś niewytłumaczalny zwrot, ale zważywszy na związek Goulda z firmą Steinway & Sons, którą uważał za swojego dobroczyńcę, było sensowne. Uzewnętrznił niemal dziecinne pragnienie uznania i dążenie do sprawiedliwości, a robiąc to, nagiął się, żeby samemu być skrupulatnie sprawiedliwym. Wprawiło to Henry'ego w kompletne zdumienie. „Kiedy doszło do tej kwoty, prawie zemdlałem - wspominał później. - To było w nim cudowne".
Hupfer był mniej ugodowy. Jeszcze wiele lat później czuł rozgoryczenie. „Nigdy nie uderzyłem tego człowieka - powiedział w pewnym wywiadzie. - Nikogo nie uderzyłem. Nigdy. Teraz jednak z pewnością dobrze bym mu przyłożył, za to że był takim podłym szczurem".
Gdy wreszcie uporano się z tą sprawą, Henry Z. Steinway napisał podsumowanie, w którym stwierdził: „Moim zdaniem takie ugodowe rozwiązanie w pełni dowodzi, iż w naturze Goulda nie ma ani śladu mściwości, a jest za to jakiś sentyment dla firmy Steinway & Sons, która przynajmniej spróbuje spełnić jego pianistyczne wymagania".
Henry Z. tego wówczas nie wiedział, ale Steinway faktycznie był bardzo bliski spełnienia potrzeb wielkiego artysty. Zaledwie kilka miesięcy po złagodzeniu kryzysu Gould odkrył nowy model D, wyprodukowany właśnie przez firmę, z którą ostatnio walczył i której fortepiany tak często krytykował. Znalazł go zaledwie kilka kilometrów od swego domu w Toronto, gdzie instrument stał bezczynnie na zapleczu Eaton Auditorium, prestiżowej sali koncertowej w wielkim centrum handlowym należącym do sieci T. Eaton Company. Fortepian był jednak w opłakanym stanie. Przez lata traktowano go jak niechcianego pasierba, więc teraz wymagał remontu kapitalnego, by móc wrócić do kondycji koncertowej, i Gould uzgodnił, że niezbędnym naprawom podda ten instrument w fabryce w Astorii. Dobre stosunki ze Steinwayem miały więc teraz znaczenie większe niż kiedykolwiek, gdyż Gould pragnął potwierdzenia ustaleń z Batonem i Steinwayem, że będzie używał tego fortepianu na zasadach wyłączności. Nigdy wcześniej tak całkowicie nie stracił głowy dla żadnego fortepianu. Odkrycie tego niezwykłego nowego instrumentu przyćmiło nawet wspomnienie o CD 174. Fortepian znaleziony w Toronto nosił numer CD 318.

Pięć
Eaton Auditorium

Jak to się stało, że CD 318 znalazł się w Toronto, a nie, powiedzmy, w Chicago albo w Piwnicy lub w czyimś salonie, tego nie wiadomo. Archiwa Steinwaya nie tłumaczą decyzji dotyczącej tego, gdzie umieszczono fortepian, ani samej decyzji. Kiedy technicy wreszcie ukończyli budowę tego instrumentu - gdy wypolerowany i nastrojony był gotów do opuszczenia Astorii - nadszedł maj 1945 roku i niewielu Amerykanów po przeszło trzech latach wojny oraz związanych z nią niedostatków myślało o kupowaniu fortepianów, zwłaszcza takich, które kosztowały tysiące dolarów. (Cena koncertowego fortepianu marki Steinway & Sons wynosiła wtedy cztery tysiące dolarów.) Nowe instrumenty zawsze jednak miały wzięcie wśród przedstawicieli handlowych, którzy dążyli do tego, by ich „banki fortepianów" były pełne instrumentów. I tak w 1945 roku przedstawicielstwo handlowe Steinwaya w Toronto potrzebowało nowego fortepianu koncertowego. Zatem po krótkim pobycie w Piwnicy CD 318 został zapakowany i za pośrednictwem firmy ekspedycyjnej American Railway Express Agency wysłany na północ, do Kanady. Tydzień lub dwa tygodnie później dotarł na rampę wyładunkową T. Eaton Company, największego kanadyjskiego centrum handlowego, i dołączył do niewielkiej, lecz dostojnej floty fortepianów, która stacjonowała na jego drugim piętrze. Prawo wyłączności handlu instrumentami Steinwaya w Toronto przeszło na Eaton's pod koniec lat trzydziestych dwudziestego wieku. Był to przywilej, który do tego czasu przechodził w Toronto od jednego małego przedstawiciela do drugiego. Umowa z Eaton's, już wtedy wytrawnym dostawcą instrumentów, wydawała się firmie najlepsza. Eaton's nie tylko był bowiem największym i najpopularniejszym kanadyjskim centrum handlowym, lecz także lokalizacja w centrum Toronto czyniła z niego okręt flagowy całej sieci. Mieścił w sobie pięć pięter, na których sprzedawano meble, odzież, sprzęt i urządzenia gospodarstwa domowego, a na szczycie - dosłownie, bo na szóstym piętrze - miał dużą salę koncertową.

Twórcą sieci handlowej Eaton's był Timothy Eaton, pracowity irlandzki imigrant, który otworzył w Toronto sklep z odzieżą męską w 1869 roku, a więc tuż po tym, jak Roland Hussey Macy (który stworzył inną wielką sieć handlową) otworzył pierwszą pasmanterię w Havern-hill w stanie Massachusetts. Timothy Eaton jako surowy metodysta nie pozwalał, by w Eaton's sprzedawano karty do gry i wyroby tytoniowe, i jeszcze długo po jego śmierci rodzina zamykała centrum w niedziele. Firma Eaton's stała się wielką siecią handlową i instytucją życia społecznego w Kanadzie. W latach trzydziestych powstawały kolejne sklepy w całym kraju. Sieć rozrosła się tak bardzo, że w pewnej chwili zatrudniała więcej ludzi niż kanadyjski rząd, a członkowie rodziny przez kilka pokoleń byli królami kanadyjskiego handlu. Eaton's słynął z obsługi klientów, której mottem był slogan: „Doskonałe towary albo zwrot pieniędzy". Dotyczyło to również fortepianów.

W latach trzydziestych i czterdziestych niczego niezwykłego nie było w tym, że w dużych centrach handlowych przeznaczano całe piętra na sprzedaż instrumentów: szpinetów, pianin i krótkich fortepianów. Rodzinny instrument był nabytkiem równie istotnym, a czasem nawet ważniejszym od rodzinnego samochodu, gdyż w domach szeroko rozumianej klasy średniej wokół niego koncentrowało się życie towarzyskie, kulturalne i religijne.

Zanim jeszcze w latach trzydziestych Steinway trafił do Eaton's, właśnie ta sieć była głównym sprzedawcą fortepianów w Kanadzie. Na początku dwudziestego wieku w samym Toronto działało kilkunastu producentów fortepianów, a Eaton's był punktem sprzedaży dla nich wszystkich. Przez pewien czas miał nawet instrument firmowy: pianino wyprodukowane w Winnipeg. Nie sposób było robić zakupy w Eaton's, by nie zauważyć wystawionych na sprzedaż instrumentów. W swej miłości do muzyki Eaton's posunął się o krok dalej. Pomysł sali koncertowej na ostatnim piętrze galerii handlowej w Toronto narodził się w głowie synowej Timothy'ego Batona, Flory McCrea-Eaton, którą większość pracowników nazywała po prostu Lady Eaton. Wybudowana w 1930 roku sala o nazwie Eaton Auditorium na 1275 miejsc szybko zasłynęła z doskonałej akustyki.

Eaton Auditorium otwarto w 1931 roku. W 1932 roku wystąpił w niej Sergiusz Rachmaninow, grając utwory Skriabina, Haydna i Beethovena. Kanadyjscy recenzenci szybko uznali ją za jedną z najwspanialszych sal koncertowych w Kanadzie, a choć była mniejsza niż Massey Hali, główna sala koncertowa w Toronto, to jednak stała się ulubionym miejscem wykonawców. Gdy Rudolf Serkin odwiedził Toronto w 1937 roku, wolał wystąpić w Eaton niż w Massey Hali. Dwa lata później tak samo postąpił Artur Rubinstein. Kiedy w Eaton śpiewała Maria Callas, ceny biletów na jej występ sięgnęły ówczesnego pułapu: jeden kosztował aż sześć dolarów. Wyjątkowo wzruszający był recital Arthura Schnabla, Żyda, który musiał opuścić Berlin w 1933 roku. Schnabel przyjechał do Toronto l maja 1945, na tydzień przed bezwarunkową kapitulacją Niemiec, i zagrał utwory Mozarta, Beethovena i Schuberta. Glenn Gould, wówczas dwunastoletni, do tego stopnia nie lubił Mozarta, że postanowił nie pójść na ów koncert, przepuszczając przez to jedyną okazję zobaczenia, jak gra bohater jego dzieciństwa.

Zgodnie z przyjętą praktyką, ilekroć jakiś pianista grał tam na steinwayu, Eaton's odnotowywał ten fakt w drukowanym programie; na ostatniej stronie umieszczona była całostronicowa reklama ze sloganem „Instrument dla nieśmiertelnych". Niczym dzisiejsi producenci obuwia sportowego współpracujący z najlepszymi zawodnikami, np. Nike, Steinway w znacznej mierze zależny był od pianistów reklamujących jego produkty. Steinwayowscy artyści co prawda nie nosili na frakach haftowanego złotem znaku firmy, ale jej nazwa wypisana dużymi złotymi literami lśniła na bokach wszystkich fortepianów, które widziała publiczność.

Muzyka klasyczna nie była jedyną dziedziną kultury, którą promowano w Eaton Auditorium. Odbywały się tam prelekcje podróżników, wykłady o sztuce, a czasami niekonwencjonalne produkcje takich wykonawców, jak Carmen Amaya, słynna „cygańska tancerka", która występowała przed prezydentem Rooseveltem, a w Eaton's zaprezentowała się pod koniec lat pięćdziesiątych, Eaton Auditorium było także miejscem dorocznego pokazu Stowarzyszenia Policjantów Toronto i Rozgrywek Bingo Sióstr Dobrego Pasterza.

Centrum handlowe Eaton's, podobnie jak firma Steinway & Sons, przywiązywało wagę do marketingu. Zapożyczywszy pomysł ze Steinway Hali w Nowym Jorku, który wymagał, żeby bywalcy koncertów zmierzający do sali przechodzili przez salon sprzedaży fortepianów, drogę do Eaton Auditorium poprowadzono tak, że przed dotarciem do wind klienci musieli przejść przez dział damskich kapeluszy i męskich garniturów.

Kiedy Lady Eaton zleciła renowację Eaton Auditorium, dodając pluszowe kotary, akustyka pogorszyła się dramatycznie. Krytycy narzekali tak długo, aż w końcu, w 1968 roku, firma zatrudniła akustyka, który zalecił zainstalowanie specjalnych ekranów i kurtyn, które nie pochłaniały dźwięku, jednak koszt - dziewięćset dolarów - wydawał się właścicielom zbyt wysoki i z projektu zrezygnowano.

Dyrektorem działu fortepianów centrum handlowego Eaton's był Clifford Gray, ambitny człowiek, który włożył wiele energii w pielęgnowanie związków z firmą Steinway & Sons. Regularnie zapraszał do Kanady członków Steinwayowskiej rodziny i podejmował ich na swojej farmie niedaleko Toronto. Kiedy zaś firma Steinway & Sons obchodziła stulecie istnienia, Gray namówił Eaton's na zorganizowanie w Toronto uroczystego koncertu z dziesięcioma fortepianami na estradzie Auditorium. W reklamie umieścił oczywiście slogan o „nieśmiertelnych", ale zadbał także o to, żeby przemawiała ona do klientów, dla których ważne były także pieniądze, dając jasno do zrozumienia, że wszystkie jego fortepiany, a szczególnie steinwaye, można kupić na raty.

Steinwayowski „bank fortepianów" zapewniał każdemu pianiście instrument koncertowy w każdym dużym mieście, do którego docierał, więc większość odbywających tournee artystów pozostawała niezależna od miejscowych zasobów fortepianowych. Zdawali się oni również na umiejętności lokalnych stroicieli. W centrum handlowym Eaton's w Toronto był nim George

Cook, niski, zadufany w sobie Szkot, który przybył tam w 1947 roku, kiedy się dowiedział, że po zakończonej wojnie Kanada desperacko poszukuje stroicieli steinwayów. Lata 1945 i 1946 Cook spędził, strojąc setki zbudowanych przez hamburską filię steinwayów, które zaniedbano lub porzucono podczas wojny. Kiedy Cook znalazł się w Eaton, już jako bardzo biegły stroiciel, był zirytowany jakością fortepianów, które musiał stroić. Po wojnie przysłano z Europy do Nowego Jorku dziesiątki steinwayów do remontu oraz dalszej sprzedaży i kanadyjskie centrum handlowe przyjęło kilka z nich. Były to instrumenty piękne, ale nastręczały wiele problemów. Przez lata stały w chłodnych i wilgotnych wnętrzach europejskich, więc gdy znalazły się w miejscu, gdzie było bardziej sucho, ze strojnie wyparowywała wilgoć. W efekcie kołki stroikowe się rozluźniały i instrument rozstrajał się w kilka godzin po nastrojeniu. Cook miał słuch wyczulony na wszelkie subtelności i miał świadomość, że te masywne, pozornie solidne, a nawet niezniszczalne instrumenty są delikatne jak orchidee i podatne na wszelkiego rodzaju dolegliwości. Zdawał sobie też sprawę z tego, że fortepian może do zguby doprowadzić cokolwiek: kaprysy pogody, zbyt rzadkie używanie lub też fatalny pianista. Rozumiał również, że instrument ten wymaga stałej troski. Cook uważał, że zgubna jest też skłonność jego pracodawcy do przedkładania korzyści finansowych ponad dobrem instrumentów. Był zbulwersowany, jeśli nie wręcz oburzony, gdy odkrył, że chociaż fortepiany należały do Steinwaya, Eaton's czerpie z nich dodatkowy dochód, wynajmując je na koncerty w odległych salach w całej Kanadzie. Takie wędrówki nie służyły instrumentom. Jedyne, co Cook mógł zrobić, to utrzymywać wszystkie instrumenty w jak najlepszej kondycji. Trudniejszym zadaniem było utrzymywanie ich w doskonałym stroju i koncertowej gotowości dla najwybitniejszych pianistów na świecie. W istocie zaś Cook w ogóle był przeciwny temu, by w centrum handlowym sprzedawano fortepiany, a szczególnie steinwaye.
Podobnie jak inni reprezentanci firmy Steinway, Eaton's próbował „wysłać na emeryturę" każdy fortepian koncertowy, zanim jeszcze instrument zbytnio się zestarzał lub zużył, i albo odsyłał go do fabryki w Nowym Jorku w zamian za nowy, albo sprzedawał z salonu wystawowego.
Gdy CD 318 w połowie lat czterdziestych przybył do Toronto z Piwnicy, dołączył w Eaton's do „stajni" trzech czy czterech fortepianów, z których wszystkie były starsze od niego i znajdowały się w różnym stadium zniszczenia.
Cook znalazł się w Eaton's dwa lata później niż CD 318. Był zachwycony zarówno tym fortepianem, jak i następnym, o numerze CD 400. Obydwa były wyjątkowe, dawały się łatwo nastroić i utrzymać w stroju, ale Cook szczególnym podziwem darzył fortepian CD 318. Miał on bowiem zaledwie kilka lat i nie był jeszcze „zgrany na śmierć"; filc młotków był nowy, brzmienie dźwięczne, a mechanizm lekki. Cook wiedział, że każdy pianista byłby zadowolony z tego fortepianu; nawet ten artysta, który woli cięższy mechanizm, będzie podziwiać CD 318 za jego zrównoważony ton i szeroki zakres dynamiki. Jedną z pierwszych osób, które Cook poznał w Toronto, był sir Ernest Macmillan, kanadyjski pianista i dyrygent, który na wieść, że Cook jest nowym stroicielem w tym mieście, zapytał: „Cóż, czy poznał pan już naszego chłopca?" Macmillan mówił oczywiście o piętnastoletnim Glennie Gouldzie, który szybko stawał się sensacją. Wtedy Cook jeszcze nie poznał „chłopca" ani o nim nie słyszał. Niebawem jednak miało się to zmienić.
Jednym z pierwszych zleceń, jakie Cook otrzymał od Eaton's, było nastrojenie Glennowi Gouldowi dwumetrowego steinwaya B, zbudowanego w 1934 roku, który stał w jego domu w Toronto. „Był to kiepski instrument", jak później wspominał Cook, niemniej jednak nastroił go należycie. Podczas pracy zauważył, że jeden klawisz się zacina. Wyjął więc mechanizm i wyciągnął z instrumentu jakiś ołówek, który najwyraźniej wpadł między ramę a klawiaturę. Kiedy miał już wsunąć mechanizm z powrotem w obudowę, podniósł wzrok i zobaczył nastolatka, który stał po drugiej stronie pokoju i bacznie go obserwował. Domyślił się, że to

właśnie ów geniusz, o którym mu mówiono. Młody pianista pozostawał na miejscu i przyglądał się, jak stroiciel kontynuuje pracę. Gdy Cook skończył strojenie fortepianu, chłopiec zapytał, czy zechciałby posłuchać jego gry. Nie czekając na odpowiedź, Gould usiadł do fortepianu i spytał: „Czego chciałby pan posłuchać? Tych nowoczesnych?" Cook sądził, że chłopiec miał na myśli jazz. On jednak myślał o Arnoldzie Schónbergu, austriackim kompozytorze, który stworzył technikę dodekafoniczną, opartą na skali dwunastotonowej. Ta muzyka zaciekawiła Cooka. „Zasiadł do fortepianu i grał, i grał, i grał... - wspominał po latach. - Zapomniał o moim istnieniu". Przez kilka następnych lat, jako koncertowy stroiciel Eaton's, Cook był także, z braku innych kandydatur, nieoficjalnym stroicielem Goulda. Cook nigdy nie zrobił tego, co kilka lat później zrobił Edquist: nie zapytał młodego pianisty o jego preferencje, o to, jakich cech szukał w fortepianie. Georgowi Cookowi, który o to nie zapytał, nie przyszło do głowy, by zaproponować młodzieńcowi CD 318. W istocie pianista i stroiciel doszli do przekonania, że niewiele mają sobie do powiedzenia. I tak idealne połączenie CD 318 i Glenna Goulda miało nastąpić dopiero za następne dziesięć lat.

Innym filarem działu fortepianów w Eaton's była Muriel Mussen, na której przez trzydzieści lat spoczywała odpowiedzialność za dobór właściwego instrumentu dla odbywających tournee artystów. Ta drobna, przez całe życie niezamężna kobieta, znana zawsze jako Miss Mussen, dorabiała jako organistka w miejscowym kościele. Każdego ranka przyjeżdżała do pracy małym angielskim vauxhallem, pospiesznie przebiegała przez sklep - czasami się zatrzymując, by rzucić okiem na towar - i wbiegała na drugie piętro, gdzie mieścił się dział fortepianów. Często pierwsza dowiadywała się, że jakiś sławny pianista przyjeżdża do miasta i gdyby ów artysta nie pokazał się w Eaton's, by wskazać konkretny fortepian, zadanie wyboru instrumentu spadało na nią. Chociaż w zasadzie była sekretarką, to jednak jako menedżer koncertowy Muriel Mussen miała duże wyczucie artystyczne. Instynktownie wiedziała, który instrument dopasować do danego artysty. O wiele łatwiej było zapewnić instrument pianiście, który nie wybrzydzał, niż jakiejś bojowej „primadonnie" - a i jednych, i drugich widziała wielu. Najbardziej wymagający dostawali zwykle najlepszego konia w „stajni": CD 400, fortepian, który trwał w stroju bez względu na to, jak mocno w niego uderzano.

Jednak możliwości Muriel Mussen były ograniczone. Ona i jej koledzy wiedzieli, że Steinway ma zwyczaj wysyłania przedstawicielom w odległych miastach instrumentów z „niższej półki"; tych, które nigdy w pełni nie zadowalały pianistów, niezależnie od tego jak bardzo starano się je przygotować w Nowym Jorku. Te mniej lubiane fortepiany wysyłano do Cincinnati lub na południe, do Atlanty. Albo na północ, do Toronto.

Pewnego razu popełniła błąd w ocenie. Gdy do miasta przyjechał Carmen Cavallaro, Muriel Mussen, która nie znała jego wspaniałego przygotowania muzycznego, zlekceważyła go jako efekciarskiego pianistę grającego popularne piosenki i posłała mu do Auditorium fortepian CD 226. Był to wyjątkowo kiepski egzemplarz, który rozstrajał się w kilka minut po nastrojeniu i w ogóle miał dziwny charakter. Po kilku minutach koncertu Cavallaro zaczął to zauważać. Kiedy instrument jest dobrze nastrojony, trzy struny tworzące pojedynczy dźwięk brzmią jak jedna, wydając unisono ten sam, wyraźny, czysty dźwięk. Jednak zanim Cavallaro skończył pierwszy utwór programu, po kilku średnich uderzeniach struny puściły i tony zaczęły się „chwiać". To, co początkowo wydawało się jednym czystym dźwiękiem, zaczęło brzmieć drżąco i zgrzytliwie, a potem jeszcze się pogarszało, przechodząc w dudniący dysonans. Publiczność rzadko zauważa, że fortepian jest rozstrojony, ale pianiści dostrzegają to bez trudu. W wypadku instrumentu CD 226 jego kiepską kondycję można było przypisać złemu założeniu strun w fabryce. Niezależnie od przyczyny Cavallaro nie tylko zauważył problem, ale po koncercie wpadł w szał. Poinformował o wszystkim Clifforda Greya, który złożył skargę na ręce Musset. Ona zaś zanotowała sobie, by zasugerować Carmenowi

Cavallaro, by - jeśli znów przyjedzie do Toronto - zechciał wpaść do Eaton's i sam wybrał sobie fortepian.
Nie ma pewności, kiedy Glenn Gould pierwszy raz zagrał na fortepianie CD 318. Możliwe, iż w 1946 roku, gdy jako trzynastoletni chłopak wszedł na scenę w Massey Hali, by wziąć udział w koncercie studentów konserwatorium w Toronto, to właśnie CD 318 był tym instrumentem, który przysłała Muriel Mussen. W tym czasie instrument także był młody: pedały chodziły ciasno, równo ustawione nowe części znajdowały się we właściwych położeniach i fortepian miał czysty, mocny ton. A może wskazano go Gouldowi rok później, gdy w styczniu 1947 roku w tej samej sali zadebiutował z Orkiestrą Symfoniczną Toronto? Niezależnie od instrumentu Gould wywołał sensację. Pewien recenzent, wracając wspomnieniem do wielkiego Rosjanina Yladimira de Pachmanna, który miał niezwykłą umiejętność - potrafił spoczywać na klawiszach, wcale ich nie naciskając, tak napisał o Gouldzie: „Ostatniego wieczoru jego lekkie niczym motyle dłonie sprawiły, iż fortepian śpiewał tak, jak robił to tylko pod palcami de Pachmanna". Mogło to być również później w tym samym roku, gdy Muriel Mussen posłała CD 318 kilka pięter wyżej, na pierwszy profesjonalny recital Goulda w Eaton Auditorium, gdzie ludzie płacili po trzy dolary za najlepsze miejsca, żeby usłyszeć utalentowanego chłopca grającego Scarlattiego, Beethovena i Chopina. Możliwe jednak, że wtedy dała mu budzący grozę instrument z numerem CD 226. W Eaton's CD 318 przez wiele lat był ukochanym dzieckiem. Nie był to tak magiczny instrument jak CD 400, ale pianiści najwyraźniej go lubili, a nawet życzyli sobie grać na nim podczas koncertów. Stopniowo jednak wiek i zbyt intensywne używanie zaczęły być widoczne - podróżował przecież po całej Kanadzie, gdzie zniósł niezliczone gorące i duszne lata, po których następowały suche, mroźne zimy. Po przeszło dziesięciu latach morderczego wyzysku fortepian czuł już „wyczerpanie bojowe". Młotki były już tak zbite i wyżłobione, a struny tak sfatygowane, że instrument zaczął wydawać rozpaczliwe dzwoniące i głuche dźwięki. Pianiści zaś - szczególnie „fortissimiści", którzy mieli niewiele uznania dla delikatnego mechanizmu CD 318 - zaczęli to zauważać. George Cook wspominał, jak w połowie lat pięćdziesiątych do Toronto przyjechała Myra Hess, by wystąpić w Massey Hali, i kiedy usiadła do fortepianu CD 318, natychmiast wzdrygnęła się ze wstrętem. „To straszny fortepian, mój chłopcze, czy możesz coś z tym zrobić?" - zapytała go. „Jestem tylko stroicielem", odparł i nie mogąc się oprzeć pokusie dokuczenia Eaton's, dodał: „I proszę nie zapominać, że ma pani do czynienia z centrum handlowym".
Pod koniec lat pięćdziesiątych Clifford Gray pojechał do Nowego Jorku, aby się spotkać z Fritzem Steinwayem, który wówczas kierował Działem Koncertów i Artystów, aby wyjaśnić liczne skargi, jakie otrzymał od pianistów odwiedzających Toronto. Gray podkreślił, że kilka fortepianów - a zwłaszcza CD 318 - spędziło w Eaton's przeszło dziesięć lat. Steinway zgodził się, że powinny zostać wymienione na nowe. Słowa Graya doskonale wpisywały się w filozofię firmy Steinway & Sons, zgodnie z którą przyznawano, iż fortepian traci swą przydatność po sześciu czy siedmiu latach w sali koncertowej. Producent wiedział, że pianiści wymagają, aby instrument był odpowiednio ograny i był w szczytowej formie. Dziesięć lat stanowiło tę właśnie górną granicę czynnego życia estradowego fortepianu koncertowego. CD 318 był w użyciu od piętnastu lat. Steinway jednak wciąż dochodził do siebie po przedłużającym się strajku pracowników, a cykl produkcyjny sprawiał, że ta wymiana musiała poczekać do następnego sezonu koncertowego. Fritz Steinway zapewnił Graya, że Eaton's dostanie następny nowy fortepian, jaki zejdzie z „taśmy produkcyjnej".
Od lat dział sprzedaży fortepianów Eaton's się kurczył, gdyż potrzebował on więcej miejsca dla łodzi, telewizorów i gramofonów. Gray był tak zaniepokojony tą tendencją, że ponownie pojechał do Nowego Jorku; tym razem z wizytą do takich swoich odpowiedników, jak domy handlowe Macy's i Gimbel's. Oni również się uskarżali, że ich zasoby fortepianowe ustępują miejsca takim nowościom, jak kolorowe telewizory, radia, sprzęt hi-fi oraz płyty. Obydwa

domy przyznawały, że sprzedaż fortepianów spadła do poziomu, jakiego nie notowano od Wielkiego Kryzysu. Gray zrozumiał, że trend ten jest poważny i nieodwracalny, gdy w 1956 roku do Toronto przyjechał wiolonczelista Mścisław Rostropowicz, a na okładce programu koncertowego, tam gdzie zawsze widniała reklama „Instrumentów dla nieśmiertelnych", teraz reklamowano radia, telewizory i systemy hi-fi firmy Stromberg-Carlson.
Jednak malejący popyt na fortepiany kupowane przez prywatnych użytkowników nie ograniczył zapotrzebowania na wysokiej klasy instrumenty koncertowe. Pod koniec lat pięćdziesiątych, po niemal piętnastoletnim żywocie w Toronto, CD 318 popadł w tak opłakany stan, że Clifford Gray, zdopingowany niekończącymi się skargami Cooka, w końcu polecił Muriel Mussen napisać do Steinwaya i odesłać mu fortepian raz na zawsze. Instrument został całkowicie wyłączony z obiegu i zesłany na zasłużony odpoczynek za kulisy Eaton Audi-torium. Stał tam z opuszczonym skrzydłem, oczekując na powrót do Nowego Jorku, gdzie miał być odnowiony, pozbawiony statusu CD i sprzedany jako używany model D.
Od chwili gdy w połowie lat pięćdziesiątych Glenn Gould zaczął odbywać kolejne artystyczne tournee, nachodziły go myśli, że będzie musiał zrezygnować z publicznych występów, ponieważ nie było fortepianów, na których mógł grać. Zamiast jednak porzucać karierę koncertową, wypracował sposób rekompensowania tego problemu bez klawiatury. Gould był wyjątkiem wśród pianistów pod tym względem, że nigdy nie odczuwał nieodpartej potrzeby stałego dostępu do fortepianu. Od czasu, gdy był uczniem Alberta Guerrera, miał bowiem niezwykłą umiejętność studiowania partytury i jednoczesnego kojarzenia jej z konkretną reakcją dotykową. Potrafił przeczytać część utworu z zapisu nutowego, podejść do fortepianu i z idealną perfekcją zagrać ją swymi zwinnymi, pewnymi dłońmi. „Najpiękniejsze są te chwile, kiedy siadam do fortepianu po kilku tygodniach, podczas których nie grałem - powiedział kiedyś pewnemu dziennikarzowi. - Nigdy nie rozumiałem syndromu sztywnych palców czy jak go tam ludzie nazywają, bo choćby nie wiem ile tygodni minęło mi bez grania, nie ma ani jednej godziny, żeby jakaś muzyka nie przychodziła mi do głowy i natychmiast nie przekładała się w rodzaj spontanicznego układu palcowego"1. Mimo to wiedział, czego wymaga od fortepianu. Gouldowi, nawet gdy grał w wielkich salach, nie był niezbędny instrument o potężnym dźwięku. On wolał fortepiany, których dźwięk można by określić jako „purytański": nie suchy czy napięty, ale czysty i neutralny. Jednak Steinwayowskie fortepiany koncertowe zazwyczaj brzmiały całkiem inaczej ze swoim groźnie mruczącym basem i brylantowym sopranem. Gould wyrobił sobie umiejętność „gry" bez instrumentu, ponieważ był przekonany, że wszystkie fortepiany oprócz jego ukochanego chickeringa mają nieodpowiedni mechanizm. Myślenie o tym rozpraszało go na tyle, że nie mógł grać dobrze. W każdym razie tak sądził. Nie mogąc zmienić tej niefortunnej okoliczności, uciekał się do niezwykłych sztuczek wyobraźni.
Tak było w Izraelu w 1958 roku, gdy Gould pojechał do Tel Awiwu na cykl recitali oraz występów z Filharmonią Izraelską2. Program -dziewięć koncertów w jedenaście dni - okazał się dość wyczerpujący, fortepian zaś był, jak później wspominał pianista, prawdopodobnie najgorszym instrumentem koncertowym, z jakim się kiedykolwiek zetknął. Po trzecim występie Gould doszedł do punktu, w którym poczuł, że już nad nim nie panuje.
„Uciekał ode mnie - opowiadał wiele lat później pewnemu dziennikarzowi. - Przypominał samochód z automatyczną skrzynią biegów, a ja byłem kierowcą przyzwyczajonym do używania sprzęgła. I to było przerażające".
Nie przerywając cyklu koncertów na tym strasznym fortepianie, Gould postanowił ożywić w wyobraźni obraz jakiegoś innego instrumentu, i oczywiście tym instrumentem z jego snów był chickering. Pojechał więc do Hercliji, miasta położonego nad Morzem Śródziemnym dwadzieścia pięć kilometrów na północ od Tel Awiwu, i znalazł samotną piaszczystą wydmę zwróconą ku morzu. Siedział tam w wynajętym przez agencję Hertza samochodzie, starając się poczuć i przypomnieć sobie dokładny obraz, brzmienie i dotyk swego domowego

chickeringa. W wyobraźni, nie poruszając ani jednym palcem, odegrał cały II Koncert fortepianowy B-dur Beethovena, który wieczorem miał zagrać na owym okropnym fortepianie w Tel Awiwie. Później wspominał, że siedząc tam, czuł się tak, jakby naprawdę grał ten utwór. Tamtego wieczoru wszedł na estradę, usiadł i zaczął grać. Wykonując początkowe frazy, z przerażeniem stwierdził, że klawisze ledwie się poddają, ponieważ porusza palcami, jakby grał na imaginacyjnym chickeringu, nie zaś na fortepianie, przy którym przyszło mu siedzieć. Kiedy jednak dostosował nacisk do instrumentu, „stało się coś naprawdę całkiem wyjątkowego".
Po koncercie wizytę za kulisami złożył mu Max Bród, bliski przyjaciel, biograf i wykonawca literackiego testamentu Franza Kafki; pisarza, którego Gould darzył ogromnym podziwem. Towarzysząca Brodowi Ester Hoffe powiedziała Gouldowi z wyraźnym niemieckim akcentem, że ona i Bród byli na jego wcześniejszych koncertach, ale tym razem wydał im się inny, dziwnie swobodniejszy. Gould podziękował, uśmiechnął się i głęboko skłonił. Prawdopodobnie właśnie w Tel Awiwie Gould pogodził się z czymś, co najwyraźniej rysowało się jako najważniejszy fakt jego życia jako artysty koncertowego: żaden fortepian nie będzie idealny, a jemu przyjdzie się posługiwać takimi sztuczkami wyobraźni jak ta, do jakiej uciekł się na piaszczystej wydmie w Hercliji. Ale, jak się okazało, już nigdy nie musiał ponownie wyczarowywać z pamięci dotyku chickeringa.
Nie wiadomo, kto dwa lata później był z Glennem Gouldem w centrum handlowym „Eaton's", gdy w czerwcu 1960 roku odkrył tam instrument z numerem CD 318. Mogło być tak, że zmęczeni ciągłym niezadowoleniem Goulda z oferowanych mu fortepianów Clifford Gray lub może Muriel Mussen nakłonili go pewnego popołudnia, żeby poszedł na górę do Auditorium i obejrzał stary fortepian 318, który wciąż tam stał, czekając na podróż powrotną do firmy Steinway & Sons. A może pianista, znalazłszy się tam z innego powodu, dostrzegł instrument stojący za kulisami, podszedł do niego, podniósł wieko, usiadł i zaczął grać. Jednak bez względu na to, jak natknął się na CD 318, gdy tylko na nim zaczął grać, fortepian ożywił jego pamięć. Gould rozpoznał ten fortepian. Wiedział, że wiele lat wcześniej już na nim grał. Słuch pianisty przypomniał sobie jego wyrafinowane brzmienie: cudowny, śpiewny sopran i czysty, głęboki bas. Palce pamiętały wyjątkową wrażliwość instrumentu i jego gotowość do współpracy. Przez te wszystkie lata Gould szukał idealnego fortepianu w Nowym Jorku zamiast w Toronto. I oto miał go przed sobą. Tak, instrument wymagał pracy, ale bez trudu można ją było wykonać w Nowym Jorku w ciągu kilku tygodni. Gould natychmiast postanowił, że najbliższego nagrania dokona na CD 318, i sporządził plany przetransportowania tego instrumentu do fabryki Steinwaya na niezbędną rehabilitację.
22 czerwca 1960 roku Gould napisał list do Winstona Fitzgeralda z Działu Koncertów i Artystów w firmie Steinway & Sons. Zamiast tradycyjnych narzekań dzielił się w nim z Fitzgeraldem zachwytem z powodu ponownego spotkania z dawnym znajomym, fortepianem CD 318. Nie mógł się też oprzeć dodaniu nutki ironiczno-żartobliwej autokreacji:
Szanowny Profesorze Fitzgerald,
Ten list ma tylko przypomnieć, iż byłbym wdzięczny, jeśli zanim jeszcze wyjedzie Pan na Część l swojego urlopu, zanim - innymi słowy -współczynnik sprawności Ojców Steinwaya gwałtownie się obniży, zechciał Pan się upewnić, że wszystko jest gotowe na przyjazd CD 318.
Nie muszę wymieniać licznych, godnych podziwu zalet tego instrumentu, wystarczy wspomnieć, że jest to fortepian, który towarzyszył wielu niezapomnianym momentom mojej kariery cudownego dziecka. Spodziewam się, że już choćby z tego powodu otrzyma honorowe miejsce w Piwnicy i że Morris Schnapper będzie obowiązkowo kłaniać mu się dwa razy, ilekroć przejdzie obok. Jeśli zaś chodzi o prezentację w Waszym salonie ekspozycyjnym, mogę, jeśli Pan sobie życzy, przesłać swoją fotografię w ubranku Lorda

Fauntleroya; tym stroju, w który zawsze wbijali mnie kochający rodzice z okazji występów na CD 318.
Poszukiwania tego jedynego, właściwego fortepianu zakończyły się oszałamiającym i elektryzującym sukcesem, a lata jego nieustannego udoskonalania dopiero miały nadejść.
SZEŚĆ
Romanca na trzy nogi
Ten fortepian ma bardzo lekki mechanizm; właśnie taki, jaki mają wszystkie fortepiany, które mi się podobają. Wiele osób mówi, że jest maty i brzmi jak klawesyn lub imitacja klawesynu albo Bóg wie co. Być może tak jest. Ja uważam, że ma on dźwięk najbardziej przejrzysty ze wszystkich fortepianów, na jakich kiedykolwiek gratem.
Glenn Gould
Pewnego popołudnia w 1962 roku Glenn Gould wkroczył w życie Verne'a Edquista.
Gdy Edquist rok wcześniej zaczął pracować w Eaton's, powiedziano mu, że Gould będzie jednym z wielu pianistów w Toronto, których fortepianami przyjdzie mu się opiekować. Pewnego popołudnia Muriel Mussen wysłała Edąuista do mieszkania Goulda, aby nastroił chickeringa. Gould był bohaterem Toronto i z tego powodu obdarzano go specjalnymi względami. Stroiciele w Eaton's byli wręcz spoufaleni z tym wybrednym, ekscentrycznym pianistą i wszystkimi jego fortepianami, łącznie z chickeringiem, i chociaż wobec tego instrumentu Eaton's nie miał żadnych zobowiązań, gdy Glenn Gould prosił o stroiciela do niego, zawsze natychmiast kogoś posyłano. Nie liczyło się to, który fortepian miał stroić; Gouldowi się nie odmawiało.
Oczywiście Edquist wiedział o Gouldzie. Wszyscy w Toronto o nim wiedzieli. Przede wszystkim wiedział o otaczającej tego pianistę sławie „niezwykłego oryginała", jak to określił później. Wyraźnie też pamiętał pewien moment sprzed wielu lat, gdy młody Gould przybył do Heintzmana w poszukiwaniu jakiegoś fortepianu, na którym mógłby swobodnie grać. Edąuist nie miał jednak żadnej konkretnej wiedzy na temat gry Goulda i z pewnością specjalnie nie wnikał w to, co czyni go pianistycznym geniuszem. Nie był szczególnie zainteresowany tym, co wyróżnia grę Goulda spośród wszystkich innych pianistów, ani też nie był onieśmielony jego sławą. „Na tym etapie mojej drogi zawodowej każdy pianista był dokładnie taki sam jak inny - powiedział. - Jeszcze nie nauczyłem się rozumieć niuansów". Tak więc chociaż wiedział, że idzie nastroić fortepian najsławniejszego kanadyjskiego pianisty, był, jeśli nie znudzony, to przynajmniej zrelaksowany. Uzbrojony zaledwie w torbę z narzędziami i coraz wyższe mniemanie o sobie jako stroicielu Edquist zabrał się do strojenia legendarnego chickeringa. Gould zapewne kochał i czcił tego chickeringa, ale go zaniedbywał. Odmawiał poddawania go jakimkolwiek zabiegom, dopóki instrument dosłownie się nie rozpadał.
Edquist wiedział, że nie jest pierwszym, który będzie próbował pracować nad tym starym fortepianem. Wielu innych przychodziło tu przed nim, ale chickering nie chciał trzymać stroju. Kiedy Edquist znalazł się w luksusowym apartamencie Goulda, stwierdził, że środkowe rejestry są znośne, ale reszta instrumentu jest dramatycznie rozstrojona; rozstrojona nawet bardziej niż się spodziewał1. Kiedy się dowiedział o podróżach, jakie odbył ten instrument, nie był zaskoczony jego stanem. Gould właśnie przeniósł go do Toronto z pełnego przeciągów domu swoich rodziców nad jeziorem Simcoe położonym dziewięćdziesiąt minut jazdy na północ od Toronto. Teraz w przegrzanym apartamencie drewno skurczyło się tak bardzo, że strój utrzymywał się tylko przez kilka godzin, bo zbyt luźne kołki same odkręcały się w strojnicy.
Inni stroiciele próbowali rozwiązać czy, mówiąc ściślej, zamaskować ten problem przez tłumienie strun, które nie utrzymywały stroju. Edquist początkowo również tego próbował, jednak w trakcie pracy stwierdził, że należałoby wytłumić znacznie więcej strun, co z kolei zmieniłoby podstawowe brzmienie instrumentu. Doszedł więc do przekonania, że należy wysłać go do warsztatu w Eaton's, gdzie można by zainstalować grubsze kołki, które by się

nie ześlizgiwały. Takie rozwiązanie zaproponował Gouldowi. Ten jednak nie chciał o tym słyszeć. Wyjaśnił, że oczekuje tylko, żeby Edquist zrobił to, co wcześniej robiono setki razy: doprowadził instrument do takiego stanu, by dało się na nim grać, choćby tylko przez pewien czas. Twierdził także, że tylko środkowy rejestr ma dla niego znaczenie. Na chickeringu grał głównie Bacha, a ponieważ Bach komponował na klawiaturze, która była o trzy oktawy węższa niż klawiatury współczesnych fortepianów, Gouldowi zależało tylko na tym, aby środkowy rejestr był w dobrej kondycji.
Edquista jednak, który sam był perfekcjonistą, nie interesował kompromis. Doświadczenie podpowiadało mu, czego ten fortepian potrzebuje, więc nie zamierzał zadowalać się półśrodkami, skoro wiedział, jaki jest właściwy tok postępowania. Nie zamierzał też stać tam i sprzeczać się z najsłynniejszym pianistą, jakiego Kanada kiedykolwiek wydała.
- Mówi mi pan, że odmawia strojenia tego fortepianu? - zapytał zdumiony Gould.
- Tak - odparł rzeczowo Edquist.
Wspominając po latach to spotkanie, Edquist wyznał, że zachował się „jak słoń w składzie porcelany". Był jednak niewzruszony w sprawie należytego wykonywania pracy i nie chciał ulegać kaprysom żadnej osobistości, choć oczywiście czuł, że ta ostra odpowiedź sprawiła, że klient był wyjątkowo niezadowolony.
Gould zatelefonował po taksówkę i Edquist wrócił do Eaton's. Pewien, że zostanie zwolniony, postanowił wyprzedzić fakty. Poszedł prosto do Clifforda Graya i powiedział, że jeśli jego posada zależy od tego, czy zgadza się z Glennem Gouldem niezależnie od okoliczności, to wolałby dowiedzieć się tego zaraz, aby móc przemyśleć kwestię swojego zatrudnienia. Zamiast go wyrzucić, Gray był rozbawiony. Wiedział, że ma utalentowanego, bezkompromisowego stroiciela, a o marnej kondycji Gouldowskiego chickeringa wystarczająco dużo słyszał już od innych, by przyznać, że Edquist postąpił właściwie.
W istocie Edquist nie zirytował Goulda, a raczej wywarł na nim duże wrażenie. Później, ilekroć Gould prosił o stroiciela z Eaton's -niezależnie od tego czy chodziło o nastrojenie chickeringa czy drugiego prywatnego fortepianu, którym był przeszło dwumetrowy stein-way model B wcześniej strojony przez George'a Cooka - nalegał, aby przysłano Edquista, i tylko jego. Nieustępliwość Edquista, by robić wszystko w jego sposób - który, jak okazywało się niemal zawsze, był sposobem właściwym - wyróżniała go wśród innych stroicieli. Niektórzy, jak George Cook, być może mieli w sobie nieco uporu, ale żaden nie był skłonny ani zdolny do sprzeciwiania się czołowemu artyście i powoływania się na własne kompetencje, gdy wymagała tego sytuacja. To pierwsze spotkanie rozpoczęło coś, co miało się przerodzić w trwający dziesięciolecia związek między upartym, niepokornym artystą a oddanym stroicielem. Po kilku miesiącach od owej pierwszej wyprawy do apartamentu Goulda chickering pojawił się w warsztacie naprawczym Eaton's, gdzie - tak jak zalecał Edquist - wymieniono instrumentowi kołki. Edquist nigdy nie zapytał Goulda, co go skłoniło do przysłania fortepianu, ale jeszcze po latach cieszył się swoim małym zwycięstwem. Pierwsze spotkanie Edquista z fortepianem CD 318 nastąpiło niedługo po sporze o chickeringa. Gould przygotowywał się do nagrania dla CBS i chciał, aby 318 był odpowiednio nastrojony i wyregulowany. Gdy Edquist wyraził zdziwienie, że nigdy wcześniej nie widział tego instrumentu ani go nie stroił, Gould przypomniał mu, że fortepian był „odesłany do kąta" w Eaton Auditorium, jeszcze zanim Edquist rozpoczął pracę w Eaton's.
Gould niepokoił się tym, jak stroiciel oceni ten instrument, i z zachwytem się dowiedział, że Edquist był pod takim samym wrażeniem jak on. Edquist miał tę przewagę, że nie zmartwił się widokiem „bitewnych ran" tego fortepianu: jego zadrapań, otarć i innych dowodów wielu lat spędzonych na podróżach i w ciężkiej pracy. Nie mógł też zrozumieć, na co narzekał George Cook. To prawda, że młotków nie wymieniano od wielu lat, jednak Edquist natychmiast rozpoznał w tym instrumencie niemal idealny steinwayowski ton.

Uderzając w klawisze tego instrumentu, Edquist, podobnie jak Gould, wiedział, że w CD 318 jest coś, co wyróżnia go spośród innych steinwayów. Zazwyczaj nasłuchiwał niuansów brzmienia, rezonansu i ogólnej jakości dźwięku. Było to podejście beznamiętne, ale skuteczne. Chociaż co tydzień spotykał doskonałe steinwaye, już pierwsze akordy, jakie zagrał na 318, przyciągnęły jego uwagę. Dobrze znał różne walory wspaniałych fortepianów, ale ton i lekki jak piórko mechanizm pozwalający na szybką repetycję wynosił CD 318 ponad inne instrumenty. Ten fortepian miał duszę.
Minęły już blisko dwa lata, odkąd fortepian przeszedł w Nowym Jorku generalny przegląd, i teraz Edquist zabrał się do strojenia i regulacji. Najpierw nadał mu szybki surowy strój, potem uniósł długą drewnianą listwę z przodu klawiszy. Następnie usunął dwa wkręty spod prostokątnych, mieszczących się po obu stronach klawiatury przednich klocków sopranowych i basowych, co pozwoliło mu unieść przednią klapę i odsłonić znajdujący się w środku mechanizm.
Potem wysunął cały, trzydziestokilogramowy mechanizm i położył go sobie na kolanach. Uzbroiwszy wzrok w silnie powiększające szkła przyciśnięte do okularów, sięgnął po mały pilnik z papieru ściernego i na nowo wyprofilował każdy z osiemdziesięciu ośmiu młotków, które były poorane wyżłobieniami po przeszło piętnastu latach uderzania w struny. Potem skorygował i wyregulował setki pojedynczych części mechanizmu, przenosząc go z miejsca na miejsce, żeby dotrzeć do części z różnych stron. Testując działanie mechanizmu, często umieszczał go ponownie w fortepianie, a potem znów wysuwał, żeby dokonać kolejnych korekt, łącznie z dopasowywaniem młotków do poszczególnych strun, tak aby wszystkie trzy struny każdej nuty były pobudzane dokładnie w tej samej chwili.
Gdy już był zadowolony z dopasowania młotka do struny, wyodrębniał dźwięki, które brzmiały nadmiernie jaskrawo, i nakłuwał odpowiadające im młotki. Młotkom, które powodowały głuchy dźwięk, opiłowywał wełnę, prasował je szybko żelazkiem, a nawet lakierował; robił to wszystko tak długo, aż uznał z satysfakcją, że dźwięk jest wyrównany i jednolity od basu do sopranu.
Gdy włożył mechanizm po raz ostatni, przystąpił do ostatecznego strojenia. Proces ten wymagał kilku godzin, a poprawa była ewidentna. Kiedy Edquist usiadł i najpierw delikatnie, a potem z całą mocą w górę i w dół klawiatury zagrał serię pasaży, dźwięk CD 318 wywarł na nim jeszcze większe wrażenie. Ton tego fortepianu był wyjątkowo czysty.
Płyta rezonansowa wykonana z drewna alaskiego świerku wypełniała nie tylko podstawową funkcję wzmacniania dźwięku strun, lecz - silna i elastyczna - tworzyła dźwięki nie tylko bogate, ale pełne wyrazu. Ten instrument miał cudowny, śpiewny dyskant i wytworny, wyrafinowany bas. Jeszcze bardziej imponujące były jego harmoniczne tony górne, niekiedy wyraźniejsze od dźwięku podstawowego, które są słyszalne, gdy grany jest pojedynczy dźwięk, a które decydują o charakterze i brzmieniu każdego fortepianu. CD 318 miał najpiękniejsze alikwoty, jakie Edquist kiedykolwiek słyszał. Jeszcze większe wrażenie, gdy fortepian był już ostatecznie nastrojony, robiła absolutna harmonijna równowaga między basem a sopranem. Ten fortepian dosłownie rozkwitał wibrującymi kolorami. Edquist wiedział, że chociaż ów przeszło dwumetrowy i ponadpięćsetkilogramowy, poraniony i zmęczony kolos stoi bez ruchu, to jednak jest absolutnie żywy. Gould z kolei urzeczony był tym, co opisał jako „przejrzysty dźwięk", „klarowność każdego rejestru" i wyrazistość jego artykulacji. Powiedział kiedyś, że najszczęśliwszy jest wtedy, gdy dźwięk fortepianu okazuje się „trochę podobny do zniewieściałego klawesynu". I właśnie CD 318 osiągał ten dźwięk w stopniu nieosiągalnym dla żadnego innego fortepian, co sprawiało, że pasował cudownie do muzyki takiej jak kompozycje Bacha, które były pisane na klawesyn. Wyrafinowanie brzmienia fortepianu CD 318 uskrzydliło także niebywały talent Goulda do grania muzyki kontrapunktycznej, głównie Bacha. CD 318 nie miał natomiast tego pulsującego, śpiewnego tonu ani dudniącego, wstrząsającego basu cenionego przez pianistów w innych steinwayach.

Najbardziej ze wszystkiego Gouldowi podobał się jednak w tym instrumencie jego lekki mechanizm, który bardzo starannie przebudowano w Astorii w 1943 roku. Jedną z najistotniejszych zmiennych w mechanizmie fortepianu jest opór, jaki pianista wyczuwa pod palcami. Artur Rubinstein na przykład nigdy nie wybierał Steinwaya z łatwym, lekkim mechanizmem. Zawsze decydował się na ciężki instrument, który wymagał znacznego nacisku, aby uzyskać „krągły", pełny, śpiewny dźwięk, jakiego artysta pragnął. Jak zauważył kiedyś David Rubin, Rubinstein osiągał najlepszy efekt wtedy, gdy najciężej pracowały jego ręce. Gould jednak, który nigdy nie uderzał mocno, chciał wydatkować minimum energii w czasie gry. Jak z upodobaniem zwykł mawiać Edąuist, Glenn Gould byłby najszczęśliwszy, gdyby fortepian po prostu sam grał za niego.
Wyjątkowa lekkość mechanizmu fortepianu CD 318 sprawiła, że był on szczególnie odpowiedni do wykonywania utworów muzyki dawnej. Gould mógł sobie pozwolić na artykulację subtelną i precyzyjną, która ma zasadnicze znaczenie, gdy wykonuje się faktury kontrapunktyczne. Gdy naciskał klawisz, uzyskiwał niezwykle czysty dźwięk, a kiedy go zwalniał, ów wyjątkowo skuteczny mechanizm tłumiący CD 318 natychmiast go zatrzymywał i nie przedłużał dźwięku tak, jak robi to wiele fortepianów, tworząc nieustanną aureolę tonu. Gould właśnie to lubił. Pragnął, aby fortepian wydawał dźwięk, gdy każe mu to robić, i milkł natychmiast, gdy on wyda mu polecenie, by przestał. Chciał mieć absolutną kontrolę nad wszelkimi niuansami tonu oraz frazowania i oczekiwał natychmiastowej i pełnej uwagi reakcji na wszystko, co dyktują jego palce. Pod tym względem mechanizm CD 318 był idealny.
Podobnie jak Gould, lekki, bardzo czuły mechanizm fortepianu, który wprawiał klawisze w ruch przy najlżejszym muśnięciu, wolał też Yladimir Horowitz. Sława Horowitza jako geniusza techniki fortepianowej opierała się głównie na niezwykłej szybkości jego palców połączonej z precyzją, która odzwierciedlała niesamowitą wyrazistość rytmiczną. Osiągnięcie takiego efektu umożliwiał jedynie fortepian, który reagował na najlżejsze nawet dotknięcie. Mimo wspólnego upodobania do lekkich mechanizmów fortepianowych Goulda i Horowitza dzieliły lata świetlne, jeśli chodzi o upodobania muzyczne. Gould, choć zwykle nie skąpił pochwał pianistom, których upodobania różniły się od jego gustu, z niezmienną pogardą odnosił się do Horowitza, który reprezentował wszystko, co Gould uważał za złe w standardowym repertuarze pianistycznym2. O słynnej technice oktawowej Horowitza, w której grał on gamy w oktawach z oszałamiającą szybkością, Gould mruknął kiedyś „on je markuje". To prawda, że istnieją znane pianistom (łącznie z Horowitzem) sztuczki, które pozwalają uzyskać pewien efekt. Na przykład grając pasaże, pianista może grać szybciej, opuszczając od czasu do czasu jakąś nutę, aby wyeliminować klasyczne palcowanie, które spowolniłoby grę. Należy wątpić, aby Horowitz naprawdę markował cokolwiek w swojej grze, ale Gould nie mógł sobie odmówić uszczypliwego ataku na swego arcyrywala, a w latach siedemdziesiątych posunął się tak daleko, że przedstawił swoim sponsorom w wytwórni Columbia Records pomysł nagrania parodii tryumfalnego powrotu Horowitza na scenę koncertową po kilkuletniej nieobecności. Columbia rozsądnie odrzuciła tę myśl, krzywiąc się, że byłoby to „nieprzyzwoite".
Horowitz odwzajemniał Gouldowi jego pogardę3. Usłyszawszy dokonane przez młodszego pianistę w 1973 roku nagranie Wagnerowskiej Idylli Zygfryda, przez niektórych uważane za jedno z najwspanialszych dokonań Goulda, Horowitz powiedział publicyście muzycznemu „New York Timesa" Haroldowi Schonbergowi, że Gould „gra jak dupek".
Jak na ironię, prawdopodobnie właśnie Yladimirowi Horowitzowi Gould winien był wdzięczność za wyjątkową wrażliwość fortepianu CD 318. Jak bowiem miał później opisać Henry Z. Steinway, dopiero wtedy, gdy Horowitz pierwszy raz pojawił się na amerykańskiej scenie koncertowej w późnych latach dwudziestych i zażądał bardziej sprężystej klawiatury, firma Steinway & Sons odstąpiła od swoich norm i zaczęła produkować lżejsze mechanizmy.

Wyjątkowe wyważenie CD 318 zainspirowało Goulda do nagrania utworów, których dotychczas unikał. Wśród kompozycji, które nagrał po raz pierwszy na CD 318, było dziesięć intermezzów Brahmsa -romantycznych utworów, z których część sam kompozytor nazwał „kołysankami dla swoich smutków". Brahmsowskie intermezza były częścią standardowego repertuaru wielu pianistów. Gould zaś, choć wykonywał i nagrywał dość dużo z dorobku Brahmsa, to nie lubił wielu utworów tego kompozytora - takich jak jego popisowe wariacje i wczesne wielkie sonaty. Podziwiał jednak delikatność i powściągliwość owych intermezzów4. Jego interpretacja tych kompozycji była szczególnie osobista i ciepła i stanowiła zdecydowany kontrast dla tej bardziej ascetycznej strony, jaką prezentował, grając Bacha. Gould powiedział pewnemu dziennikarzowi, że gra te intermezza, „jakby w istocie grał je dla siebie, ale zostawił otwarte drzwi". Grał je z całą nostalgią i melancholią, ku jakim skłaniał się Brahms, czyniąc to bardzo precyzyjnie, ale też z wielką troską o ton i barwę. Gould był niezwykle dumny z tego nagrania, określając je mianem „najbardziej erotycznej interpretacji Brahmsowskich intermezzów, jaką kiedykolwiek słyszano". W istocie to nagranie stało się jednym z jego najpopularniejszych albumów.

To właśnie Brahms spowodował największe wydarzenie w karierze koncertowej Goulda. Na początku 1962 roku kanadyjski pianista miał zagrać monumentalny Koncert fortepianowy d-moll Brahmsa z Filharmonią Nowojorską. Oczywiście na CD 318. Przed występem zatelefonował do dyrygenta Leonarda Bernsteina z informacją, że jego interpretacja będzie bardziej refleksyjna niż inne i będzie mieć znacznie wolniejsze tempa niż te, w jakich zwykle wykonuje się ów koncert.

Bernsteinowskie wizje tego utworu były o wiele bardziej konwencjonalne niż pomysły Goulda, ale znakomity dyrygent był gotów zagrać koncert Brahmsa w sposób proponowany przez pianistę i bardzo zmienił tempa. Pragnąc wyjaśnić publiczności interpretację Goulda, Bernstein zrobił coś bardzo niekonwencjonalnego: przed występem wygłosił czterominutowe słowo wstępne, by słuchacze wiedzieli, że jego wizja i pomysł Goulda kolidują ze sobą, ale „ponieważ pan Gould jest tak uznanym i poważnym artystą, muszę przyjąć na serio wszystko, co w dobrej wierze tworzy - powiedział i dodał: - Dotychczas tylko raz w życiu zgodziłem się na całkiem nowy i rozbieżny pomysł artysty i to był ostami raz, kiedy akompaniowałem panu Gouldowi". Słuchacze byli zachwyceni. Jednak krytycy brutalnie potępili jego interpretację jako „pogrzebową": „Młody Gould grał Brahmsa wolniej, niż jesteśmy do tego przyzwyczajeni", napisał Harold Schonberg na łamach „Timesa", ale Bernstein, który uwielbiał Goulda, bronił pianisty. „Nigdy nie podobał mi się bardziej niż wtedy", napisał później.

Sukces nie zdołał jednak skłonić Goulda do powrotu do życia koncertowego. Mimo uznania krytyki i zdumiewającej popularności dorosły Gould doświadczał dręczącego skrępowania podczas występów przed publicznością. Na początku lat sześćdziesiątych jego kalendarz koncertowy stawał się coraz mniej wypełniony, choć on zawsze uważał, że harmonogram publicznych występów i tak jest zbyt napięty. W 1961 roku dał dwadzieścia sześć występów w siedemnastu miastach i stwierdził, że jest to coraz bardziej męczące. Wyjątkowo trudny problem stanowiły dla niego nieznane łóżka. Zły materac mógł sprawić, że o godzinie czwartej nad ranem telefonował do recepcji. Nie znosił latania i w 1962 roku w ogóle odżegnał się od samolotów. Jeśli musiał się udać gdzieś daleko, podróżował pociągiem. Naturalnie, w niechęci do życia w podróży Gould wcale nie był nietypowy. Żaden wykonawca nie sądzi, że gra najlepiej jak potrafi w nieznanej sali koncertowej, na kiepskim instrumencie, u kresu męczącego tournee po całym kraju, po źle przespanej nocy w marnym hotelowym łóżku oraz po nieudanej próbie z nieudolnym dyrygentem. Od innych wyróżniało Goulda to, że otwarcie wyrażał się w tej sprawie. Jego nauczyciel Alberto Guerrero zniechęcał swoich uczniów do zabiegania o karierę koncertową. Gould nie lubił podejmowania ryzyka łączącego się z występami przed publicznością, a stres koncertowy

męczył go coraz bardziej. Uważał, że ludzie tylko czekają, by się pomylił, i nie znosił tego. „Dla mnie to jest bezduszne, bezlitosne i bezsensowne. Dokładnie to samo skłania okrutników takich jak Latynosi do chodzenia na walki byków", oświadczył pewnego razu. Powiedział także, że wielkie sale koncertowe są najgorszymi miejscami dla tej skomplikowanej, intymnej muzyki, jaką lubi grać.
W tym samym czasie, w którym powoli rezygnował z koncertowania przed publicznością, zdał sobie sprawę, że coraz bardziej podoba mu się nagrywanie muzyki. Gould uważał, że w przeciwieństwie do estrady koncertowej, studio nagraniowe jest miejscem współpracy, gdzie pianista, inżynierowie dźwięku, technicy i producenci współdziałają ze sobą, by stworzyć coś bliskiego doskonałości. Bardzo szybko odnalazł się jako pianista studyjny - w 1962 i 1963 roku nagrał zarówno solo - partity Bacha i pierwszy tom cyklu Das wohltemperierte Klavier - jak i koncerty z orkiestrą - Schonberga oraz Mozarta. Gouldowi chodziło nie tylko o to, by nagrywać płyty. Stał się żarliwym orędownikiem nagrania jako sposobu powiększenia liczby żywych wykonań, ale także kreacji artystycznej, która mogłaby - i powinna -w ogóle zająć ich miejsce.
Przez wiele lat mówił o rezygnacji z odbywania podróży koncertowych. Coraz częściej odwoływał koncerty, a preteksty, jakich do tego używał, stawały się coraz bardziej dziwaczne. W 1961 roku odwołał wcześniej zaplanowany występ z Orkiestrą Filadelfijską, tłumacząc, że nabawił się poważnego, chorobliwego lęku przed graniem w tym mieście. W kręgach bliskich Gouldowi przypuszczano, iż stało się tak dlatego, że właśnie w Filadelfii odbył niegdyś wizytę u specjalisty, który założył mu gips po incydencie z Billem Hupferem. Prawdopodobnie Gould wiedział o losie, jaki spotkał wspaniałego pianistę Józefa Hofmanna, który w 1946 roku zagrał pewien koncert tak marnie, że ludzie zażądali zwrotu pieniędzy. (Po tym zdarzeniu niezrażony Hofmann wysłał Steinwayowi depeszę informującą, że ów koncert był największym triumfem w jego karierze.)
Bardziej prawdopodobne wydaje się jednak, że Gould po prostu zaczął się tak bardzo bać publicznych występów, że możliwość zamknięcia tego rozdziału była wielką ulgą. Bo dlaczego nie? Wszak już Franciszek Liszt, pierwszy prawdziwie nowoczesny koncertujący wirtuoz fortepianu, zrezygnował z tournee w wieku trzydziestu sześciu lat, nazywając je „wędrownym życiem cyrkowym". Gould czuł właściwie to samo. Ktoś napomknął kiedyś, że Gould wolał mówić głupstwa o czymkolwiek i gdziekolwiek, niż grać na fortepianie w sali koncertowej. Wielu nawet przypuszczało, że gdyby Gould nie był takim zdecydowanym samotnikiem i nie żywił aż takiej niechęci do dawania koncertów, jego popularność byłaby jeszcze większa. W 1963 roku zagrał tylko dziewięć koncertów w pięciu miastach. W marcu 1964 roku wystąpił w Chicago. Dwa tygodnie później, w kwietniu, dał recital w Wilshire Ebell Theater w Los Angeles. Edquist nie towarzyszył mu w tej podróży, ale CD 318 - tak. Na tym koncercie, przy niemal pełnej sali, zagrał typowy program: cztery fugi ze zbioru Kunst der Fugę, Partitę nr 4 D-dur Bacha, Sonatę E-dur op. 109 Beethovena i III Sonatę in B Hindemitha. Krytycy w Los Angeles mieli mieszane uczucia. „Los Angeles Herald-Examiner" stwierdził, że Beethoven w wykonaniu Goulda był „szczytem poezji i elokwencji", podczas gdy recenzent „Los Angeles Times" uznał to wykonanie za „całkowicie niefortunne". W tym koncercie nie było niczego niezwykłego z wyjątkiem jednego szczegółu: był to ostatni koncert dany przez Glenna Goulda publicznie. Tydzień później miał zaplanowany jeszcze jeden, w Minneapolis, ale w ostatniej chwili go odwołał.
W wieku trzydziestu jeden lat Gould, który żądał najwyższych honorariów ze wszystkich żyjących pianistów, wycofał się ze sceny koncertowej i nigdy na nią nie wrócił. Edquist zapamiętał dzień, gdy CD 318 dotarł z Los Angeles do domu w wielkiej transportowej skrzyni zbudowanej specjalnie na tę podróż. „Była pomalowana na szaro i wyglądała jak pancernik", wspominał. Trzeba było kilku dodatkowych tragarzy, aby rozpakować instrument i wnieść go do położonej na drugiej kondygnacji sali koncertowej. Edquist wiedział, że Gould

wydał olbrzymią sumę, by instrument wysłany drogą morską do Kalifornii wrócił na ten koncert, i rozumiał, dlaczego pianista to uczynił: CD 318 był jedynym fortepianem, na którym Gould mógł w pełni polegać.
Gould nie wydał żadnego publicznego oświadczenia o swojej decyzji zakończenia kariery koncertowej. Po prostu przestał występować. Krytycy stopniowo przyjęli do wiadomości jego nieobecność na estradach. Pod koniec 1965 roku krytyk „New York Timesa" napisał artykuł zatytułowany Znikający Glenn Gould. Artysta zaś ze swej strony określił rok 1965 mianem „rocznego urlopu naukowego" i mówił, że być może za kilka lat znów będzie dawać koncerty. Nigdy jednak do nich nie wrócił. Kevin Bazzana, autor książki powszechnie uznawanej za najlepszą biografię Goulda, powiedział, iż woli sądzić, że kanadyjski pianista po prostu odsunął się od koncertów; że 10 kwietnia 1964 roku nie porzucił ich kategorycznie i dopiero stopniowo uświadomił sobie, że raczej do życia koncertowego raczej nie wróci. Inni pianiści zdawali się to rozumieć5. Gould był „po prostu zbyt wrażliwy, aby brać udział w tej brutalnej rywalizacji życia koncertowego - powiedział kiedyś chorwacki pianista Ivo Pogorelić. - Nie był wojownikiem, miał bardzo delikatną osobowość". Gould próbował niegdyś przekonać kilka lat od siebie młodszego Stephena Bishop-Kovacevicha do zaprzestania publicznego koncertowania, mówiąc mu, że jest „niegodne"6. Po latach Bishop-Kovacevich powiedział, że zrozumiał, co Gould miał na myśli: „Wystarczy, aby tylko jedna osoba kaszlała lub przewracała strony programu, by zniszczyć cały fragment koncertu", oświadczył.
Gould postanowił, że resztę zawodowego życia poświęci wyłącznie nagrywaniu muzyki. Mniej więcej w tym samym czasie napisał do pewnego znajomego list, wyjaśniając, że mikrofon jest przyjacielem, a nie wrogiem, i że brak publiczności oraz całkowita anonimowość studia „dostarczają najwspanialszego bodźca do spełnienia moich żądań wobec siebie bez zważania na kwalifikacje i intelektualne apetyty czy też ich brak ze strony publiczności".
Gould podjął także decyzję, że we wszystkich sesjach nagraniowych będzie używał fortepianu CD 318. Kiedy więc porzucił publiczne występy, CD 318 został przeniesiony do studia nagraniowego wytwórni Columbia Records mieszczącego się przy Trzydziestej Ulicy w Nowym Jorku, gdzie zamykano go w kącie przez wszystkie lata zdumiewającej nagraniowej kariery Goulda. CD 318 stał się znany każdemu, kto pracował w tym studiu lub choćby przez nie przechodził, jako „fortepian Goulda" i było oczywiste, że nikt pod żadnym pozorem nie powinien go dotykać.
Gdy Gould nie nagrywał w Nowym Jorku, pozostawał w Toronto, kierując większością swoich interesów z biura swego agenta, i jednocześnie zapuścił korzenie w stacji CBS (Canadian Broadcasting Corporation), gdzie przyznano mu coś w rodzaju gabinetu w postaci biurka w mało używanym kącie działu muzycznego. Począwszy od połowy lat sześćdziesiątych, Gould wynajmował przestrzeń studyjną w Toronto, montując tam nagrania i produkując audycje radiowe. Z biegiem lat stało się ono zagraconą stertą papierów, taśm, nut i sprzętu nagraniowego.
Miejsca, w których Gould żył i pracował, były w istocie pogrążone w notorycznym bałaganie. Dobiegał trzydziestki, gdy wreszcie, w 1959 roku, wyprowadził się z domu rodziców. Po wypróbowaniu różnych mieszkań w 1960 roku wprowadził się do sześciopokojowego apartamentu na ostatnim piętrze w osiedlu Park Lane Apartments przy Saint Clair Avenue West w cichej okolicy niedaleko śródmieścia Toronto. Z biegiem lat ów apartament stał się istnym szkaradzieństwem. Dorastając pod opieką pokojówek i kochającej matki, Gould nie potrafił zająć się domem i nie miał talentu do dekoracji wnętrz. Z powodu jego samotniczej natury niewielu ludzi bywało w tym mieszkaniu, lecz ci, którzy się tam znaleźli, zobaczyli coś w rodzaju chlewu: niełądne, używane meble - część pozostawił poprzedni najemca - które z czasem całkiem się zniszczyły, chwiejące się sterty papierów i taka rozmaitość rupieci, że sprzątaczki, które angażował, często po prostu załamywały ręce i uciekały. Nie był też

dobrym gospodarzem. Przyjaciel, którego zaprosił na lunch, został podjęty twardymi, mdłymi herbatnikami wysypanymi z pudełka na sofę i rozpuszczalną kawą zalaną wrzątkiem z czajnika elektrycznego7. W istocie, jeśli chodzi o jedzenie, Gould był nieprzejednanie ascetyczny. Powiedział kiedyś, że nie przywiązuje znaczenia do tego, co je, a restauracyjne rytuały: karty dań i win, służalczy kelnerzy i niekończące się pogaduszki przy stoliku są mu obojętne. Jedynym pożywieniem, co widziało wielu jego znajomych, po które sięgał, była kawa, herbata i sok oraz herbatniki, które często chrupał w czasie sesji nagraniowych.
Na początku lat sześćdziesiątych Edquist nieczęsto bywał w apartamencie przy Saint Clair Avenue, ponieważ Gould rzadko potrzebował strojenia dwóch fortepianów, na których grywał codziennie - chickeringa i dwumetrowego steinwaya B. Faktycznie zaś był przekonany, że steinway o dziwo nigdy się nie rozstroił. „Żałuję, że nie mam jakiegoś prostego - a w rzeczy samej nie znam żadnego - wyjaśnienia, aby opisać ten raczej niezwykły fenomen (gdybym je miał, opatentowałbym to) - napisał kiedyś w liście do pianistki Carol Montparker. - Jestem już przyzwyczajony do sceptycznych spojrzeń i sugestii przyjaciół, że po prostu wymyśliłem tę niewiarygodną historię i prawdopodobnie przemycam stroicieli pod osłoną nocy".
Dopiero w 1968 roku, po trzyletnim „urlopie zdrowotnym" w Eaton's, podczas którego objął stanowisko zastępcy kierownika u Heintzmana, Verne Edquist zabrał się poważnie do pracy nad CD 318. W owym czasie Gould sprowadzał instrument do Toronto na dłuższe okresy, a Edquist miał już opinię jednego z najlepszych tutejszych stroicieli. („Jego strój jest jak złoto", powiedział jeden z dawnych majstrów.) Ich pierwszą wspólną sesją nagraniową z CD 318 było nagranie dla kanadyjskiego radia, które dało Edquistowi skondensowaną dawkę tego, co go czekało ze sławnym pianistą.
Ta sesja miała się odbyć w starym teatrze, który stacja CBC wykorzystywała jako studio nagraniowe. Edquist przybył wcześnie i zastał fortepian zamknięty, co sprawiło, że czekał przynajmniej godzinę, tracąc czas, który mógł poświęcić na strojenie. Gdy Gould wreszcie się pokazał, sprawiał wrażenie zdumionego bezczynnością stroiciela. Potem, zauważywszy, iż fortepian jest zamknięty, zaczął mruczeć do siebie, że nie może znaleźć klucza. Edquist był skonsternowany i nie mógł wydusić z siebie ani słowa. W końcu pianista wyciągnął klucz z kieszeni. „Chyba znalazłem", obwieścił i otworzywszy instrument, wyszedł, aby się oddać swemu rytuałowi mycia rąk.
Gould oczekiwał, by Edquist możliwie najbardziej odciążył mechanizm. Upierał się, że sposobem na osiągnięcie tego celu jest zmniejszenie głębokości klawisza, czyli odległości, jaką musi on pokonać z pozycji spoczynku do miejsca, gdzie opiera się na przednich podkładkach. Innymi słowy: skok klawisza musi być zmniejszony. W istocie jednak, co Edquist wiedział, głębokość klawisza - czyli jego skok, bądź droga, jak często się ją nazywa - nie ma z dźwiękiem nic wspólnego. Najpierw więc Edquist się opierał, wiedząc, iż to wywoła efekt domina: gdyby zmniejszył głębokość klawisza, musiałby też skrócić odległość uderzeń młotków od strun. Normalnie każdy młotek przed uderzeniem struny pokonuje odległość 4,76 cm, a Gould w efekcie prosił go o zmniejszenie tej odległości o kilka milimetrów, twierdząc, że bliższe strunom młotki będą, jak powiedział, „bardziej bezpośrednio kąsać". Edquist ripostował, że młotki pokonują tę odległość z pewnego powodu: żeby dać fortepianowi siłę. Skracając ów dystans, zawęża się zakresy dynamiki instrumentu, ale to była ofiara, którą Gould gotów był ponieść, więc nie ustąpił. Przyznał, że chce zrezygnować z pewnej części skali dynamicznej w zamian za coś, co nazywał „większą kontrolą kontrapunktową". Tak więc Edquist wykonał benedyktyńską, wielogodzinną pracę, zmieniając głębokość klawiszy i odległość od struny każdego z osiemdziesięciu ośmiu młotków fortepianu CD 318. Gdyby bowiem „poszedł na skróty", czyli nie ustawił każdego młotka w dokładnie taki sam sposób, Gould by to dostrzegł, ponieważ jeśli chodziło o dotykowe wyczucie fortepianu, niewiele mu

umykało. Opuszki jego palców były niezwykle wrażliwymi receptorami odległości, nacisku i oporu.
Krótko mówiąc, Gould pragnął upodobnić CD 318 do chickeringa. Pragnienie to było w najlepszym razie dość mgliste. Z biegiem lat, gdy Edquist próbował jednej adaptacji po drugiej, zaczął się czuć niczym pies uganiający się za własnym ogonem.
Gould, tak wybitnie utalentowany pianista, był całkowicie zależny od technika w kwestii utrzymania fortepianu CD 318 w tej szczytowej kondycji, która pozwoliła mu w pełni osiągnąć wyrazisty styl gry. Zatem Edquist, człowiek, który stroił, regulował i modyfikował ten instrument zgodnie z niekonwencjonalnymi pomysłami Goulda, z których część wprawiała w przerażenie tradycjonalistów u Steinwaya, stał się dla Goulda niemal równie ważny jak sam CD 318.
Eaton's i Steinway - szczególnie Steinway - byli tak szczęśliwi, że pozwalali Gouldowi robić z tym fortepianem wszystko, co chciał, ponieważ dawno spisali ten instrument na straty. W istocie pracownicy Steinwaya nie mogli sobie wymarzyć szczęśliwszego rozwiązania po trudnych latach walki z tym pianistą: CD 318 miał odegrać zasadniczą rolę w twórczym procesie artysty; środkiem, którego używał do przekazania swoich interpretacji utworów wybranej grupy kompozytorów, a w szczególności Jana Sebastiana Bacha. Gould zwykle minimalizował użycie pedału, polegając na własnych palcach w tworzeniu czystego, swobodnego dźwięku, który przywodził na myśl brzmienie klawesynu. Kiedy jednak grał muzykę dawną, często używał lewego pedału, który sprawia, że młotek uderza tylko dwie z trzech strun, co daje delikatniejsze brzmienie. Komplikowało to pracę Edquista, kiedy bowiem gra się w ten sposób, fortepian szybciej się rozstraja, gdyż młotek uderza dwie struny z tą samą intensywnością, z jaką normalnie uderzyłby trzy. Dlatego Edquist musiał pozostawać w nieustannym pogotowiu.
W wyniku tego majstrowania powstał instrument, który był tak rozdygotany, że zachowywał się tak, jakby miał czkawkę. Gdy palec pianisty uderza w klawisz, drewniano-filcowy młotek frunie ku strunie z szybkością określoną przez prędkość, z jaką uderzony został ów klawisz. Jednak po wprawieniu struny w wibrację młotek musi natychmiast wrócić do pozycji spoczynkowej i trwać w gotowości na ponowne uderzenie klawisza przez pianistę. Stawiany przez Goul-da wymóg arcylekkiej klawiatury i błyskawicznej repetycji wymagał mechanizmu wyregulowanego tak „płochliwie", że istniało niebezpieczeństwo, że młotek wyrwie się z miejsca spoczynku i uderzy strunę ponownie, wywołując echo, które brzmiało niczym jakiś dodatkowy dźwięk. Dziwna rzecz: Gould najwyraźniej nie przejmował się tym dziwactwem w fortepianie CD 318. W istocie zaczął mówić o tych dodatkowych dźwiękach - owych „czkawkach" - jak o swoich „przyjaciołach".
Gdy fortepian był już dokładnie taki, jak chciał Gould, czkawki stały się tak wszechobecne, że gdy nagrał Inwencje Bacha, inżynier dźwięku w CBS musiał pracować po godzinach, żeby wymontować większość zabłąkanych dźwięków (Zjawisko to, zwane tremolowaniem młotków, słyszalne jest wyraźnie w nagraniu, o którym mowa. Przypomina to nieco brzmienie klawikordu przyp. J. S.).
Te, które pozostały, stały się tematem napisanego przez Goulda oficjalnego sprostowania, które towarzyszyło komentarzowi na okładce. Był to raczej hołd złożony fortepianowi CD 318 niż usprawiedliwienie owych dodatkowych dźwięków: „Nasz entuzjazm dla tego dość wyjątkowego brzmienia, jakie posiadł teraz fortepian, pozwolił na zminimalizowanie tego mniejszego odniesionego przezeń skutku ubocznego: lekkiego nerwowego tiku w środkowym rejestrze, który w wolniejszych przebiegach zdaje się wydawać coś w rodzaju czkawki. Muszę przyznać, że jakoś się do tego przyzwyczaiłem i teraz ta ujmująca osobliwość jest dla mnie w pełni godna owego niezwykłego instrumentu". Już w pierwszych taktach pierwszego utworu w tym nagraniu ta osobliwość jest słyszalna.

W cieniu wielu uznanych wykonawców kryją się wybitni specjaliści, którzy - jak Yerne Edquist - są „dostrojeni" do ich potrzeb. Rozwinąwszy przez lata swoje umiejętności, Edquist zaczął łączyć pracę nad fortepianami z pianistami, którzy na nich grali. Zrozumiał, że jeśli stroiciel dobrze wykona swoje zadanie, pianista prawdopodobnie zagra lepiej. Glenn Gould nie był wyjątkiem.
W przeciwieństwie do chłodnych relacji między Gouldem a wcześniejszym stroicielem, którym był zatrudniony przez Eaton's szczery do bólu George Cook, teraz między wspaniałym pianistą i nadzwyczajnym stroicielem narodziło się silne i udane partnerstwo. Stanowili dynamiczny zespół. Edąuist miał nie tylko niezrównany słuch i wyjątkowe zdolności techniczne, ale też dokładnie rozumiał, czego poszukiwał Gould, zwłaszcza gdy chodziło o bardzo ważny mechanizm. Edąuist przez lata stroił fortepiany dla wielu słynnych pianistów: Artura Rubinsteina, Rudolfa Serkina, Duke'a Ellingtona, Yictora Borge, a także Liberace, a choć Gould nie był szczodry w wyrazach wdzięczności, to jednak Edquist wiedział, że pianista docenia jego pracę, gdyż posuwał się nawet do tego, że odwoływał sesję nagraniową, dopóki on się tam nie pojawił. Co więcej: właśnie praca z Gouldem pozwoliła Edquistowi zrezygnować z zarobkowania w Eaton's i przez dwa dziesięciolecia utrzymywać rodzinę z posady pełnoetatowego prywatnego stroiciela Glenna Goulda.
Edquist był ogromnie dumny ze swojej pracy i zdawał sobie sprawę, że potrafi robić coś niezwykłego. Miał też świadomość, że wyróżnia się doskonałym słuchem nawet wśród stroicieli fortepianów. Umiał wyśledzić tak nieuchwytne różnice dźwięku, że czasami zaskakiwał samego siebie. Z biegiem lat był coraz bardziej pewny swoich umiejętności i kiedy uważał, że w CD 318 coś trzeba zrobić, po prostu to robił. Pewnego dnia, tuż po tym, jak zaczął pracować dla Goulda na pełny etat, gdy przyszedł rano, żeby zacząć stroić fortepian do programu telewizyjnego, który pianista realizował dla stacji CBS, spostrzegł, że klawisze CD 318 są brudne, a nawet nieco lepkie, jakby ktoś posmarował je warstewką dżemu. Postanowił, że trzeba je wyczyścić, więc sięgnął po kilka papierowych ręczników i płyn do zmywania naczyń. Przetarł je, sprawiając, że były błyszczące, śliskie i - ku jego ogromnej satysfakcji - tak dobre jak nowe. Jednak Gould wcale nie pragnął nowych klawiszy. Kiedy pianista przyszedł na sesję i usiadł do fortepianu, natychmiast zauważył, że klawisze są inne. Przestał grać, wstał i zapytał Edquista, co się stało z klawiaturą, po czym przykrym tonem udzielił stroicielowi nagany. Burknął: „Nie rób tego więcej", a Edquist poczuł się jak sztubak, który kierując się najlepszymi intencjami, wyczyścił rodzinne srebra i zamiast nagrody spotkała go kara. Zrozumiał jednak i nawet uszanował reakcję Goulda. Pojął, że ten fortepian stał się częścią artysty, a lepkie klawisze stanowiły element drogi między myślą Goulda a dźwiękami, które wydobywały się z instrumentu. Zadaniem Edquista było mu pomagać, a nie przeszkadzać, nawet gdyby przeczyło to powszechnej praktyce.
Gould obdarzył głęboką sympatią ten poobijany, zdezelowany i oszpecony instrument. Mimo że nie wiedział dokładnie, kiedy ten fortepian zbudowano, ilekroć ktoś pytał o jego wiek, bo w istocie wyglądał wiekowo, po prostu odpowiadał, że CD 318 datowany jest na lata trzydzieste, które były złotą erą Steinwaya między dwiema wojnami światowymi. Pianista wydawał się szczycić faktem, że jego fortepian był nie całkiem „znormalizowany", jak to ujął. Podobał mu się jego sfatygowany, podniszczony wygląd. Jednak najbardziej lubił kontrolę, którą w swoim przekonaniu miał nad instrumentem. Przyspiesznik w 318 był czuły jak gaźnik w samochodzie wyścigowym. „Z radością gra się na tym instrumencie, jeśli tylko się go opanuje, co wymaga trochę czasu", powiedział Gould pewnemu dziennikarzowi.
Pod koniec lat sześćdziesiątych czuły mechanizm był już tak wrażliwy, że najlżejszy nacisk unosił młotki ku strunom8. „Poświęciliśmy blisko siedem lat na poprawienie pewnych cech, które zdawał się mieć «od urodzenia», i udoskonalenie ich w kierunku ważnym moim zdaniem, jeśli chce się na tym fortepianie grać zwłaszcza repertuar barokowy - wyjaśniał. - Kiedyś wydawało mi się istotne, by mieć inny fortepian do każdego rodzaju granej muzyki,

ale już tak nie sądzę. Teraz używam go do wszystkiego. Gram na nim utwory Richarda Straussa, a także Bacha i Williama Byrda".
Brzmienie CD 318 było tak wszechstronne, że Gould był przekonany, iż można go zmusić, by brzmiał orkiestrowe. W 1967 roku, przed nagraniem V Symfonii Beethovena w transkrypcji Liszta, Edquist „polukrował" młotki: używając krótkich igieł, spulchnił wierzchnie warstwy filcu na koronie, czyli w punkcie uderzenia każdego z nich. Gould mógł zatem grać bardzo miękko, wyczarowując odpowiednie instrumenty orkiestrowe. Ponieważ jednak tylko wierzchnia warstwa filcu została zmiękczona, mógł też tworzyć dźwięk talerzy uderzających z potężną siłą. „Instrument ma wiele grubych i miękkich dźwięków w tym nagraniu, ponieważ chcieliśmy, aby brzmiał właśnie w ten sposób", powiedział w pewnym wywiadzie. Gould ledwie skrywał swój zachwyt tym, czym stał się CD 318. „To skrzynia gwizdków, zespół wirginałów - mówił. - Można z nim zrobić niemal wszystko. To po prostu wyjątkowy fortepian".
SIEDEM
CD 318 w studiu.

Od początku swej pianistycznej kariery Gould przestrzegał własnej, mocno ugruntowanej zasady: jeśli się nie ma do powiedzenia nic nowego o danym utworze muzycznym, to się go nie gra, a już na pewno się go nie nagrywa. Skoro istnieje dwadzieścia wspaniałych nagrań jakiegoś koncertu, to po co nagrywać go po raz dwudziesty pierwszy, jeśli nie ma się do zaoferowania nowej, interesującej interpretacji? On sam dokonywał różnorodnych wyborów i nawet jeśli nie lubił jakichś utworów - na przykład pochodzącej ze środkowego okresu twórczości Beethovena Sonaty fortepianowej d-moll op. 31 nr 2 czy V Koncertu fortepianowego Es-dur zwanego Cesarskim - to gdy miał do powiedzenia coś wartego uwagi, jednak je nagrywał.
Dla Goulda nagranie nie miało być ani repliką, ani substytutem koncertu. Była to samoistna forma sztuki. Uwielbiał to wyzwalające uczucie, jakie go ogarniało, gdy wchodził do studia z „szesnastoma różnymi pomysłami" na interpretację danego utworu, a potem widział, że ostateczna postać rodziła się dopiero po kilku godzinach spędzonych przed mikrofonem. Koncert wykonywany na żywo nigdy nie dawał mu luksusu tak wielu możliwości. W studiu Gould mógł także wykorzystywać to, co nazywał „namysłem redakcyjnym". Działając w świecie przedcyfrowym, Gould był zdeklarowanym obrońcą sklejania taśm i nie widział powodu, dla którego muzyk nie miałby nagrywać jakiegoś utworu w stu sześćdziesięciu dwóch różnych odcinkach.
W odróżnieniu od wielu muzyków klasycznych Gould w pełni angażował się w montaż po nagraniu. Drobiazgowo analizował wszystkie wersje nagranych fragmentów, osobiście decydując o ich wyborze, a także o takich zabiegach intensyfikujących brzmienie, jak „podrasowanie" poziomu dynamiki jakiejś frazy lub kilku nut, co można by nazwać „elektronicznym makijażem" zapisu. W wyniku zabiegów powstała wyrazista, jedyna w swoim rodzaju interpretacja wyrzeźbiona z wielu elementów. Nie chodziło o poprawianie błędów - dlatego, że rzadko je popełniał - ale o kształtowanie interpretacji utworu. Chociaż Gould sam fizycznie nie sklejał taśm, posiadł wiedzę zawodowego montażysty, a za artystę nagraniowego studia zaczął być uważany zarówno z powodu swej technicznej przenikliwości i kreatywności, jak i dzięki geniuszowi muzycznemu.
W istocie podjęta przez Goulda decyzja o wycofaniu się do czegoś, co nazwał „odizolowanym środowiskiem studia nagraniowego", była - zważywszy na jego niechęć do podróży i publicznych występów - nie tylko nieuchronna, ale też odpowiadała mu jako artyście. „Kiedy się nagrywa, ma się święty spokój - powiedział dziennikarzowi przeprowadzającemu z nim wywiad. - Nie jest się otoczonym przez pięciuset, pięć czy

pięćdziesiąt tysięcy ludzi, którzy mogą powiedzieć: «Ach, więc on tak myśli o tym dziele, hm...?»"
Większość pianistycznych dokonań Goulda - ponad dziewięćdziesiąt nagrań setek utworów - została zrealizowana na fortepianie CD 318. Na klawiaturze tego instrumentu jego palce wykonywały zdumiewająco różnorodny repertuar, obejmujący utwory Ludwiga van Beethovena, Franciszka Liszta, Richarda Straussa, a także wielu kompozytorów dwudziestowiecznych, m.in. Arnolda Schonberga, Paula Hindemitha, Sergiusza Prokofiewa i Aleksandra Skriabina. Jednak sednem twórczości nagraniowej Goulda były dzieła Jana Sebastiana Bacha. I to jego utwory najbardziej lubił wykonywać w studiu nagraniowym. Intelektualne podejście do muzyki Bacha wymagało nadludzkiej koncentracji. Granie utworów Liszta może być trudniejsze w tym sensie, iż wymaga większej brawury. Idealne uderzenie każdej pojedynczej nuty nie jest jednak konieczne, jest ich tak wiele i tworzą tak głośne, śmiałe struktury akordów, że wydaje się nieprawdopodobne, aby nawet najbardziej przenikliwy słuchacz zauważył brak jednej czy dwóch nut. Ale granie Bacha w sposób, w jaki grał go Gould, wymagało, aby każda nuta była zawsze perfekcyjnie wyartykułowana, gdyż ta muzyka jest, jak ujął to Kevin Bazzana: „Od początku do końca bezlitośnie odsłonięta. W Bachu nie można niczego ukryć ani zafałszować".
Zgadza się z tym Carol Montparker. Pianistka napisała kiedyś, że muzyka Bacha jest „krucha, subtelna i tak czysta, że najlżejsze uchybienie potęguje się stokrotnie"1. Nie było więc nic dziwnego ani dla niej, ani dla wielu innych, że Gould wolał wykonywać jego muzykę w zaciszu studia, które wybrał, aby „aby uchronić swego nadzwyczajnego Bacha od wymogów publicznego występu na korzyść nagrania [...]. Gdy artysta jest zbyt bezbronny, najlepiej byłoby go umieścić w jakiejś dźwiękoszczelnej kabinie [...]. Niezależnie od tego, jak drobna jest niedoskonałość, właśnie ona trwa, by prześladować i dręczyć, unicestwiając wszystko, co dobre".
Według krytyka Harolda Schonberga Gouldowskie nagrania, szczególnie nagrania muzyki Bacha, „odrzucając wszystkie przyjmowane z góry teorie, zmusiły profesjonalistów, melomanów i krytyków do ponownej refleksji nad tą muzyką"2. Nie chodziło jedynie o to, że Gould miał cudowne palce. Tworząc swoje nagrania Bacha, Gould sprawił, że ta muzyka brzmiała inaczej: w tempie, frazie, dynamice i wreszcie w koncepcji. „Elementy, do których w przeszłości nikt nie przywiązywał większej wagi, nagle zostały uwydatnione".
Gould był przekonany, że wiele owej świeżości, którą wniósł do każdego nagrania, zawdzięczał swojemu instrumentowi. Odnosiło się to nie tylko do muzyki Bacha, którą grał na CD 318, ale także do Orlanda Gibbonsa, zwłaszcza do krótkiej allemandy Italian Ground, w której palce pianisty wręcz ślizgały się po klawiaturze. Gdy Gould grał Gibbonsa na CD 318, doszło do idealnej symbiozy pianisty, kompozytora, stroiciela i instrumentu, jakby wszystkie drogi wiodły do tego jednego pełnego muzycznego połączenia.
Każda nowa płyta Goulda była ważnym wydarzeniem muzycznym; ważnym do tego stopnia, że czasami zdawało się nie mieć znaczenia, co postanowił nagrać. „Jest Pan dzisiaj jednym z niewielu autentycznych geniuszy dokonujących nagrań - napisał do Goulda dyrektor działu muzyki klasycznej w konkurującej z Columbią wytwórni RCA Records, Peter Munves. - Gdyby zechciał Pan nagrać komplet dzieł Albana Berga choćby na fujarce, z radością bym to zrobił".
Gould strzegł swego CD 318 z narażeniem życia3. „Opowiadał o tym fortepianie jak o człowieku - mówił jego kolega-pianista, David Bar-Illan. - Rozprawiał o jego usposobieniu. Był z niego dumny. Mówił, że jego fortepian rozwija się z wiekiem". Bar-Illan wspominał, że pewnego razu zagrał na CD 318 w Nowym Jorku, za zgodą Goulda, oczywiście. Był to jakiś wirtuozowski utwór i gdy uniósł ręce wysoko, przygotowując się do zagrania mocnego akordu, Gould, sądząc,

że Bar-Illan zamierza silnie uderzyć w instrument, nagle rzucił się do przodu z okrzykiem: „Och, nie, nie! Nie! Nie! Czekaj!"
Edquist wspominał podobny incydent, do którego doszło przed pewną sesją nagraniową. Właśnie nastroił CD 318, a potem w roztargnieniu przesunął dłonią po metalowej płycie fortepianu, podobnie jak stajenny poklepuje konia po wyszczotkowaniu. Gould zobaczył to i powiedział: „Patrz, ale nie dotykaj". I było to tylko w części żartobliwe. Gould wiedział oczywiście, że CD 318 musi być nieustannie strojony i regulowany, i przez lata opierał się na niewielkim, ale bardzo starannie dobranym kręgu stroicieli. Edquist wcale nie był jedynym fachowcem, który pracował nad tym czule pielęgnowanym fortepianem. Na początku lat sześćdziesiątych, zanim Edquist wrócił ze swej posady u Heintzmana, często stroił ten fortepian Ted Sambell, utalentowany kanadyjski stroiciel. Gdy zaś instrument długo znajdował się w Nowym Jorku, Gould korzystał z usług Franza Mohra, głównego stroiciela koncertowego u Steinwaya po Billu Hupferze. Czasami prosił nawet, aby Mohr przyjechał do Toronto i zajął się CD 318, nie mówiąc o tym Edquistowi. Faktycznie, jeśli chodzi o stroicieli, Gould przypominał bigamistę, który wkładał wiele troski i energii w utrzymanie swoich rodzin w różnych miastach, starając się, by nie odkryły one swojego istnienia. Postępował tak zręcznie, że każdy z nich był przekonany, iż jest jedynym stroicielem w jego życiu. Podobnie konsultował się z różnymi lekarzami w sprawie swoich licznych dolegliwości, zwykle nie informując żadnego z nich ani o diagnozie tego drugiego, ani o przepisanych lekach. W ten sposób zdołał sobie zapewnić dobrą opiekę medyczną i psychologiczną. Nic więc dziwnego, że prawdopodobnie z taką samą troską - i dyskrecją - odnosił się do fortepianu, który kochał tak czule. Franz Mohr, niemiecki imigrant, który praktykę stroiciela koncertowego odbył w Diisseldorfie, przybył do Nowego Jorku w 1962 roku, zachęcony przez wice-konsula ambasady amerykańskiej we Frankfurcie, który powiedział mu: „Cały kraj jest rozstrojony. Byłoby dobrze, gdybyś przyjechał"4. U Steinwaya, gdzie desperacko poszukiwano dobrych stroicieli, zatrudniono Mohra „w ciemno", nawet go nie oglądając.
Znalazłszy się w tej firmie, Mohr spędził większość czasu w służbie Yladimira Horowitza, poświęcając kilka lat na uszlachetnienie jego własnego Steinwaya do wymagań mistrza. Gould podziwiał Mohra nie tylko dlatego, że ów stroiciel w pełni akceptował to, co on cenił w fortepianie, ale również dlatego, że miał niesamowite pojęcie, jak się do niego dobrać5. „Przekazanie tego, czego chcę, jest czasochłonne, ponieważ nie mam zmysłu technicznego, ale Franz jest cudownie spostrzegawczym człowiekiem, który siada, przez pół godziny przygląda się grze, a potem mówi: «Aha, widzę, jak lubisz grać, więc prawdopodobnie narzekasz na...»"
Mohr był głęboko religijnym chrześcijaninem, który odnalazł wiarę w noc Trzech Króli, gdy był jeszcze nastolatkiem, i jako dorosły pragnął być kimś w rodzaju Jana Ewangelisty. Próbował nawet nawrócić Artura Rubinsteina, który potraktował go z charakterystyczną beztroską6. „O mnie się nie martw, Franz. Kiedy pójdę do nieba, nie będę mieć problemów. Ja jestem Żydem, więc jeśli u niebieskich bram będzie Mojżesz, to mnie wpuści. Moja żona natomiast jest katoliczką, więc może będzie tam Święty Piotr. Zatem on też mnie wpuści. Mam również zięcia, który jest duchownym w kościele anglikańskim, więc jak mógłbym zginąć!"
Podejmowane przez Mohra próby skłonienia ku religii Glenna Goulda spotkały się z mniejszym poczuciem humoru. Gould był wyjątkowo przesądny; fascynował się religią jako zjawiskiem z innego świata, ale w ten sam sposób, w jaki był zaintrygowany percepcją pozazmysłową i telepatią, więc ignorował religijne napomnienia Mohra. Mohr na to nie zważał i po latach uparcie twierdził, że szacunek Goulda dla Biblii, szczególnie wyrażony poprzez kantaty Bacha, był dowodem religijnych inklinacji pianisty.

Mohr był święcie przekonany, iż był jedynym stroicielem Goulda. „Przez lata zaskarbiłem sobie jego zaufanie; dotknąć [CD 318] nie pozwoliłby nikomu oprócz mnie", napisał w swoim wspomnieniu z 1992 roku. Było to zdumiewające oświadczenie, ponieważ Mohr rzadko podróżował do Toronto, gdzie ów instrument spędził większą część swojego żywota. Być może Mohr wierzył, że w Toronto fortepian Goulda sam się stroił. Podobnie Edquist w zasadzie nie słyszał o innych stroicielach. Gouldowi udało się sprawić, by każdy z jego stroicieli czuł się wyjątkowy i wyłącznie odpowiedzialny za dobry stan instrumentu.
Po kilkunastu latach podróżowania na Manhattan na kolejne sesje w CBS, pod koniec lat sześćdziesiątych Gould postanowił przenieść swoją działalność nagraniową - i CD 318 - do mieszczącego się o zaledwie kilka minut drogi od jego apartamentu Eaton Auditorium w Toronto. Krytycy muzyczni lekceważyli to miejsce z powodu marnej jakości jego akustyki, ale Gould wolał je od innych, częściowo dlatego, że z właściwą sobie przekorą lubił akustykę tej sali. Poza tym oczywiście miejsce to było mu bliskie; grał tam jako dziecko.
Gould zapłacił za przywiezienie CD 318 z Nowego Jorku na stałe i tak rozpoczął się nowy etap jego kariery. To rozwiązanie było idealne. Zamiast odbywać siedmiogodzinną podróż samochodem do Nowego Jorku, pokonywał teraz zaledwie kilometr do śródmieścia Toronto, aby znaleźć się w Eaton's. Andrew Kazdin, jego wierny producent w CBS Masterworks, zaczął przylatywać do Toronto na maratony nagraniowe, które za każdym razem trwały dwa lub trzy dni. Gould odkrył też bardzo utalentowanego inżyniera dźwięku, niejakiego Lorne'a Tulka, cierpliwego młodzieńca, który okazał się doskonałym montażystą i niebawem stał się jego bliskim przyjacielem. Ostatnim członkiem tego zespołu był Ray Roberts, lojalny pracownik, który został Piętaszkiem Goulda. Utrzymywał w dobrej kondycji samochody pianisty, zajmował się logistyką, rozstawiał i składał sprzęt podczas sesji nagraniowych. Przez kilka następnych lat ci ludzie mieli spędzić razem setki nocnych godzin w pustym audytorium na najwyższym piętrze, tworząc niektóre z najwspanialszych nagrań fortepianowych, jakie powstały w dwudziestym stuleciu.
Początkowo Gould narzekał na dźwięk wydobywający się z fortepianu7. Opisał go jako „zaśmiecony". Gould, Kazdin i Edquist wspólnie szukali przyczyny. Po długim procesie eliminacji różnych powodów doszli do przekonania, że ma to jakiś związek z interakcją pudła rezonansowego CD 318, jego przedniej klapy i wieka tworzącego akustyczny zator słyszany przez Goulda. Kazdin wpadł na pewien pomysł: zdjąć wieko i podnieść mikrofony, ustawiając je tak, aby kierowały się w dół ku odsłoniętej metalowej ramie i płycie rezonansowej. Poskutkowało i Gould był zachwycony.
Wreszcie ustawiony w ten sposób CD 318 zaczął wydawać swój niepowtarzalny czysty dźwięk i nagrania miały ciepłe, przyjemne

brzmienie. W Eaton Auditorium Gould nagrał na swoim CD 318 mnóstwo utworów zarówno Bacha, jak i Griega, Sibeliusa, Beethovena, Haydna, Skriabina i Bizeta.
Fortepian nie był jedyną rzeczą, na którą Gould był wyczulony. Nawet grając, potrafił wyczuć, czy ktoś jeszcze jest w audytorium. Prawdopodobnie chodziło o sposób, w jaki ludzkie ciało naruszało delikatną równowagę akustyczną w tym pomieszczeniu, lub też słyszał jakiś szelest albo oddech. Cokolwiek to było, nikt inny tego nie słyszał. W takich chwilach Gould nagle przestawał grać i prosił Kazdina albo Robertsa, żeby poszukali intruzów. Zawsze miał rację. Taki „pasażer na gapę" (zazwyczaj jakiś sklepowy złodziejaszek ukrywający się na podłodze między rzędami) był eskortowany na dół, do stanowiska ochrony, i wracano do nagrania.
Jak na kogoś tak wrażliwego na hałasy Gould nie przejmował się tymi zabłąkanymi dźwiękami, które pojawiały się w jego nagraniach. Inżynierowie dźwięku borykali się z pełnym wachlarzem dodatkowych odgłosów. To był ów słynny dzisiaj „wokalny akompaniament" Goulda i wspomniane już „czkawki". Oczywiście słychać też było jego

krzesło, które trzeszczało nieustannie, gdyż się kiwało. Kołysanie w tył i w przód oraz z boku na bok wydawało się Gouldowi niezbędne podczas gry, a żadna ilość smaru nie zapobiegała skrzypieniu krzesła. Inżynierowie dźwięku starali się usunąć możliwie najwięcej owych niemuzycznych odgłosów, ale zrobili tylko tyle, ile mogli, i chór dodatkowych dźwięków na płytach Goulda stał się czymś w rodzaju jego autografu.
Jak zauważył Kevin Bazzana: „To wydaje się doprawdy dziwne jak na kogoś, kto zabiegał tak bardzo - interpretacyjnie, technicznie i mechanicznie - aby uzyskać nieskazitelne wykonania. Dziwne, że nie przejmował się tym, że jego mruczenie lub skrzypienie krzesła może zakłócać odbiór danego utworu, podczas gdy dźwięk pochodzący, powiedzmy, od technika studyjnego, byłby nie do zaakceptowania".
Po pewnym czasie zespół Goulda wpadł w pewną rutynę, utrwalił się dobowy rytm podyktowany częściowo przez pianistę, który rzadko zaczynał dzień przed południem, a częściowo przez godziny prący Eaton's, który był przede wszystkim pełnym ruchu i hałasu centrum handlowym rozbrzmiewającym dźwiękami jeżdżących wind, brzękiem kas fiskalnych, otwieranych i zamykanych drzwi, a także gwarem setek klientów kręcących się tam każdego dnia. Gould i jego zespół zaczynali więc sesje nagraniowe dopiero po zamknięciu centrum. Praca trwała więc od godziny dwudziestej i często przeciągała się do wczesnego ranka.
Yerne Edquist, Ray Roberts, Lorne Tulk i Andrew Kazdin zazwyczaj przychodzili kilka godzin przed rozpoczęciem sesji. Roberts, zawsze pomny obsesji Goulda na punkcie zarazków, spryskiwał środkiem dezynfekującym wszystkie meble i sprzęty, z którymi pianista mógłby mieć kontakt. Potem wraz z Tulkiem ustawiał trzy mikrofony o wysokości dwóch metrów i dwudziestu centymetrów, rozmieszczając je strategicznie w pobliżu fortepianu, w odległości od czterech do sześciu metrów, między dwoma rzędami krzeseł. Umieszczali też klocki pod nogami fortepianu, by miał on dokładnie taką wysokość, jakiej - w związku z „pigmejskim krzesełkiem" - wymagał Gould. Edquist przyjeżdżał wcześnie, by nastroić instrument, a mniej więcej godzinę później, zwykle około dwudziestej pierwszej, zjawiał się Gould. Woda płynąca z kranu w toalecie w Eaton's nie była dość gorąca, by pianista - zgodnie ze swoim rytuałem - mógł umyć ręce, więc Roberts przynosił elektryczny czajnik.
Trzydzieści minut przed rozpoczęciem nagrania włączano czajnik, wodę wlewano do umywalki w toalecie i pianista, prosząc o wybaczenie, szedł się „moczyć". Na początku nagrania Gould wykonywał cały utwór - nazywał to ujęciem „ogólnym" lub „podstawowym". Następnie wchodził do pomieszczenia inżyniera dźwięku i słuchał. Najczęściej postanawiał, że nagra następne takie ujęcie, potem znów je przesłuchiwał i decydował, które zostanie taśmą-matką. Słuchając, zaznaczał na nutach miejsca, gdzie w jego przekonaniu niezbędne były zmiany. Resztę sesji poświęcano na pracę nad tymi zmianami, które stawały się wstawkami w taśmie-matce.
Aby dokonać odpowiednich korekt, fragmenty bezpośrednio poprzedzające miejsca, które wymagały zmian, były odgrywane Gouldowi przez głośnik ustawiony obok fortepianu. Dawało mu to możliwość wsłuchania się w barwę i fakturę oraz uzyskania precyzyjnego tempa. Wtedy, gdy zbliżał się takt lub nuta, które trzeba było zastąpić, zatrzymywano playback i Gould natychmiast wgrywał wstawkę. Gdy tylko zagrał taką „łatkę" i był z niej zadowolony, grupa przechodziła do następnej. Później montowano całość.
Podczas każdej sesji pianista spędzał wiele czasu, kursując między fortepianem a pokojem inżyniera dźwięku. Ilekroć odchodził od instrumentu, Edquist korzystał z okazji, by go poprawić. Słuchając gry Goulda, mógł słyszeć, jak fortepian rozstraja się pod palcami pianisty. Niczym rodzice skupieni na najlżejszych wahaniach nastroju małego dziecka, obaj z najwyższą uwagą odnosili się do wszystkich zmian w brzmieniu instrumentu. Zaczęli nawet nieco rywalizować o to, kto pierwszy usłyszy, kiedy CD 318 się rozstraja. Edquist był wyjątkowo dumny ze swego szybkiego refleksu słuchowego. Umiał powiedzieć, kiedy jakiś

dźwięk zaczynał się „zwijać", i niezmiennie właśnie on wychwytywał to pierwszy. Często jednak nie mówił nic, czekając, aż minutę lub dwie później Gould również to słyszał, nagle przerywał grę i prosił Edquista, by to poprawił. Podobnie, raz lub dwa razy w czasie każdej sesji, często w samym środku długiej nocy nagraniowej, a nawet w połowie frazy, Gould nagle stwierdzał, że CD 318 wymaga intonacji. Zarządzano przerwę, podczas której stroiciel wysuwał z fortepianu mechanizm i zabierał się do pracy nad filcem młotków. W czasie przerw Gould chętnie wypijał filiżankę mocnej kawy z podwójnym cukrem i dodatkową śmietanką; kawy, którą nazywał „podwójną". To właśnie Edquista posyłano do Frań's, całonocnej kawiarni za rogiem, po kawę i „franburgera" - z pomidorem, przyprawami, ale bez cebuli - dla Kazdina. Czasami, gdy starczało mu odwagi, Edquist próbował odwodzić Goulda od tego. Już sama kawa jest niezdrowa, przekonywał go, a co dopiero podwójna śmietanka i podwójny cukier?! Pianista tylko wzruszał ramionami. Edquist wiedział, że ma ograniczony czas, prawdopodobnie piętnaście lub dwadzieścia minut, gdy Gould i Kazdin przesłuchiwali taśmy, więc starał się iść szybko. Pewnej nocy był już blisko wejścia do kawiarni, gdy natknął się na jakiegoś groźnego psa, który szczekał na niego zajadle. „Jakiś hippis przywiązał psa u drzwi, wspominał, ale pomyślałem: no cóż, bardziej boję się Glenna niż tego psa, więc odsunąłem go na bok i wszedłem". Edąuist stwierdził, że nie może dorównać niewyczerpanej energii Goulda podczas owych nocnych sesji nagraniowych. Szczególnie gdy Gould spędzał całe godziny, nagrywając kolejne fragmenty dzieł takich kompozytorów jak Schonberg, których już samo zrozumienie sprawiało stroicielowi kłopot. Edquist często zapadał w sen z wyczerpania. „Spojrzał na mnie kiedyś, a byłem strasznie śpiący, i powiedział: «Z pewnością jesteś najbardziej zrelaksowanym stroicielem na świecie»", wspominał Edquist. Jednak trzeciej nocy każdego maratonu nagraniowego stroiciel był już ledwo żywy.

Nocne godziny pracy i klimat nietypowego miejsca sprawiały, że ta nocna ekipa mniej przypominała techników na sesji nagraniowej, bardziej zaś uczestników jakiegoś sabatu czarownic wywołujących duchy z przepastnej głębi kanonu muzyki poważnej.

Po zakończonej sesji Gould, zlany potem, znikał, żeby zmienić koszulę, i wyłaniał się ponownie. Jednak zamiast włożyć płaszcz i czapkę, z powrotem siadał do fortepianu i grał wszystko, co mu przyszło do głowy: jakiś Czarujący wieczór albo standardy jazzowe, takie jak Karawanę Duke'a Ellingtona. „To po prostu z niego wypływało", twierdził Edąuist. Ale było to nie tylko zasługą pianisty, lecz także fortepianu. Teraz rozlegało się o wiele więcej dźwięków, niż zwykle wydobywało się z CD 318, prawdopodobnie dlatego, że Gould, zazwyczaj bardzo oszczędny w używaniu pedału prawego, korzystał z niego w pełni, grając muzykę popularną, a poza tym poruszał się po rozleglejszej skali, niż potrzebował do utworów Bacha, uświadamiając sobie cały potencjał tego instrumentu. „Cały budynek pełen był fortepianu - powiedział Edquist - każda nuta niemal rezonowała akordem. Właśnie w takich chwilach nazywałem ten fortepian grającą fontanną". I właśnie w takich radosnych chwilach po nagraniu Gould był najbardziej zrelaksowany.

Gdy sesja wreszcie dobiegła końca - często o czwartej nad ranem -gdy zamknięto fortepian CD 318, a cały sprzęt rozłączono i zapakowano, rozpoczynał się rytuał finansowy. Gould płacił każdemu -Kazdinowi, Robertsowi, Tulkowi i Edąuistowi - czekiem. Jednak po wypisaniu każdego czeku przez chwilę analizował dokładnie, czy jest on szczęśliwy czy pechowy. Wiele rzeczy mogło uczynić czek pechowym: numer, sposób, w jaki pianista napisał swoje nazwisko, sprawność, z jaką go podpisał. Najczęściej jednak chodziło po prostu o przeczucie, jakie miał, trzymając czek w dłoni. Jeśli miał złe przeczucie i uznawał, że czek jest pechowy, mówił: „Ten mi się chyba nie podoba" i zamiast go podrzeć, ciskał gdzieś i wypisywał nowy. Pewnego razu, po podpisaniu czeku dla Kazdina, który wcześniej uznał za odpowiedni, zatelefonował do niego do hotelu, żeby powiedzieć, iż to, co Kazdin ma w posiadaniu, jest w istocie czekiem pechowym. Długo przepraszał i obiecał, że podrzuci odpowiedni czek do hotelu. Przesąd i lęk leżały u podstaw wielu działań i zachowań Goulda.

Nie lubił rozdawania autografów z tego samego powodu, z jakiego przyglądał się uważnie wypisywanym czekom: z obawy, że rezultaty mogą być pechowe. Kiedy jednak dał jakiś autograf lub podpisał czek (czy jakiś inny dokument), zawsze robił błąd ortograficzny we własnym imieniu, pisząc „Glen" zamiast „Glenn". Kazdin zapytał go kiedyś, dlaczego tak robi, i pianista wyjaśnił, iż przed laty okazało się, że gdy raz zmusił rękę, by zaczynała pisać dwa „n", nie mógł się powstrzymać i pisał trzy, więc postanowił przerwać te ćwiczenia po jednym. Kazdin był sceptyczny. „Ten rzekomy brak kontroli manualnej jest trochę trudny do przełknięcia, gdy mówi o nim człowiek, który potrafi grać nieprzerwany strumień trzydziestekdwójek szybciej i czyściej niż ktokolwiek na tej ziemi", napisał Kazdin w cierpkim wspomnieniu o Gouldzie zatytułowanym Glenn Gould at Work: Creati-ve Lying („Glenn Gould przy pracy: twórcze kłamstwo").
Chociaż Gould całkiem zrezygnował z występów i nagrywał wyłącznie w Toronto, to jednak wciąż proszono go, żeby nagrał popularne utwory koncertowe. W1971 roku postanowił więc nagrać, tym razem w wersji stereo, // Koncert fortepianowy B-dur Beethovena oraz Koncert fortepianowy a-moll Griega, co dla niego oznaczało prawdziwe ustępstwo, gdyż nagrania tego rodzaju muzyki romantycznej nikt się po nim nie spodziewał. Akompaniować mu miała orkiestra symfoniczna z Cleveland w stanie Ohio, którą wybrał nie tylko dlatego, że w tym czasie była to zapewne najlepsza orkiestra w Stanach Zjednoczonych, lecz również z tego powodu, że zawsze ją lubił. Poza tym nader korzystnie clevelandzcy symfonicy związani byli kontraktem z wytwórnią Columbia Records. Gould nie lubił jednak fortepianów koncertowych dostępnych w Cleveland, więc zawarto porozumienie, że CD 318 zostanie wysłany do Ohio. Pianista wiedział, że Edquist będzie się opierał przed odbyciem tej podróży, więc napisał do Steinwaya, prosząc o usługę Franza Mohra. Na początku 1971 roku wysłał fortepian do Nowego Jorku, aby dokonano w nim drobnych napraw, i swój zachwyt nad rezultatami wyraził w liście do Davida Rubina:
Fortepianowi CD 318 przywrócono, miło mi to powiedzieć, jego niegdysiejszą świetność. Odbyliśmy na nim sześć sesji i, jeśli to w ogóle możliwe, brzmi lepiej niż kiedykolwiek. Franz wykonał wspaniałą robotę i chciałbym Cię prosić, abyś mu powiedział, jak bardzo jestem z niej zadowolony. Ufam, że bez względu na tajemnicę jego zabiegów, zechce je opatentować, gdyż - mimo że nasza nowa decyzja związana z Toronto ogromnie upraszcza życie - nadarzą się jeszcze okazje, gdy CD 318 będzie musiał wyruszać w drogę, a właśnie wtedy, jak wiesz, zwykle zaczynają się kłopoty. Pierwszą taką okazją w najbliższej przyszłości jest nadchodzący wrzesień, kiedy będę nagrywać z Orkiestrą Clevelandzką. Chyba wspomniałem Ci o tym jakiś czas temu, jednocześnie wyrażając nadzieje, że Franz zdoła przyjechać do Cleveland na pierwsze sesje.
Mohr był jednak zbyt zajęty, żeby pojechać do Cleveland, więc Gould przekonał Edquista do odbycia tej podróży.
Dokonano wszystkich ustaleń i wytwórnia Columbia Records przygotowała transport sprzętu nagraniowego do Cleveland. Fortepian Goulda zapakowano do skrzyni, umieszczono na ciężarówce i wyekspediowano do Severance Hali w Cleveland. Edquist i Kazdin mieli już bilety na samolot, a Ray Roberts gotów był jechać z Gouldem do Cleveland samochodem, gdyż pianista dawno wyrzekł się latania, które napawało go paraliżującym strachem.
I właśnie wtedy, gdy wszyscy zbierali się do wyjazdu, Gould nagle odwołał nagranie, twierdząc, że się przeziębił. Pianista znany był z tego, że zdarza mu się nie wypełniać zawodowych zobowiązań, i właściwie mogło nie być żadnego rzeczywistego powodu. Być może niepokoił się, że złapie katar po przyjeździe do Cleveland, albo nie podobała mu się perspektywa siedzenia przez dłuższy czas w pełnej przeciągów sali koncertowej. Mógł nie mieć ochoty na pięciogodzinną podróż samochodem, a może opadły go złe przeczucia na myśl o graniu czegoś tak nieodpowiadającego jego stylowi jak koncert Griega.

Odwołanie przez Goulda wyjazdu do Cleveland spowodowało znaczne kłopoty. Nie tylko umówiona była cała orkiestra, lecz także fortepian niepotrzebnie wysłano w drogę liczącą czterysta kilometrów. Dyrektorzy wytwórni Columbia byli wściekli, gdyż musieli zapłacić clevelandzkim muzykom za odwołaną sesję nagraniową. Zawarto jednak umowę, dzięki której nie byłoby żadnych roszczeń, jeśli Gould zgodziłby się przełożyć sesję i odbyć ją za kilka miesięcy. Zgodził się. Nie chciał jednak, by CD 318 marniał w Cleveland, więc poprosił, żeby fortepian został przesłany z powrotem do Toronto. Tak też się stało. Fortepian Goulda wrócił do Kanady kilka tygodni później, akurat w porę, by zdążyć na serię sesji nagraniowych. Wieczorem przed pierwszą z nich Edquist przyszedł do Eaton Auditorium, żeby nastroić CD 318 i przygotować go do pracy. Gdy mimowolnie uderzył środkowe C, ogarnęło go kompletne zaskoczenie: było o całą oktawę wyżej. Uderzenie kilku kolejnych klawiszy przekonało go, że stało się coś strasznego. Postanowił podnieść wieko i postawić pełną diagnozę. Jednak nawet to okazało się trudne, ponieważ wieko było nieprawidłowo ustawione. Włączył więc tyle świateł, ile mógł, i skierował swe grube szkła ku metalowej ramie, by ze zdumieniem stwierdzić, że jest pęknięta. Wyjaśnienie mogło być tylko jedno. Stało się najgorsze, co mogło się stać. Gdzieś między Cleveland a Toronto fortepian upuszczono.

Osiem
Zepsuty fortepian.

Edquist mógł być niemal niewidomy, ale nie było żadnej pomyłki co do owego wraku, jakim stał się CD 318. Wcześniejsze rysy i bitewne blizny były nieznaczące w porównaniu ze stanem, w jakim instrument znajdował się obecnie. Wieko, wcześniej zaledwie wgniecione, teraz było kompletnie skrzywione i rozłupywało się po stronie basów, a zawiasy miało okropnie wygięte.

Edquist ostrożnie zdjął wieko i zajrzał do wnętrza, badając je opuszkami palców. Potem wczołgał się pod fortepian i dzięki zbadaniu spodniej strony płyty rezonansowej mógł już powiedzieć, że było to pęknięcie na końcu sopranowym. Oznaczało to, że niemal sześćset-kilogramowy instrument nie mógł się po prostu ześlizgnąć o centymetr lub dwa. Aby doznać takiego pęknięcia, musiał przejść potężny wstrząs. Edquist wywnioskował, że instrument spadł gwałtownie z wysokości przynajmniej kilkudziesięciu centymetrów. Stroiciel dostrzegł także kilka spękań w grubym na pięć centymetrów stole klawiatury. Wydawało się, że pod wpływem tego wstrząsu mechanizm wysunął się do przodu o kilka centymetrów, pociągając za sobą zarówno bloki klawiszy, jak i niektóre grube śruby i kołki, które utrzymywały je na miejscu. Przesuwający się mechanizm rozjechał przednią listwę - długi, wąski, pionowy pas drewna przykręcony do frontu stołu klawiatury - który teraz był oderwany i skręcony. Jednak najbardziej zaszokowało Edquista duże pęknięcie w ważącej blisko sto pięćdziesiąt kilogramów metalowej ramie, która jest tak mocna, że może wytrzymać naprężenia rzędu 20 ton na cm2. Gdy metal wytrzymujący tak znaczne naprężenia pęka, rozlega się huk porównywalny z wystrzałem armatnim. Edquist był przekonany, że niemożliwe jest, aby ktoś będący w pobliżu mógł nie słyszeć odgłosu upadającego fortepianu i jego „eksplodującej" ramy. Przypuszczał zatem, że jedynymi ludźmi obecnymi na rampie załadunkowej była ekipa z firmy spedycyjnej; trzech, może czterech ludzi z Maislin lub Robertson's, miejscowych przedsiębiorstw, które Eaton's zatrudnił do transportu fortepianu. Najwyraźniej byli sami na rampie i zamiast wezwać kogoś na pomoc, po prostu podnieśli skrzynię z fortepianem, wwieźli ją windą towarową, rozpakowali instrument, wtoczyli do audytorium i szybko się wynieśli. Dla Edquista najdziwniejsze było to, że fortepian po prostu pozostawiono jakby nigdy nic - po prostu podrzucono niczym niewygodne zwłoki. Widocznie spedytorzy mieli nadzieję, że nikt niczego nie zauważy.

Edquist nie pierwszy raz widział fortepian po wypadku. Pracował już z instrumentami, które stały na mrozie; niska temperatura powoduje, że metalowa rama robi się łamliwa i niekiedy nawet pęka. Nigdy jednak nie widział czegoś takiego. Zakres szkód, jakich doznał CD 318, był wręcz wyjątkowy. Edquist wspominał, że miał wrażenie, iż ktoś rozmyślnie dokonał gwałtu na tym instrumencie. Największy niepokój budziła wszakże myśl, co się stanie, gdy wiadomość dotrze do Goulda. W pierwszej chwili Edquist ucieszył się jak dziecko, że to nie on jest winny. W następnej przyszło mu do głowy, że nie chce być osobą, która powie Gouldowi, co się stało.
Wieczorem, przed rozpoczęciem nocnej sesji nagraniowej, zaczęli się schodzić pozostali członkowie zespołu. Roberts przystąpił do rozładowywania sprzętu, ale Edquist powiedział mu, żeby się z tym nie spieszył, ponieważ tej nocy nie będzie żadnego nagrania. Niewiele później pojawili się Andrew Kazdin i Lorne Tulk. Wszyscy czterej smętnie zgromadzili się wokół uszkodzonego instrumentu i gdy przyjrzeli mu się bliżej, dostrzegli, że metalowa rama była pęknięta nie w jednym, lecz w czterech miejscach. Wtedy zaczęły padać pytania: Co robić? Czy ktoś pójdzie do mieszkania Goulda, naciśnie dzwonek i dostarczy wiadomość, tak jakby CD 318 był poległym żołnierzem? A może powinni po prostu zaczekać, aż przyjedzie do audytorium? Zgodzili się, że Gould musi sam zobaczyć fortepian, ale powinien być uprzedzony przez telefon. Po pewnej dyskusji postanowiono, że Edquist, który najlepiej znał ten instrument i jego właściciela, powinien zatelefonować. Godzinę później Gould przybył do Eaton Audytorium... nieoczekiwanie spokojny. Podszedł do fortepianu, krótkim spojrzeniem objął klawiaturę i bez muśnięcia choćby jednego klawisza, rzekł: „Nie mogę na tym grać". Powiedział wszystkim, że mogą iść, bo nie ma co robić. Edquist w poczuciu wyjątkowej odpowiedzialności został z pianistą i jego uszkodzonym instrumentem. Gdy już byli sami, Gould okazał się bardziej poruszony. Zaczęli rozmawiać o tym, co mogło się stać. „Maglował mnie niczym jakiś prawnik", wspominał Edquist. Po kilku minutach było jasne, że jest zbyt wiele pytań, a żaden z nich nie miał odpowiedzi.
Następnego ranka Edquist poszedł na rampę rozładunkową Eaton's, by obejrzeć skrzynię, w której dostarczono fortepian. Z lewej strony znalazł głębokie wyżłobienie i odkrył, że drewniany blok wewnątrz skrzyni, którego używano jako podpory, leży luzem. Potem Edquist poszedł na górę, żeby zobaczyć się z Muriel Mussen, która zajmowała się wysyłką i odbiorem należących do Eaton's fortepianów. Nie zdziwiło go, gdy powiedziała, że nic nie wie. Przyznała, że to przedsiębiorstwo Robertson's dostarczyło fortepian, ale nie poinformowało jej o wypadku. Kiedy Edquist opisał zakres szkód, wyraziła zdumienie i współczucie. Wiedziała, że Gould wyciągnął ten stary, odrzucony, nieatrakcyjny fortepian CD 318 niczym Kopciuszka zza kulis audytorium, że się w nim zakochał i że - wraz z Edquistem - poświęcił wiele lat na doprowadzenie go do perfekcji. Mogła sobie tylko wyobrazić, jaki ból musiał teraz czuć pianista.
Gould jednak zachowywał niemal upiorny spokój. Jeśli był zdruzgotany, nie okazywał tego. Wydawało się, że pogodził się z nieodwracalnym stanem tego fortepianu. Tuż po wypadku w liście do Davida Rubina z firmy Steinway & Sons wyrażał się o tym instrumencie jak o ukochanym krewnym, którego nikt nie próbował ratować. List do Rubina zawiera opis obrażeń z klinicznymi detalami.
Fortepian został najwyraźniej rzucony z wielką siłą, a punktem wstrząsu wydaje się prawy przedni róg.
Rama jest pęknięta w czterech miejscach.
Wieko jest zsunięte na stronę basową, a znaczne uszkodzenia widać również po stronie wiolinowej.
Płyta rezonansowa jest pęknięta w końcu wiolinowym.
Sztyfty klawiszowe są wygięte z szeregu, a siła wstrząsu była tak duża, że wygięła również śruby typu 10.

Siła była tak wielka, że wyrwała z ustawienia ramę klawiatury oraz mechanizm i przesunęła je do przodu.
Gould napisał także: „Jestem pewien, że twój zespół techniczny potwierdzi te szczegóły, gdy będzie mieć okazję ocenić szkody".
Chociaż artysta próbował za wszelką cenę zachować pragmatyczne podejście, czuł się osamotniony. Był zdecydowany dociec, kto ponosi odpowiedzialność za zniszczenie fortepianu, i postanowił sam przeprowadzić śledztwo w tej sprawie.
Firma spedycyjna Robertson's cieszyła się dobrą opinią. Podobnie jak wcześniej Muriel Mussen, także Gould nie natrafił na doniesienia o wypadku na żadnym odcinku podróży powrotnej fortepianu z Cleveland. Jak w kryminale z cyklu „zabili go i uciekł". „Chociaż było możliwe, że ktoś, upuściwszy fortepian, nie zdawał sobie sprawy, jak poważne uszkodzenia spowodował upadek, to sądzę, że samo zewnętrzne uszkodzenie skrzyni było bardziej niż wystarczające, by sporządzić jakiś raport" - pisał Gould do Rubina.
Konsultował się też z Muriel Mussen, by zgromadzić szczegółowe informacje o terminie i środkach transportu instrumentu. Zgodnie z jej dokumentacją fortepian CD 318 został zapakowany do skrzyni 17 września 1971 roku, zabrany przez firmę Maislin Transport i samochodem ciężarowym wysłany do Cleveland. Ponad miesiąc później, gdy instrument odbył drogę powrotną do Toronto, firma Robertson's odebrała go ze „składu", jak nazywano terminal na obrzeżach miasta.
Właśnie ta podróż powrotna najbardziej interesowała Goulda. Gdy odtworzył trasę i czas, okazało się, iż przewóz trwał tak długo, że fortepian szybciej dotarłby z granicy kanadyjskiej do Toronto, gdyby ktoś po prostu toczył go drogą. Zgodnie z dokumentami Muriel Mussen instrument dotarł do granicy 13 października, a więc trzy tygodnie po opuszczeniu Cleveland, dostarczony tam przez przedsiębiorstwo przewozowe o nazwie Intercity Transport, a do „składu" trafił następnego dnia. To miało sens. Goulda zdziwiło jednak, iż trzeba było aż trzech dni, aby CD 318 przeszedł odprawę celną, w czasie której prawdopodobnie instrument rozpakowano i obejrzano, a następne dwa dni zajęło firmie Robertson's przewiezienie go na odcinku kilku kilometrów dzielących terminal celny od rampy dostawczej Eaton's. W audytorium zaś ustawiono go dopiero 26 października, a więc niemal tydzień po dostarczeniu do Eaton's.
Poszczególne części tej odysei wydały się Gouldowi intrygujące i... podejrzane. W liście do Steinwaya kilka tygodni po wypadku napisał: „Najbardziej oczywiste pytanie wiązałoby się z faktem, że sześć dni (wprawdzie z weekendem) zajęło im przeniesienie fortepianu z parteru do położonego na siódmym piętrze Eaton Audytorium. Niesamowite wydaje mi się również to, że trzeba było aż dwóch dni, żeby po odprawie celnej przejechać z przedmieścia do położonego w śródmieściu centrum handlowego. Prosiłbym, żebyś zajął się tymi ostatnimi informacjami lub, ujmując rzecz ściślej, moimi paranoicznymi podejrzeniami odnoszącymi się do nich, ze swoją zwyczajową dyskrecją, ale jestem pewien, że się zgodzisz, iż obydwie kwestie wymagałyby pewnego wyjaśnienia".
Możliwe, że Gould po prostu nigdy wcześniej nie przywiązywał większej wagi do problemu przewożenia fortepianów z jednego miasta do drugiego. A niby dlaczego miałby się tym interesować? Jego zainteresowanie transportem fortepianu dotychczas ograniczało się do widoku instrumentu odpowiednio ustawionego na scenie lub w studiu nagraniowym. Kiedy jednak odtworzył tę wędrówkę, Muriel Mussen przyznała, że podróż powrotna CD 318 z Cleveland była niewytłumaczalnie powolna.
Przenoszenie fortepianów jest z natury trudnym zajęciem. W miastach pełnych wielopiętrowych budynków mieszkalnych z beznadziejnie małymi windami i wąskimi klatkami schodowymi fortepiany często podnosi się za pomocą dźwigu i wnosi do wnętrza przez okno. Zadanie przeniesienia instrumentu klawiszowego, zwłaszcza dużego, ciężkiego i dziwnie ukształtowanego fortepianu koncertowego, jest tak skomplikowane, że zrodziło ono

matematyczną łamigłówkę, znaną jako „problem przesuwacza fortepianów". Badaczy szczególnie zaintrygowało to, co nazwali „problemem planowania ruchu" - pojawia się on w automatyce, gdzie celem jest znalezienie algorytmu dla przeniesienia potężnego wielościanu (fortepianu) z danego punktu początkowego do danego punktu końcowego bez zderzenia się z granicami określonymi przez nieprzekraczalne i nieruchome obiekty stałe (ściany, otwory drzwiowe, klatki schodowe). W praktyce zdobywanie umiejętności tragarza fortepianów trwa długo, a poziom zaufania do praktykanta musi być naprawdę bardzo wysoki, zanim otrzyma on zgodę na przetransportowanie bez nadzoru fortepianu koncertowego. Ekipa z firmy Robertson's uznawana była za jedną z najlepszych, a kilku jej członków od lat nie przenosiło żadnych innych instrumentów oprócz fortepianów. Ludzie ci transportowali już tysiące fortepianów w okolicznościach znacznie trudniejszych niż te, w jakich podróżował CD 318. Próbując zrozumieć to, co się stało, Gould skoncentrował się na prześledzeniu zdarzeń. Ze sposobu, w jaki fortepian został uszkodzony, wynikało, że upadł „na głowę". Rampa wyładunkowa, na którą dotarł, miała około półtora metra wysokości, co by wyjaśniało siłę wstrząsu. Również z uszkodzeń skrzyni jasno wynikało, że fortepian upuszczono, zanim go z niej wyjęto. Do wypadku mogło dojść, gdy skrzynię zdejmowano z samochodu ciężarowego. Przenoszenie wielkiego fortepianu wymaga nie tylko siły, ale także nieustannej koordynacji i komunikacji. Doświadczeni tragarze zawsze porozumiewają się ze sobą krótkimi komendami słowami: „Tutaj!", „Raz, dwa i trzyyy!", „Bierz od góry!", „Do siebie!", „Uważaj na balans!" Najlepsi tragarze fortepianów w Toronto - ekipy przysłane przez firmy Maislin i Robertson's - byli doświadczeni i znali się na tej robocie. Jednak tragarze niedoświadczeni mogli łatwo zapomnieć, że przód fortepianu jest o wiele cięższy niż tył, co sprawia, że środek ciężkości jest przesunięty. W związku z tym łatwo o zachwianie równowagi, a moment nieuwagi może doprowadzić do katastrofy.

Gould był przekonany, iż najprawdopodobniej sprawcami byli tragarze zatrudnieni w Eaton's, którzy nie mieli żadnego doświadczenia w transporcie fortepianów. Doświadczeni tragarze dostarczyli instrument na rampę i pozostawili ekipie Eaton's, by ta zabrała go do ostatecznego miejsca przeznaczenia, którym dla CD 318 było Eaton Audytorium. Ostatecznie zaś przedstawiciele firmy Robertson's stwierdzili: „Przedsiębiorstwo dostarczyło fortepian na rampę towarową, a potem, w jakiś sposób, instrument spadł, został upuszczony lub zrzucony".

Niedługo potem zaczęła krążyć opowieść, że ktoś, kto był w owym czasie w Eaton's, widział kierownika działu technicznego wybiegającego ze swego biura i usłyszał, jak ów człowiek zapytany: „Co się stało?", odpowiedział: „Upuściliśmy fortepian!" Później jednak kierownik zaprzeczył, by wyrwały mu się takie słowa. „To w najlepszym razie była jakaś wersja osoby trzeciej - powiedział wiele lat później Ray Roberts. - Nie chodzi się z czymś takim do sądu". Ostatecznie Gould - niewątpliwie rozgoryczony tym, że nieustannie trafiał na ślepy zaułek - porzucił swoje śledztwo. Z biegiem lat, ilekroć opowiadał dziennikarzom o tym wypadku, nikogo nie oskarżał, mówił jedynie, że ten wypadek wydarzył się na rampie załadunkowej i że dla niego był to tragiczny wypadek. Miał rację, że dał temu spokój. Gdyby nawet zdołał dojść do tego, kto ponosił odpowiedzialność, nie potrafiłby tego udowodnić. W końcu czy miało to jakieś znaczenie? Wszak szkoda już się stała. Przed Gouldem pojawiło się pytanie: Co dalej?

Po tym wypadku Gould zaczął mówić o swoim fortepianie jako o „nieodżałowanym, świętej pamięci CD 318". Jeszcze w 1972 roku, a więc niemal rok po tamtym wydarzeniu, opowiadał przyjaciołom i kolegom muzykom, że CD 318 jest, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, nie do naprawienia, i zaczął się zastanawiać nad wymianą instrumentu.

Wiedział, że nie może ograniczyć poszukiwań do małej „stajni" fortepianów koncertowych w Eaton's. Jednocześnie nie miał ochoty podróżować do Piwnicy Steinwaya w Nowym Jorku, żeby tam wybrać odpowiedni instrument. Z latami, zwłaszcza po zakończeniu publicznych

występów, stawał się coraz większym samotnikiem i był coraz bardziej niechętny wszelkim zmianom. Całe życie spędził w mieście, w którym się urodził, niemal do trzydziestki mieszkał z rodzicami i od lat korzystał z usług tego samego maklera giełdowego, księgowego, adwokata i agenta. Od prawie dwudziestu lat używał tego samego krzesełka, a od blisko dziesięciu grał na tym samym fortepianie. Myśl o przestawieniu się na całkiem nowy instrument była wystarczająco trudna, a spędzenie wielu godzin w podróży do Nowego Jorku i z powrotem, by dokonać takiej zmiany, wydawało się ponad jego siły.
Utrzymując, że będzie potrzebował dłuższego czasu, aby wypróbować najbardziej obiecujące instrumenty, Gould napisał do firmy Steinway & Sons i śmiało zażądał, by przysłano mu fortepiany do Toronto, najlepiej dwa naraz. W międzyczasie zaś zaczął się głośno zastanawiać nad możliwością wymontowania z CD 318 jego najlepszych części. „Bardzo chciałbym się dowiedzieć, czy jakieś części są do uratowania i czy można by ich użyć w połączeniu z innym instrumentem - pisał do Davida Rubina. - Może da się uratować mechanizm tego instrumentu, a jeśli tak, to można by go zainstalować w innym fortepianie". Jednak niezależnie od tego, co spotkało CD 318, Gould chciał, aby Steinway zaczął przysyłać mu najlepsze fortepiany. Miał

nadzieję, że znajdzie instrument, który - co określił z pewną powściągliwością - „będzie najbliższy moim oczekiwaniom".
Kierownictwo firmy Steinway & Sons nie miało ochoty wysyłać fortepianów do Toronto i odrzuciło jego prośbę. Gould zaś ponownie nabrał sentymentu do CD 318. Przestał mówić o jego porzuceniu czy też wypruciu z niego wszystkich „wnętrzności". Postanowił go natomiast wyekspediować do Nowego Jorku, żeby tam popracowali nad nim specjaliści z firmy Steinway & Sons.
Nikt nie był tym szczególnie zaskoczony. Gould był znany ze swojego wiernego przywiązania do przedmiotów osobistych; rozklekotanego krzesła, samochodów (którym nadawał imiona), a nawet do nieodłącznych rękawiczek bez palców. Przez wiele lat wygłaszał szczere oświadczenia o swoim uczuciu do CD 318 i nie grał na żadnym innym instrumencie. Teraz, w rękach tragarzy, którzy byli w najlepszym razie nieuważni, a w najgorszym - nieudolni, wszystkie inwestycje w ten instrument poszły na marne. Jego los przywodził na myśl to, co czternaście lat wcześniej przytrafiło się CD 174, innemu ulubionemu fortepianowi, który także został upuszczony w drodze powrotnej z Cleveland; to miasto zaczynało wydawać się przeklęte. Każda obiektywna osoba postronna powiedziałaby Gouldowi, że chociaż ten fortepian można wyremontować, to jednak nie uda się go przywrócić do pierwotnego stanu. I najpewniej nie będzie to ten fortepian, któremu wraz z Edquistem poświęcili tak wiele lat, zmieniając go w dokładnie taki instrument, jakiego pragnął, z „płynnym" mechanizmem i regulacją przerobioną zgodnie z jego specyficznymi potrzebami. Gould oczywiście to wiedział, ale nie chciał odwrócić się plecami do swego CD 318. Kiedy zatelefonował do Muriel Mussen, żeby poprosić ją o przewiezienie fortepianu do Nowego Jorku, żartował, że powinna rzucić monetą, aby rozstrzygnąć, którego tragarza ma wybrać.
Czekając, aż CD 318 wróci z Nowego Jorku, Gould postanowił wykorzystać ten czas na dokonanie nagrania na klawesynie. Od lat był zainteresowany nagraniem suit Haendla na tym instrumencie. Początkowo zamierzał nagrać je na CD 318, na którym nagrał tak wiele innych utworów pisanych na klawesyn, zwłaszcza dzieł Bacha. Skoro jednak CD 318 był niesprawny, postanowił się rozerwać, grając i nagrywając na prawdziwym klawesynie. Wszak już wcześniej zdołał tak ulepszyć CD 318, że był on p r a w i e klawesynem, a grając na nim, wydobywał dźwięk zbliżony do brzmienia poprzednika fortepianu. Klawesyn intrygował Goulda nie dlatego, że na ten instrument komponował Bach, lecz dlatego, że wydawał on dźwięk, jaki Bach słyszał: czysty i wolny od harmonicznego rezonansu. I właśnie ten jasny,

czysty dźwięk wydawał się Gouldowi tak pociągający, gdy grał Bacha, że próbował go uzyskać na CD 318, gdy naciskając lewy pedał, używał tylko dwóch strun. Dla Goulda jedną z największych niedogodności autentycznych osiemnastowiecznych klawesynów była szerokość klawiszy, które są węższe niż klawisze tradycyjnego fortepianu, i dlatego nie mógł na nich grać ze swoją zwykłą zawrotną szybkością. Na świecie był tylko jeden klawesyn, na którym mógł grać: klawesyn wittmayerowski, zbudowany w Niemczech w połowie dwudziestego wieku, ma sto sześćdziesiąt pięć centymetrów długości i przypomina mały fortepian. Gould wiedział, że wielu klawesynowych purystów kręciło nosami na wittmayery właśnie z tego powodu, z którego on je lubił: były nie tylko większe niż większość klawesynów, ale także szerokością klawiatury przypominały fortepian. Użył więc wittmayera do nagrania pierwszych czterech suit Haendla. Gould bardzo dobrze się bawił podczas tego nagrania, lecz Edquist trochę mniej. Klawesyn jest bowiem znacznie delikatniejszy niż fortepian i rozstraja się, ilekroć muśnie go najlżejszy wietrzyk. Co gorsza, Gould miał skłonność do uderzania w klawisze klawesynu z taką samą siłą, z jaką uderzał w klawisze fortepianu. Jak mawiał Edquist, Gould był „nadgorliwy" w ataku. Ten „nadgorliwy" atak nie tylko nie był konieczny w wypadku klawesynu (ponieważ struny są w nim szarpane piórkami, więc nie uzyska się głośniejszego dźwięku niezależnie od tego, jak mocno uderza się w klawisze), ale na dodatek wyrzucał klawisze z ich pozycji. Edquist spędził wiele godzin na kolanach przed tym instrumentem, starając się naprawiać szkodę. „Płakałem jak dziecko - opowiadał. - Wtedy byłem najbliższy odejścia".

Gdy nagranie się ukazało, krytycy zachodzili w głowę, nie mogąc się nadziwić, dlaczego wielki Glenn Gould nagle nagrywa na klawesynie. Tylko kilka osób wiedziało, że nie należy temu przypisywać głębszego znaczenia: był to po prostu sposób na przeczekanie, aż jego ukochany instrument wróci z Nowego Jorku.

Przez ten czas pianista kontynuował negocjacje z firmą Steinway & Sons na temat swojej propozycji, żeby przysyłano mu próbne fortepiany do Toronto. Nie był to jednak dla niego - ani dla nikogo innego, jeśli o to chodzi - odpowiedni moment, aby prosić o specjalne przydziały. Firma Steinway & Sons nigdy w pełni nie otrząsnęła się z finansowych kłopotów spowodowanych przez Wielki Kryzys, potem przez ograniczenia produkcyjne w czasie wojny, a następnie przez stały spadek sprzedaży fortepianów w Ameryce. Henry Z. Steinway widział, że jego ojciec Theodore jest coraz bardziej przygnębiony tym, co stało się z firmą czterdzieści lat wcześniej i, będąc pragmatykiem, w 1972 roku postanowił ją sprzedać stacji CBS (Columbia Broadca-sting System). Nagle więc firma Steinway & Sons stała się niewielką filią bardzo potężnej korporacji. Zmiana właściciela spowodowała dalszą redukcję kosztów.

Efekty tej zmiany odczuwalne były wszędzie, także w Toronto. Napotkawszy potężny opór ze strony Steinwaya, Gould niemal zrezygnował z pomysłu nakłonienia firmy do przysłania mu fortepianów i znalazł jakiś model D, który wytwórnia CBC wypożyczyła od Steinwaya i który większość czasu spędził w Eaton's. Gould stwierdził, że instrument jest „przydatny", ale nic poza tym.

Ostatecznie, ponad rok po wypadku z fortepianem, z firmy Steinway & Sons zatelefonowano do Muriel Mussen z wiadomością, że CD 318 jest naprawiony i gotowy, by wrócić do Toronto. Gdy instrument dotarł do Eaton's, Edquist natychmiast się tam udał, aby dokładnie go obejrzeć. Obudowa została odnowiona, wieko wymieniono, a wszystko inne ustawiono z powrotem na właściwym miejscu i w odpowiednią stronę. Naprawiono stół klawiaturowy i wymieniono przednią listwę. We wnętrzu instrumentu, zauważył Edquist, znalazła się całkiem nowa rama metalowa.

Na tym kończyły się dobre wiadomości. Stroiciel dostrzegł bowiem natychmiast, że tylko kilka rozbitych części zastąpiono nowymi, reszta natomiast była zaledwie poprawiona, jakby pracownicy Steinwaya próbowali na częściach zaoszczędzić pieniądze. Szybko nastroiwszy

fortepian, stwierdził też, że ton jest nierówny i problematyczny w dyskancie. Wyższe dźwięki były „mocne, brzęczące i nie brzmiały właściwie". Ta połowa skali, odkrył, straciła znaczną część swego tembru, głębi i śpiewności.
Edquist stwierdził, że prawdopodobną przyczyną owego brzęczenia była nowa rama. Mechanizm każdego fortepianu koncertowego jest budowany na zamówienie do konkretnej metalowej ramy, która została wymodelowana dla konkretnego instrumentu, a każda rama ma nieznacznie odmienny wymiar. Różnice bywają milimetrowe, ale te milimetry mają zasadnicze znaczenie. Najdrobniejsza z różnic w wymiarze i ułożeniu ramy ma istotne znaczenie dla dopasowania wszystkich innych części. Ilekroć montuje się mechanizm, trzeba dokonywać drobnych regulacji siły nacisku i geometrii, które wiążą się z ramą. Edquist wiedział, jak ważna jest rama i że umieszczenie nowej ramy w starym fortepianie z pewnością spowoduje kłopoty: prawdopodobnie pojawią się problemy z dźwiękiem wymagające modyfikacji mechanizmu. W wypadku CD 318 modyfikacje, jakim poddano mechanizm po zainstalowaniu nowej ramy, były w najlepszym razie niewystarczające.
Edquist zatelefonował do Franza Mohra w Nowym Jorku, który szorstko odpowiedział: „Nic na to nie poradzę". Zanim więc Gould usiadł do fortepianu, Edquist wplótł trochę filcu w mały odcinek strun między kołkami a metalową belką dociskową znaną jako capodastro, próbując wyeliminować brzęczenie (była to prosta technika, której CD 318 nigdy dotychczas nie potrzebował). Fortepian brzmiał lepiej, ale wyjątkowy tembr, jaki stroiciel zdołał nadać mu wcześniej, znacznie teraz osłabł.
Gdy Gould usiadł do nowo naprawionego fortepianu, mógł od razu - niczym znawca wina, gdy powącha korek - powiedzieć, że coś jest nie tak. W istocie najpierw usłyszał „okropne brzęczenie", ale to, co docierało do jego uszu, szybko przysłoniło to, co wyczuły dłonie pianisty. Mechanizm zauważalnie zmienił się na gorsze i nie miał już nic z dawnej wrażliwości, która była dla Goulda najważniejsza. Artysta wiedział, że nawet po gruntownym remoncie CD 318 nie będzie już tym fortepianem, jakim był w roku 1968 i 1970 - owych dwóch wyjątkowo owocnych latach w studiu nagraniowym - ale miał nadzieje na jakieś podobieństwo. Nie było żadnego podobieństwa. Żadnej bliskości. Ten fortepian był dla niego obcy.
Zamiast jednak odsyłać instrument z powrotem, obydwaj postanowili nadal pracować nad nim w Toronto. Edquist zrobił, co mógł, intonując i przestrajając fortepian, a także poprawiając skok młotków. Gould jednak popadał w coraz większą frustrację. Mechanizm fortepianu stracił coś zasadniczego, stwierdził, chociaż nie był w stanie precyzyjnie nazwać tej straty. Po kilku tygodniach czegoś, co przypominało bezsensowne majstrowanie, Gould wpadł na nowy pomysł: „transplantację" mechanizmu. Zaproponował, żeby Edquist wyjął mechanizm z innego modelu D stojącego w Eaton's, na którym rzadko grano, i zainstalował go w CD 318. To pozwoliłoby, rozumował Gould, zacząć właściwie od nowa pracować nad względnie czystym mechanizmem, a jednocześnie zachować walory pozostałej części CD 318. Edquist odniósł się do tego sceptycznie. Mechanizm fortepianu wysuwa się dość łatwo i technicy zwykle wyjmują tę część, żeby nad nią pracować. Jednak nie są to części wymienne; każdy mechanizm zrobiony jest tak, by pasował do fortepianu, w którym będzie umieszczony. „Glenn, to się nie sprawdzi", utyskiwał. Jednak Gould nalegał, więc stroicielowi nie pozostawało nic innego, jak tylko podjąć próbę zademonstrowania trudności takiej operacji. „Wiedziałem, że nie wyjdę stamtąd, dopóki tego nie spróbuję - wspominał. - Gdy Glenn czegoś chciał, wycisnąłby wodę z kamienia". Tak więc mając za plecami Goulda nucącego Bacha, stroiciel wyjął mechanizmy z obydwu fortepianów. Potem mechanizm innego fortepianu umieścił w CD 318 i, tak jak przewidział, stwierdził, iż młoteczki tak nieprawidłowo ustawiają się w linii, że nawet nie uderzają strun w odpowiednim miejscu. Zademonstrował ten rezultat pianiście, który wreszcie się przekonał i porzucił swój plan.

W rok po wykupieniu firmy Steinway & Sons przez CBS jeszcze bardziej ograniczono hojność wobec Steinwayowskich artystów, kończąc z praktyką wypożyczania słynnym pianistom fortepianów na czas nieokreślony. Przedsiębiorstwo zaczęło wymagać, aby wszyscy oni kupili swoje instrumenty.
Gould, zamiast na zawsze pożegnać swój fortepian, 14 lutego 1973 roku, a więc prawdopodobnie w walentynkowym prezencie dla samego siebie, kupił CD 318. Na czeku widniała kwota 6700 dolarów. Na fakturze zanotowano informację: „l, używany fortepian koncertowy, Model D w czarnej obudowie o numerze 317914". „Nie ma potrzeby dodawać - napisał Gould do Davida Rubina w liście dołączonym do czeku - że po wszystkich latach kontaktu z wyjątkowym czarem CD 318 jestem doprawdy dumny, mogąc dodać go do mojej kolekcji «rzadkich» instrumentów, a ów przymiotnik można rozumieć wedle życzenia". W nerwowym dopisku pytał niemal nieśmiało, czy ten fortepian zachowa swe oznaczenie CD 318. Odpowiedziano mu, że oczywiście nie, gdyż instrument nie jest już własnością Steinwaya, a zatem numer CD 318 zostanie przypisany innemu fortepianowi koncertowemu w firmowej „stajni".
Gould poprosił więc Rubina o oficjalną gwarancję, że teraz, gdy fortepian znalazł się w prywatnych rękach, kontynuowane będą jego przeglądy, i zakończył swój list w najbardziej uprzejmym tonie, na jaki zdołał się zdobyć: „Pragnę Panu jeszcze raz podziękować, tym razem czyniąc to bardziej oficjalnie niż zwykle, za Pana życzliwość i względy w minionym roku, gdy, praktycznie rzecz biorąc, CD 318 został ocalony przed złomowiskiem. Zdaję sobie sprawę, że zarówno praca Franza, jak i niewątpliwie wielu innych pracowników przedsiębiorstwa odegrała znaczącą rolę w cudownym odrodzeniu tego instrumentu, ale też mam świadomość, że gdyby nie Pana gotowość do przeprowadzenia wielu eksperymentów, na jakie był wystawiony, nie uzyskano by tak szczęśliwego końcowego rezultatu, który teraz umożliwia nam ponowne dokonywanie nagrań na tym instrumencie". Dobierał słowa starannie, nie chcąc, by zagroziły stosunkom ze Steinwayem teraz, gdy wiedział, że będzie się zwracał do firmy w sprawie przyszłych usług serwisowych. Nie zamierzał też zdradzać, że faktycznie jest wyjątkowo sfrustrowany tym, co się stało z CD 318. Był przekonany, że firma Steinway słynąca z uczuciowego chłodu wobec swoich instrumentów, nie przeznaczyłaby żadnych środków na jego powtórną naprawę. Opowiedział Lorne'owi Tulkowi, że obawia się, iż po prostu zniszczyliby ten fortepian. „Nie mógł znieść tej myśli", powiedział Tulk. A jednak Tulk próbował odwieść Goulda od kupna tego fortepianu, uciekając się nawet do analogii ze zwierzętami, gdyż wiedział, że pianista doceni to porównanie. „Powiedziałem: ten instrument jest jak koń albo pies, który dobrze ci służył, ale pora pozwolić mu odpocząć na zielonym pastwisku". Gould z pewnością rozumiał i być może nawet wziął pod uwagę argument Tulka, ale podobnie jak z „transplantacją" mechanizmu, trudno mu było uwierzyć, że jego ukochanego fortepianu nie da się naprawić. Przekonywał więc Tulka, iż nie będzie mógł zrobić nic więcej, chyba że fortepian będzie należał do niego. „Dokonał więc tego zakupu, by mieć nad nim kontrolę - opowiadał Tulk po latach. - Zatem to on mógł go posłać na zasłużoną emeryturę". Gdy Edquist dowiedział się, że Gould kupił CD 318, był zarówno bardzo zaskoczony, jak i rozczarowany, że pianista nie zadał sobie trudu, by go zapytać o opinię. „Poradziłbym mu, żeby tego nie robił". Jednocześnie stroiciel zrozumiał coś bardzo ważnego: Gould był przyzwyczajony do tego, że sprawy toczą się po jego myśli. Wyrósł w przekonaniu, że gdy on jedzie, wszystkie światła drogowe są zielone nawet wtedy, gdy są czerwone. Kupując CD 318, mimo nieudanych prób naprawienia tego instrumentu, bez wątpienia wciąż trzymał się resztek nadziei, że uda się go przywrócić do dawnej świetności. Jednak ani Tulk, ani pozostali nie wiedzieli o tym, że Gould stopniowo traci kontrolę nad inną świętą i nienaruszalną częścią swego życia. Przez ponad dziesięć lat utrzymywał poważny, dyskretny romans z Cornelią Foss, żoną kompozytora i dyrygenta Lukasa Fossa.

Gould mógł mówić o sobie jako o ostatnim purytaninie, ale wydaje się, iż w znacznie większym stopniu dotyczyło to jego podejścia do . gry na fortepianie niż do jego seksualności. Gould dorastał w domu, gdzie nie mówiło się o seksie, i przez całe życie był uosobieniem dyskrecji podobnej do tej, jaką prezentowali jego rodzice, a może nawet jeszcze bardziej skrajnej. Był jednak niemal aseksualny. Miał skłonność do młodzieńczych zadurzeń i czcił niektóre kobiety z dystansu. Kiedyś, jako ledwie dwudziestoparolatek, miał dość długi związek z pewną kobietą, która w listach nazywała siebie „Faunem", a jego „Spanielem". To właśnie od owego „Fauna" przejął dzierżawę chickeringa, zanim go kupił.
Jednak najpoważniejszym i najdłuższym związkiem jego życia; związkiem, który się zaczął, gdy Gould dobiegał trzydziestki, i trwał ponad dziesięć lat, był związek z Cornelią. Był on również prawdopodobnie najbardziej emocjonalnie burzliwy spośród związków Goulda i wywołał u niego okresy absolutnej obsesji. Gould i Cornelią poznali się w 1959 roku za sprawą jego gry. Lukas Foss uczył wtedy kompozycji i dyrygentury na Uniwersytecie Kalifornijskim w Los Angeles i gdy pewnego wieczoru wraz z Cornelią był w drodze na przyjęcie, usłyszeli w radiu nagranie Wariacji Goldbergowskich. Cornelią siedziała za kierownicą, a Lukas nalegał, by zatrzymała samochód, aby mogli wysłuchać ich w spokoju. Lukas był urzeczony, Cornelią zaś, która nie była muzykiem, słuchała z przyjemnością, ale nie była tak poruszona jak mąż. Siedziała cierpliwie, podczas gdy Lukas słuchał oczarowany całego, trwającego trzydzieści osiem minut i dwadzieścia sześć sekund nagrania, które stacja radiowa nadała bez przerwy. Gdy się skończyło, dał żonie znak, aby nie włączała silnika. „Chcę usłyszeć, kto to był". Spiker powiedział, że wykonawcą był Glenn Gould. Dziwne, że mimo sławy, jaką to nagranie przyniosło Gouldowi, Foss usłyszał o nim po raz pierwszy.
Jak się jednak okazało, Gould znał Fossa i darzył podziwem. Trzy lata później, występując w Los Angeles, zaprosił państwa Fossów na koncert i urządzane po nim przyjęcie. To właśnie podczas tego przyjęcia Gould pierwszy raz ujrzał Cornelię, wysoko cenioną malarkę, której dowcip i rozległa wiedza odpowiadały jego poczuciu humoru i erudycji. Państwo Fossowie zostali przyjaciółmi pianisty, który telefonował do nich regularnie. Gdy w 1963 roku Lukas został dyrygentem orkiestry symfonicznej w Buffalo, Gould często przyjeżdżał do nich z wizytą. Z czasem, gdy przyjaźń się zacieśniła, rozmowy - i uwaga Goulda - zaczęły zmieniać kierunek. Początkowo zwracał się przede wszystkim do Lukasa, potem do obojga, a po jakimś czasie głównie do Cornelii. W żywiołowej Cornelii znalazł bowiem swą intelektualną odpowiedniczkę. Jednym z darów, jakie natura ofiarowała Gouldowi, był jego „polifoniczny" umysł. Niezrównana była nie tylko jego umiejętność wykonywania kontrapunktu, lecz także zdolność do jednoczesnego myślenia na trzech lub czterech poziomach. Cornelią, wychowana wśród bardzo inteligentnych ludzi, nie była ani trochę onieśmielona. Niewiele było tematów, na których by się nie znała. Jej światowość w istocie ostro kontrastowała ze stosunkowo prowincjonalnym wychowaniem Goulda. Cornelia urodziła się w Berlinie, z którego, gdy była niemowlęciem, jej rodzice przeprowadzili się do Rzymu. Kiedy zaś była małą dziewczynką, uciekli z nazistowskiej Europy do Stanów Zjednoczonych, gdzie jej ojciec, Otto Brendel, wybitny archeolog i historyk sztuki, wykładał najpierw w Washington University w Saint Louis, potem w Bloomington w Indianie, a następnie przez wiele lat na Columbia University w Nowym Jorku. Angielski był trzecim językiem Cornelii.
Romans zaczął się w 1964 roku. Cornelia i Gould spotykali się, gdzie tylko mogli: w Nowym Jorku, w Buffalo i w Toronto. Ponieważ związek stał się poważny, Gould nalegał, żeby Cornelia przyjechała do Toronto i wyszła za niego za mąż. „On naprawdę nie chciał, żeby był to jedynie romans", wspominała po wielu latach Cornelia, która po długim okresie niezdecydowania wreszcie podjęła decyzję, że opuści Lukasa i przeniesie się do Toronto. Zapakowała dziesięcioletniego syna i sześcioletnią córkę oraz kota do rodzinnej furgonetki i gotowa była rozpocząć w Toronto nowe życie z Gouldem. Jednak Lukas wcale nie był przekonany do jej rozwiązania i gdy wsiadała do samochodu, stał na podjeździe

uśmiechnięty. Wspominała: „Powiedziałam: «Dlaczego się śmiejesz? Na miłość boską, opuszczam cię. Odchodzę, żeby wyjść za Glenna». A on odparł: «Nie bądź śmieszna, nie wyjdziesz za Glenna. Baw się dobrze. Zobaczymy się w następny weekend»". Cornelia i Gould postanowili mniej lub bardziej żyć razem, ale zachować oddzielne mieszkania. Cornelia zapisała dzieci do szkoły w Toronto, wynajęła dom w odległości kilku przecznic od apartamentu pianisty i od tej chwili popadli w pewien rodzaj domowej rutyny. Bywali nawet na przyjęciach wydawanych przez przyjaciół Goulda wywodzących się z tamtejszego środowiska muzycznego. Na ogół jednak Gould zachowywał wokół tego zwrotu w swoim życiu pewną ciszę. Mimo to ci, którzy blisko z nim współpracowali, nie mogli nie zauważyć, że coś się zmieniło. Andrew Kazdin na przykład dostrzegł jakiś nowo „udomowiony" ton w głosie Goulda, gdy pianista napomykał o Cornelii. „Od czasu do czasu Glenn przywoływał jej imię w rozmowach, czyniąc to w tak oczywisty sposób, w jaki zwykle mówi się o swojej drugiej połowie", napisał później Kazdin. Lorne Tulk opisał Cornelię jako „bardzo, bardzo czarującą kobietę". „Jej umysł pracował cały czas i jego umysł pracował cały czas, więc było im ze sobą bardzo dobrze", stwierdził. Gould wydawał się naprawdę zrelaksowany. I szczęśliwy.

Pojawił się jednak pewien zaskakujący zwrot wydarzeń, którego Cornelia nie przewidziała. Niespełna kilka tygodni po przyjeździe do Toronto zrozumiała, że jej mąż miał rację: małżeństwo z Glennem nie wchodziło w grę. „Uświadomiłam sobie, że Glenn jest niewiarygodnie cudowną istotą; najwspanialszym i najzabawniejszym człowiekiem, ale też pełnym wad. Działo się coś naprawdę złego". Była teraz nie tylko świadkiem jego niezliczonych codziennych dziwactw, ale też na własne oczy zobaczyła jego rosnące uzależnienie od leków, głównie od środków uspokajających. Gould nie był człowiekiem, za którego mogłaby wyjść, i ten fakt stał się dla niej oczywisty, zanim w pełni wprowadziła się do swego domu. Jednak aż cztery i pół roku zajęło jej „wyplątanie się" z tego związku, jak to później opisała.

W tamtych latach Cornelia wiodła swoiście podwójne życie: we wszystkie piątkowe popołudnia, po skończonych lekcjach, umieszczała dzieci w samochodzie, jechała do Buffalo i spędzała weekendy z Lukasem.

W 1973 roku związek zaczął się rozpadać. Gould stawał się coraz bardziej paranoiczny i niepewny trwałości uczucia Cornelii. Zawsze musiał wiedzieć, gdzie ona jest. Jeśli miała jakieś spotkanie, jechał tam i czekał w samochodzie godzinę, dwie, trzy; niezależnie od tego jak długo trwało. W pewien sposób ją to wzruszało. „Był żarliwy we wszystkim, co robił", miała powiedzieć po latach. Jednak jego obsesyjne oddanie Cornelii było prostą drogą do paranoi i ujawniło taką stronę osobowości, którą niewiele osób widziało z bliska.

Cornelia przypisywała niektóre z paranoicznych zachowań Goulda lekom - ilości, jakie zażywał, odpowiadały dziesięciu tabletkom valium dziennie. W końcu zaczęła się dusić w tym związku, więc zaczęła planować wyjazd z Toronto i powrót do Lukasa, który teraz mieszkał w Nowym Jorku. Wraz z mężem postanowiła, że przyjedzie on do Toronto po dzieci, które miały już czternaście i dziesięć lat, i najpierw zabierze je, nie mówiąc o tym Gouldowi. Cornelia zdawała sobie sprawę, że gdy tylko Glenn się dowie, że dzieci wyjeżdżają, zaraz przybiegnie, gdyż zrozumie, co to oznacza: że ona także wyjeżdża. Faktycznie, kiedy dotarła do niego wiadomość, że Lukas przyjechał po dzieci, był wściekły. Cornelia oświadczyła otwarcie, że ona także niebawem wyjedzie. I zrobiła to.

Gould zawsze unikał łączenia życia publicznego i prywatnego, więc przez wiele tygodni poprzedzających to rozstanie, a nawet potem, jego współpracownicy nie mieli pojęcia, że coś jest nie w porządku. „Właściwie nie wiadomo dokładnie, kiedy jej imię zaczęło znikać w rozmowach z Gouldem - napisał Kazdin. - Pewnego dnia jakoś sobie uświadomiłem, że przestał o niej mówić. I nigdy więcej o niej nie wspomniał". A jednak po wyjeździe Cornelii Gould był zdruzgotany. Dzwonił do niej do Nowego Jorku i godzinami trzymał przy

telefonie. Kiedy mu powiedziała, że powinien trochę poćwiczyć i zażyć świeżego powietrza, może pójść na spacer, zgadzał się, ale nalegał, by została przy telefonie, gdy go nie będzie. Kiedy więc odkładał słuchawkę, sięgała po jakąś książkę i czytała, dopóki nie wrócił. Ta telefoniczna walka trwała ponad rok. Pewnego dnia Gould obwieścił, że zamierza odwiedzić Cornelię w Nowym Jorku. Miał zamiar ją przekonać, żeby wróciła do Toronto. Nadeszło lato i ona wynajęła mały domek na Long Island. Gould przyjechał, zameldował się w pobliskim motelu i poszli na spacer po plaży. Panował czerwcowy upał. Jeszcze po wielu latach Cornelia wspominała, jak inni plażowicze opalający się w kostiumach kąpielowych gapili się na idącą obok niej postać w grubym płaszczu i rękawiczkach. Powiedziała mu, że nie może wrócić do Toronto, i pożegnali się w motelu. Umówili się na rozmowę telefoniczną w ciągu tygodnia. Potem Cornelia zrobiła coś nieprawdopodobnego: zapomniała zadzwonić. Kiedy sobie przypomniała i gdy w końcu odebrał jej telefon, powiedział, że zrozumiał, iż ona już go nie kocha. Mimo to rozmawiali i umówili się na kolejny jej telefon. Ale znowu zapomniała. I to był koniec. Już nigdy ze sobą nie rozmawiali.

Cornelia była obsesją, z której Gould nie mógł się otrząsnąć. Zamiast zinterpretować jej zachowanie jako oznakę ewidentnego odrzucenia i pogodzić się z tym, Gould nie przestał szaleć na jej punkcie. Wśród prywatnych dokumentów odkrytych po jego śmierci znalazła się odręcznie zapisana strona pochodząca z roku 1976; zanotowano na niej próby wielokrotnego łączenia się z kimś, prawdopodobnie z Cornelia, podejmowane w okresie kilku dni. Strona ta stanowi zapis niemal desperackich prób nawiązania kontaktu z Cornelia. Widocznie kontakt ten utrudniali mu inni członkowie rodziny, łącznie z Lukasem i córką. Zapis kończy się po trzech dniach nieudanych prób kontaktu telefonicznego: „Dzwoniłem o 11.35. L. powiedział, że «się postara»". Po tym Gould najwyraźniej zaniechał dalszych prób dodzwonienia się do niej. Nie minęło jednak wiele czasu, gdy wciąż ogarnięty obsesją, analizując stan związku, zapełnił kolejne cztery strony listą wszelkich „za" i „przeciw". Zadbał o to, by nie określać jasno, że chodzi o zerwany związek z Cornelia, i utrzymał te notatki w rzeczowym i chłodnym tonie. Lista powodów, by „zachować" ten związek, obejmowała takie argumenty: „Ponieważ czuję, w tym momencie, że codzienny lub awaryjny kontakt z jedną osobą jest bardzo ważny" i: „Ponieważ nie potrafię łatwo wymazać symboli trwałości... bezpieczeństwa, pewności, azylu... z mojego życia". Powód, dla którego chciałby „obejść się bez tego", wyjaśnił następująco: „Ponieważ wiąże się to z nierozwiązywalnym problemem porozumienia, nieustanną frustracją prowadzącą do unikania wszelkiej dyskusji, która kiedyś czyniła to ważnym" i: „Ponieważ czuję, że bardzo długa historia sporów i wstrząsów, z jakimi wiąże się związek, może się ciągnąć w nieskończoność, a to może być szkodliwe dla mego zdrowia zarówno fizycznego, jak i emocjonalnego". Następnie Gould napisał też długą część trzecią, opatrując ją tytułem: „CO BYM DORADZAŁ JAKO OSOBA POSTRONNA". W tej części była mowa o „natychmiastowym zaprzestaniu" i stwierdzenie, że „ja, jako obserwator, dostosowałbym dany mi czas do nowego układu w moim życiu i wreszcie zastanowiłbym się, co sprawiło, że przypomina to nałogowe uzależnienie".

Lektura chłodnej analizy „za i przeciw" jest uderzająca z wielu różnych powodów, z których nie najmniej istotnym jest to, że przeczy ona powszechnemu przekonaniu, iż Gould był pustelnikiem. Pustelnicy nie są oczywiście znani z pragnienia „codziennego kontaktu" z inną osobą. Jeszcze ważniejszy jest fakt, że chociaż Cornelia w gruncie rzeczy zakończyła ten związek trzy lata wcześniej, Gould nie przestał wierzyć, że ma wpływ na jego przyszłość. Był to ten sam mechanizm, który kierował jego wiarą, iż zdoła uratować swój fortepian. Kilka lat wcześniej Gould rozpoczął współpracę z Brunonem Monsaingeonem, francuskim skrzypkiem i reżyserem filmowym. Ich wspólna praca zaowocowała dwoma seriami filmów sławiących geniusza, jakim był Glenn Gould. Pierwsza z nich nosiła tytuł Musie and Terminology (Chemins de la musique). Druga składała się z trzech części zatytułowanych Glenn Gould Plays Bach. Ich realizacja trwała kilka lat i przez większość owego czasu Glenn

grał na fortepianie CD 318. Choć na filmie widać, że prawy bok instrumentu jest wgnieciony i zarysowany, jego brzmienie nadal było bogate i wspaniałe. Gdy w 1974 roku rozpoczynano realizację, Monsaingeonowi CD 318 wydał się absolutnie doskonałym instrumentem. Reżyser pamięta, że do wykonania olbrzymiej części repertuaru, jaki Gould zagrał w pierwszej serii filmów - utwory Bacha, Skriabina, Schonberga, Gibbonsa, Wagnera i Berga - ten fortepian był „wspaniały"; jego brzmienie było nie tylko „pełnokrwiste", ale także „barokowe". „Takie możliwości miał ten instrument", powiedział reżyser.
Podobnie jak podczas sesji nagraniowych, także w czasie realizacji filmu Edquist niemal zawsze był obok i ilekroć pojawiał się najmniejszy problem, Gould przerywał i wzywał go do regulacji fortepianu. Wtedy, wspominał Monsaingeon, „Edąuist, skromny spokojny człowiek, pospiesznie brał się do pracy". Tulk również znalazł się w tych filmach, prezentując swoje mistrzostwo w montowaniu taśm podczas inscenizowanej sesji nagraniowej realizowanej specjalnie dla filmu w Eaton Auditorium. W filmach tych wyraźnie widać przyjemność, jaką pianista czerpał z przebywania w kabinie inżyniera dźwięku -w bliskim kontakcie z taśmami, przyciskami, przełącznikami i dźwigniami - gdzie mógł udoskonalić swoje wykonania za pomocą technologii. Niejednokrotnie, aby uzyskać dokładnie taki efekt, jakiego pragnął, przejmował kontrolę nad stołem montażowym ku cierpliwemu rozbawieniu Tulka i pozostałych osób.
Gould jednak nie przestał zamartwiać się stanem, w jakim znajdował się CD 318. Zauważył, że tempa w pierwszych nagraniach na wyremontowanym fortepianie, a także w filmach były wolniejsze, niżby sobie życzył. Mechanizm, który tak lubił, nagle zaczął go ograniczać. Być może sądząc, że Edquist nie zrobił dla tego fortepianu wszystkiego, co mógł, Gould w przypływie niewierności zwrócił się do Steinwaya, aby przysłano Franza Mohra. Teraz jednak wszelkie naprawy miały być wykonywane na koszt Goulda, ponieważ on był właścicielem fortepianu. Mohr przyjechał i dokonał pewnej regulacji pilotów, skracając drogę młotków. (Edquist gderał potem, że sam mógł to zrobić, oszczędzając Mohrowi trudów podróży, a Gouldowi trochę pieniędzy). Mohr wyjechał z Toronto, kręcąc głową. Chociaż widywał już zniszczone fortepiany, ten był dosłownie ruiną. Instrument był po prostu stary i zwyczajnie zużyty. Aczkolwiek Mohr przez wiele lat pozwalał pianistom na wierność, a nawet obsesję na punkcie ich instrumentów, ostatecznie jednak wyznawał obowiązujące w firmie credo, że celem przedsiębiorstwa jest sprzedaż i promocja nowym fortepianów, nie zaś niekończące się odnawianie starych instrumentów z ich coraz bardziej łamliwym drewnem i słabnącym dźwiękiem. Gould jednak nie rezygnował.
Na początku 1976 roku postanowił wysłać fortepian do Steinwaya na drugą próbę naprawy. Tym razem ominął zwyczajową biurokrację i zatelefonował bezpośrednio do Mohra. Mohr spędził wystarczająco dużo czasu, pracując nad CD 318, by wiedzieć, czego dokładnie ten fortepian potrzebuje: starannego i precyzyjnego wyważenia każdego klawisza, aby przywrócić jego równowagę w dotyku1. Mohr miał w tym doświadczenie. Kiedy przebudowywał fortepian Horowitza, zrobił to skrupulatnie, klawisz po klawiszu. Stworzył tabelę wszystkich części, spisawszy wagę każdego klawisza, i kiedy przebudowywał instrument, odtworzył tę wagę i mechanizm z możliwie największą dokładnością. Właśnie tak trzeba było postąpić z fortepianem CD 318. Mohr jednak był zbyt zajęty, aby nadzorować tę pracę osobiście. Horowitz był wtedy w doskonałej formie, a niemal niewolnicze oddanie Mohra wobec tego siedemdziesięcioszścioletniego wówczas artysty pozostawiało mu niewiele czasu, by zajmować się ekscentrycznym Kanadyjczykiem. Mógł jedynie wydać precyzyjne instrukcje Joemu Biscegliemu, długoletniemu pracownikowi, który obecnie kierował fabryką. Mohr dał Gouldowi słowo, że zrobi on wszystko co w jego mocy, by dokładnie przekazać, czego chce pianista: mechanizmu z klawiszami obciążonymi jednakowo co do miligrama, aby nadać klawiaturze lekkie, równe, szybkie działanie.

Mohr rozmawiał także z Billem Hupferem, tym, którego przed laty Gould oskarżył o wymierzenie mu obezwładniającego ciosu w bark.
Mohr opowiedział Hupferowi o życzeniach Goulda, szczególnie o potrzebie lekkiej, równej reakq'i klawiatury. „Powiedziałem Billowi, że on nie chce romantycznego Steinwaya", wspominał później Mohr. Hupfer jednak, czemu trudno się dziwić, nie zamierzał rzucać wszystkiego, żeby doglądać przebudowy dziwacznego, leciwego fortepianu Glen-na Goulda. Ta rozmowa sprawiła, iż Mohr zrozumiał, że nikt z szefostwa firmy nie zamierza otoczyć tego fortepianu szczególną troską. Kilka tygodni po ponownym przybyciu fortepianu do Astorii technicy sporządzili listę prac, które należało wykonać w tym fortepianie, o którym w firmie mówiono teraz jako o „dawnym CD 318". Lista obejmowała: zamontowanie nowych chwytników na sztywniejszych prętach, wyregulowanie napięcia lub wymianę sprężyn repetycyjnych, ponowne wyważenie mechanizmu „aby uzyskać jednakową wagę". Ta ostatnia sprawa miała, jak podkreślono, decydujące znaczenie. Perspektywa była obiecująca. Pod nieobecność swojego fortepianu Gould wypróbował w Eaton's kilka nowszych instrumentów. W latach sześćdziesiątych, gdy CD 318 był w dobrej kondycji, Goulda nie obchodził fakt, że właśnie wtedy jakość Steinwayowskich fortepianów bardzo się pogorszyła. Raz na jakiś czas fabryce udawało się osiągnąć właściwy poziom, ale zazwyczaj produkowane w niej fortepiany były gorsze od tych, które opuszczały ją przed wojną. Steinway umieszczał w klawiszach znaczne ilości ołowiu, co ułatwiało ich naciskanie, ale dodatkowa masa wytwarzała pewien rodzaj inercji czy „ospałości" w mechanizmie, czego większość pianistów nie lubiła. W 1963 roku, próbując pokonać problemy z mechanizmami, Steinway zaczął zastępować kaszmirowe łożyska teflonem, co skończyło się katastrofą, bo choć w rezultacie wahań wilgotności teflon co prawda nie zmieniał grubości, ale za to zmianom ulegało otaczające go drewno. To zaś sprawiło, że w wilgotnych miesiącach letnich mechanizmy chodziły zbyt ciasno, a zimą za luźno. Rezultatem było nierówne tarcie w różnych częściach mechanizmu, a także irytujące popiskiwanie, które słyszeli pianiści. Fortepiany koncertowe coraz częściej wskazywały na złe rzemiosło techników. Podczas pewnego recitalu brazylijski pianista Ney Salado wykonywał trudny utwór Ravela zatytułowany Alboradu del gmcioso. W pewnym momencie kilka klawiszy po prostu przestało działać. Inny pianista, Byron Janis, grał IV Koncert fortepianowy g-moll Rachmaninowa, gdy jeden z czarnych klawiszy „wyfrunął" z instrumentu. Mały wyszczerbiony kawałek drewna ukłuł go w palec tam, gdzie jeszcze przed sekundą był klawisz B.
Okres ten był szczególnie trudny dla pianistów, którzy często podróżowali2. Na początku lat siedemdziesiątych koszty tak bardzo wzrosły, że niewielu muzyków mogło sobie pozwolić na odbywanie tournee z własnymi fortepianami. Transport fortepianu z Nowego Jorku do Chicago kosztował tysiąc dolarów. Weteran koncertowy, Gary Graffman znalazł własne, niezwykłe rozwiązanie. Przed wyjazdem na tournee spoglądał do swojej kartoteki opracowanej dla wszystkich stanów i miast z osobistymi ocenami fortepianów dostępnych w danym miejscu. Jeśli kartoteka wskazywała, że instrument jest nieodpowiedni, Graffman tak zawzięcie skarżył się Steinwayowi, aż dostarczano tam odpowiedni fortepian. Ilekroć Ruth Laredo napotykała kiepski instrument albo niecierpliwą publiczność, stawała się nerwowa, kiedy jednak stwierdzała, co zdarzało się rzadziej, że fortepian w danym mieście jest świetny, grała jak natchniona3. Laredo podchodziła filozoficznie do złych fortepianów; to nauczyło ją doceniać te dobre. „Naprawdę sądzę, że te wszystkie kiepskie instrumenty przyczyniły się do poprawy mojej gry", powiedziała kiedyś.
Niektórzy pianiści byli bardziej niż inni otwarci na nieznane fortepiany. Na przykład Artur Rubinstein, który mawiał: „Każdy fortepian jest inną przygodą". Do tej grupy należał również rosyjski wirtuoz Światosław Richter, który uważał, że trzeba po prostu wierzyć w instrument i ufać stroicielowi, który nad nim pracował. Z tego powodu Richter nigdy nie wypróbowywał

żadnego fortepianu przed wejściem na scenę, wolał bowiem traktować każdy napotkany instrument jako symbol przeznaczenia. Bruno Monsaingeon, który zrealizował długi film o Richterze, wspominał powiedzenie pianisty: „Trzeba po prostu wierzyć, niczym apostoł wierzący, że Chrystus potrafi chodzić po wodzie, bo jeśli się nie wierzy, on utonie".
Chociaż Gould już nie musiał się zmagać z kaprysami niepewnych fortepianów, efekty uboczne obniżenia jakości produktów Steinwaya były ewidentne także dla niego. Ktoś nagrał jeden z kilku wypadów Goulda do Eaton's, gdzie dał krótkie, improwizowane występy podczas wypróbowywania nowszych fortepianów i „na gorąco" zaprezentował krytykę współczesnego Steinwaya. Na CD 131, „inaczej znanym jako «specjał Mussen» (prawdopodobnie dlatego, że był to fortepian, który Muriel Mussen wcześniej wmuszała wielu innym gościnnie występującym pianistom), zagrał kilka utworów Bacha oraz Richarda Straussa i nazwał mechanizm tego instrumentu „bardzo niemrawym", a nawet „ciężkim i nieporęcznym" i, żeby złagodzić te słowa, dodał: „Ale i bardzo wyrównany, zatem jest równomiernie niemrawy". Narzekał, że fortepian bardzo szybko się rozstroił. „Rozstroił się w dwie minuty po tym, jak zacząłem na nim grać".
Gdy Gould wypróbowywał różne fortepiany w Eaton's i w innych miejscach Toronto, praca w Astorii przebiegała zgodnie z planem, lecz... nie z planem Goulda. Wiele lat później Mohr napisał we wspomnieniach: „Kiedy przyszedłem do fabryki i położyłem palce na klawiaturze, zrozumiałem ku swemu przerażeniu, że Gould nie będzie zadowolony". Mechanizm był o wiele za ciężki. Miał teraz brzmienie wielkiego romantycznego instrumentu, które wielu pianistów lubiło, a Gould nie znosił. Mohr wiedział, że zdoła przywrócić ton danego CD 318, ale rozumiał też, że to nie brzmienie nie spodoba się Gouldowi, tylko dotyk, sposób reagowania instrumentu na grę pianisty. A to było coś, czego po prostu nie można naprawić.
Tym razem, zamiast zlecać odesłanie fortepianu do Kanady, Gould pojechał do Nowego Jorku, żeby go wypróbować. Według słów Mohra, pianista przybył do fabryki, położył dłonie na odbudowanym CD 318 i niemal zalał się łzami. „«To nie jest mój fortepian», jęknął. «Co się stało z tym fortepianem? Nie mogę na nim grać, nie mogę go używać)/'. Mohr wspominał też: „Ten biedny człowiek był kompletnie bezradny". Minęło pięć lat od uszkodzenia fortepianu i kolejne próby jego naprawienia okazały się bezowocne. Gould wrócił do domu w ponurym nastroju.
Instrument jeszcze raz został przetransportowany do Toronto. Dusza CD 318 pozostała gdzieś na podłodze fabryki w Astorii. A może pod rampą wyładowczą, gdzie wylądował po owym katastrofalnym upadku? Cokolwiek i gdziekolwiek się stało, jedno było oczywiste: ta magia, której być może nie dostrzegali inni, ale którą Glenn Gould wręcz czcił, zniknęła na zawsze.
Niezwykłe, że mimo całego bólu Gould nadal nagrywał na CD 318. Doszedł do wniosku, że choć problemy z instrumentem utrudniają mu grę, są one jednak na tyle subtelne, że można kontynuować nagrania i uzyskać zadowalający efekt. Gould nie twierdził bowiem, że fortepian w ogóle nie nadaje się do grania, lecz że coraz trudniej mu uzyskać zamierzony efekt. Nagrał na nim Suity angielskie Bacha i wiele sonat Mozarta oraz kontynuował realizację filmów z Brunem Monsaingeonem. Jednak z końcem lat siedemdziesiątych problem obniżonej jakości zaczął się pojawiać podczas sesji filmowych. Zauważył to także reżyser. „Pogorszyło się drastycznie. Zgadzam się, że w dźwięku tego fortepianu było coś martwego. Stał się instrumentem niepewnym, dziwnie niepianistycznym".
Wtedy Gould zaczął odwoływać sesje filmowe.
W owym czasie Gould prowadził dziennik, w którym systematycznie opisywał okropny problem, jaki jego zdaniem miał z rękami. Ten dziennik pokazuje człowieka w samym środku kryzysu, podobnego do następstw owego rzekomo paraliżującego ciosu, jaki Bili Hupfer miał mu wymierzyć niemal dwadzieścia lat wcześniej. Tym razem jednak pianista zachował wszystko dla siebie.

Ręce Goulda wręcz nadzwyczajnie nadawały się do gry na fortepianie - palce były elastyczne, długie i silne - i pianista zawsze się o nie bał. Chronił je, hołubił, nawilżał, moczył w roztopionym wosku i nieustannie się nimi przejmował. W późnych latach siedemdziesiątych zapełniał kolejne strony żółtych liniowanych notatników drobiazgowymi detalami tego, co zaczął postrzegać jako poważny i potencjalnie wyniszczający problem na klawiaturze. Zaczęło się to „brakiem koordynacji", po raz pierwszy zauważonym przez Goulda w czerwcu 1977 roku. To, co zawsze uważał za oczywiste - naturalność i swobodę swojej techniki pianistycznej - zaginęło. By zaradzić temu problemowi, rozpoczął serię „eksperymentów praktycznych"; poświęcał kilka godzin z rzędu na granie takich „stałych", jak toccaty Bacha i sonaty Haydna. Drobiazgowo i w bolesnych szczegółach analizował każdy aspekt swej gry: badał nie tylko ręce, ale także sylwetkę, postawę, ułożenie ramion, łokci, nadgarstków, szyi, głowy i klatki piersiowej. Przenosił środek ciężkości ciała; eksperymentował z wygięciem kręgosłupa.

To doświadczenie wytrącało go z równowagi. Gould zawsze zachowywał prostą wiarę w swoje muzyczne talenty. Proszony, często odmawiał objaśniania technicznych aspektów swojej gry, ponieważ zawsze przychodziła mu ona tak naturalnie. „Nie chcę za bardzo rozmyślać o swojej grze, bo zacznę przypominać tego stawonoga, który gdy go zapytano, którą nogą porusza najpierw, uległ paraliżowi na samą myśl o tym", odpowiedział pewnemu dziennikarzowi na początku kariery. Teraz jednak owa łatwość, z jaką poruszały się jego dłonie, najwyraźniej znikała. Głowa i dłonie kompletnie „wypadły z synchr.", zanotował.

Na pewno był to trudny okres. Koniec związku z Cornelią nastąpił dokładnie dwa lata po śmierci jego matki, Florence, w 1975 roku4; jeden z przyjaciół nazwał jej śmierć „prawdopodobnie najbardziej trauma-tycznym wydarzeniem" w życiu pianisty. Wydaje się, iż Gould cierpiał także z powodu skutków ubocznych ogromnej ilości leków, które zażywał przeciwko różnym dolegliwościom. Miał nadciśnienie i chociaż jego stały lekarz po namyśle nie pozwolił Gouldowi przyjmować leków obniżających ciśnienie, ten zasięgnął rady innego lekarza, który mu je przepisał. Pianista mierzył sobie ciśnienie co godzinę, a niekiedy nawet co piętnaście minut, i zapisywał wyniki. Do porcji, na którą składały się środki rozkurczowe na żołądek, przeciwzapalne na ból barku i stała dawka środków uspokajających, doszły jeszcze środki przeciw nadciśnieniu. Jakby tych nieszczęść było mało, Gould cierpiał także na nadwrażliwość zębów oraz na bolesne oddawanie moczu.

Przyjaciele i znajomi zauważyli, że zmizerniał, a tuż po tym, jak zaczął ulegać obsesji na punkcie swoich dłoni, Peter Ostwald, dawny kolega, który odwiedził go w Toronto, był „zaszokowany" tym, jak bardzo pogorszył się jego wygląd od ostatniego spotkania przed dziesięcioma laty. „Jego twarz i ciało zrobiły się nalane. Wydawał się gruby, niemrawy i zgarbiony", napisał później Ostwald w książce o Gouldzie. Ostwald, który był psychiatrą, odnotował, że przyrost masy ciała mogły spowodować leki przeciw nadciśnieniu, ale zauważył też, że „skóra Goulda, zawsze raczej blada, przybrała odcień jakiejś nienaturalnej szarości".

Możliwe, że obsesja pianisty na punkcie rąk miała coś wspólnego z nasilającą się batalią o CD 318, jaką prowadził z firmą Steinway & Sons. Uszkodzenie - lub to, co on odbierał jako uszkodzenie - spowodowane w fabryce Steinwaya było dla niego potężnym ciosem i zamartwiał się tym, co robić dalej. Chociaż nie jest jasne, czy sam Gould dostrzegał w tym jakiś związek, jednak wydaje się całkiem możliwe, że przynajmniej część owego problemu z dłońmi tkwiła w przebudowanym mechanizmie fortepianu CD 318, który z ostatniej podróży do Nowego Jorku wrócił z nazbyt dużą ilością ołowiu w klawiszach. Pianistę takiego jak Gould, który stawiał sobie nader surowe wymagania, jeśli chodzi o tempo i precyzję, gra na spowolnionym, niewłaściwie wyważonym mechanizmie mogła doprowadzić do wniosku, że coś złego stało się z jego palcami.

Kolejną przyczyną stresu była chwilowa utrata ulubionego studia nagraniowego, do której doszło, gdy Eaton Auditorium zostało zamknięte z powodu remontu. Przez cały 1978 rok Gould nie dokonał żadnych nagrań, poświęcając za to wiele czasu na szczegółowe sporządzanie opisów zarówno kondycji własnych rąk, jak i innych dolegliwości. W maju 1979 roku pianista i jego zespół zostali poinformowani przez Eaton's, że renowacja audytorium utknęła w martwym punkcie, ale - choć panuje tam bałagan - jeśli sądzą, że mogliby tam nagrywać, będą mile widziani5. Niepokojące Goulda objawy dolegliwości dłoni zniknęły równie szybko, jak się pojawiły, i artysta gotów był wrócić do nagrywania.
W istocie, wspominał później Kazdin, sala Eaton Auditorium wyglądała tak, jakby uderzyła w nią bomba. Brakowało ścian, drzwi pozabijano deskami, nie było też światła ani ogrzewania. Co gorsza, umieszczone na dachu zbiorniki wody pękły i zalały całą salę, więc w rezultacie podłoga „spuchła" i popękała; pokrywał ją „dywan" tynku, który spadł z sufitu, a na wszystkim leżała gruba warstwa kurzu. Niemniej jednak Gould postanowił to przetrzymać. Ray Roberts i jego syn całe dnie sprzątali to miejsce, aby doprowadzić je do stanu, w którym Gould mógł przebywać. Przynieśli duże grzejniki gazowe oraz przenośne biurkowe i podłogowe lampy. Na szczęście nadal funkcjonowała winda towarowa, więc można było wnieść fortepian. Kiedy już stanął w sali, Edquist zabrał się do strojenia, ale gdy tylko temperatura zmieniła się o kilka stopni, instrument znów się rozstrajał. Gdy Gould wrócił do nagrywania płyt i realizacji filmu, okazało się, że w jego grze nie nastąpiła żadna niekorzystna zmiana. Nie tylko pokonał cały „kryzys dłoni", ale było tak, jakby w ogóle nic się nie stało. Był jednak coraz mniej zadowolony z fortepianu, jakim stał się CD 318. Podczas sesji nagraniowych zarówno Gould, jak i Edquist oraz Roberts próbowali różnych rozwiązań, które miały na celu poprawę jego brzmienia. Zmieniali ustawienie instrumentu i lokalizację mikrofonów. Wreszcie, podczas jednej z takich frustrujących sesji nagraniowych Edquist żartem powiedział do Goulda: „Glenn, chyba powinieneś wypróbować jakąś yamahę". Chociaż Edquist nie mówił poważnie, nakłaniając Goulda do porzucenia steinwaya na korzyść masowo produkowanego japońskiego instrumentu, obaj wiedzieli, że jeśli nie zdarzy się cud, CD 318 nie wróci do życia.
Latem 1980 roku Gould postanowił przyłożyć rękę do cudu. W czerwcu miał pojechać do Nowego Jorku na sesję fotograficzną z Donem Hunsteinem, znanym fotografem muzycznych znakomitości. (Okładka albumu Freewheelin' Bob Dylan jest jednym z jego charakterystycznych ujęć.)
Gould polecił Edquistowi wyjąć mechanizm z CD 318 i przekonał Raya Robertsa, żeby pojechał z nim do Nowego Jorku, by dostarczyć mechanizm do firmy Steinway & Sons na kolejną próbę reanimacji. Roberts wcisnął półtorametrowy mechanizm na tylne siedzenie Long-fellowa, wielkiego lincolna Goulda, i wyruszyli w liczącą osiemset kilometrów podróż do Nowego Jorku. Gould stresował się tą podróżą, jeszcze zanim się zaczęła. 13 czerwca 1980 roku zaczął długi wpis w swoim dzienniku („A na dodatek to jest piątek!!!"). Roberts miał katar, więc Gould nalegał, żeby trzymał się z dala od samochodu przynajmniej półtorej doby przed wyjazdem.
Gould, który słynął z tego, że był złym kierowcą, uparł się, że będzie prowadził. Robertsa nie cieszyła ta sytuacja, ponieważ Gould dobrze sobie zapracował na tę opinię; jedyną zresztą, jaką przyjmował ze swobodą i poczuciem humoru. „Przypuszczam, że chyba mówi się, że jestem kierowcą roztargnionym - powiedział kiedyś. - To prawda, że często przejeżdżam przez czerwone światła, ale z drugiej strony wielokrotnie zatrzymuję się na zielonych i nigdy nie dostałem za to mandatu". Gould zdenerwował się już w chwili, gdy zaczęli pakować rzeczy do samochodu. Wywiązała się długa dyskusja, czy powinni owinąć mechanizm w jakiś pokrowiec, ale postanowili tego nie robić, sądząc, że wszelkie wstrząsy będą po prostu stymulować naturalny ruch młotków. Poza tym Gould się obawiał, że gdy dotrą do granicy, wszystko, co jest osłonięte, może wzbudzić ciekawość celników. W istocie Edquist zasięgnął

wcześniej u celników kilku wstępnych informacji dotyczących przewożenia mechanizmu fortepianowego, aby ułatwić jego odprawienie przez granicę i przygotował pismo wyjaśniające, dlaczego ów mechanizm musi być transportowany do Stanów Zjednoczonych. Pismo to było adresowane „Do wszystkich zainteresowanych", a znalazły się w nim następujące słowa:
Jedynie producent ma możliwość zrekonstruowania mechanizmu zgodnie ze specyfikacją fabryczną. Właśnie z powodu sposobu użytkowania fortepianu przez artystę konieczne jest, by zadanie to wykonane zostało przez techników fabryki, gdzie fortepian został wyprodukowany i gdzie użyją oni oryginalnych części zamiennych. W Kanadzie fabryka Steinwaya nie ma zakładu serwisowego posiadającego takie doświadczenie i kompetencje.
Na granicy kanadyjsko-amerykańskiej z pewnością zdarzają się niezwykłe rzeczy, lecz widok Glenna Goulda opatulonego mimo upału w szal, rękawiczki i gruby płaszcz nie mógł pozostać niezauważony, a w połączeniu z widokiem wnętrzności fortepianu rozłożonych na tylnym siedzeniu jego ogromnego samochodu z pewnością musiał wywoływać zdziwienie. Dwaj mężczyźni wyjechali z Toronto późnym wieczorem, więc zanim dotarli do granicy na północ od Buffalo przy wodospadzie Niagara, była niemal trzecia nad ranem. Kiedy amerykańscy celnicy zajrzeli do samochodu, Roberts „przejął dowodzenie". Wysiadł z samochodu i pokazał im krótkie pismo Edquista informujące, że przewożony bagaż jest mechanizmem Steinwayowskiego fortepianu koncertowego o symbolu #318, a następnie zaprosił ich, by obejrzeli go z bliska. Wyjaśnił, że jest to część fortepianu, która jedzie do Stanów Zjednoczonych do naprawy i potem wróci, zatem nie podlega ocleniu. Potem wskazał głową siedzącego za kierownicą Goulda i porozumiewawczo szepnął: „to facet z show-biznesu". Machnięciem ręki przepuszczono ich przez granicę.
Po przekroczeniu granicy, zostawiwszy mechanizm w samochodzie, spędzili noc w hotelu Holiday Inn w miejscowości Batavia położonej w stanie Nowy Jork w odległości pięciuset sześćdziesięciu kilometrów od Nowego Jorku, by następnego ranka wyruszyć do innego hotelu tej samej sieci leżącego na jego obrzeżach; hotelu, którego Gould był stałym gościem. Tam jednak pianiście nie spodobała się klimatyzacja, więc pojechał do centrum miasta i wynajął pokój w innym ulubionym miejscu, czyli w Drakę Hotel przy Piątej Alei. W nim zaś materace były za twarde, a całe wnętrze śmierdziało świeżą farbą, więc się uparł, by wrócić do Holiday Inn. Podróż tę odbył także fortepianowy mechanizm przypięty przez cały czas do tylnego siedzenia samochodu. Obaj mężczyźni do tego momentu prawie wcale nie spali, a następnego dnia wrócili do Nowego Jorku („Poruszałem się po Nowym Jorku jak opryskliwy taksiarz", napisał Gould w swoim dzienniku) i zawieźli mechanizm do Steinwaya.
Mając to za sobą, Gould i Roberts pojechali do studia nagraniowego przy Trzydziestej Ulicy, gdzie Gould miał się spotkać z Hunsteinem. Tam Gould spędził wiele czasu, grając na CD 41, ulubionym instrumencie Horowitza. Spodobało mu się jego „gęste" brzmienie tego instrumentu, ale mechanizm wydał się nierówny. „Ponadto brzęczy niczym 201, tylko trochę słabiej", napisał, odnosząc to do jednego z ulubionych fortepianów Rachmaninowa, który miał „niesamowity mechanizm", ale nie miał prawdziwie wysokich dźwięków, za to głuche, zdarte basy. „Jakby jakaś rzadka choroba wyniszczyła Steinwayowski ród lub też, dla odmiany, mój słuch nagle nabył takiego poziomu wrażliwości, jakiego nigdy nie miał". Gould wyjaśnił nieskończenie cierpliwemu Mohrowi, że pragnie „brzmienia tego pierwszego, a mechanizmu drugiego".
Później tego samego dnia Gould poszedł do Piwnicy, aby „zobaczyć, co słychać", ale jego rozczarowanie się pogłębiło. „Wszystkie były marne i niczym się nie wyróżniały", ubolewał w dzienniku. Nawet CD 82, nowy fortepian, którym - zdaniem Mohra - na pewno nie byłby rozczarowany, okropnie brzęczał. Stwierdził, że sytuacja jest tragiczna i nieprzyjemna. Nie mógł doczekać się wyjazdu. Później napisał: „Dla mnie Manhattan wciąż jest jednym z najbardziej przygnębiających miejsc na ziemi".

Tego samego wieczoru, po powrocie do Holiday Inn przygnębiony Gould zatelefonował do swego przyjaciela, Roberta Silvermana, wydawcy czasopisma „Piano Quarterly", mającego dobre kontakty z wieloma producentami fortepianów, i zapytał go o miejscowych dystrybutorów steinwayów produkowanych w Hamburgu, które -z czym obecnie zgadzała się większość pianistów - były lepsze niż modele produkowane w Ameryce, szczególnie jeśli chodziło o „dotyk". Silverman powiedział Gouldowi, że porozmawia z przedstawicielem hamburskiego Steinwaya, ale przekonywał go, by jeszcze nie porzucał instrumentu amerykańskiego.
Następnego dnia Gould zatelefonował do Franza Mohra. „Opowiedziałem mu o swoim poważnym rozczarowaniu instrumentem 41 i fortepianami w Piwnicy", napisał później. „Odparł, że jeśli niepokoi mnie brzęczenie w nowych instrumentach takich jak 82, to nie ma wielkiego sensu wymiana młoteczków w 318, i dodał (robiąc zwrot o 180 stopni), że powinienem wysłać do fabryki całe pudło, żeby sprawdzono, czy coś się w środku nie poluzowało". Wysłać podstawę do Nowego Jorku, żeby sprawdzono, czy coś się rozluźniło? Co by tam z nią robiono? Odwrócono do góry nogami i potrząsano? Najwyraźniej Mohr miał inne sprawy na głowie i Gould zaczął tracić do niego cierpliwość. „Ostatecznie straciłem zaufanie do Franza - napisał. -Jego niezdolność rozumienia dźwiękowej i mechanicznej niedoskonałości instrumentu 41 i tych pozostałych potworów w Piwnicy; jego niezdolność słyszenia (czy choćby przyznania, że słyszy) tego brzęku, a wreszcie niezdolność konkretnego działania w sprawie 318 jest doprawdy zniechęcająca". Powróciwszy do Kanady, Gould bardziej niż kiedykolwiek dotychczas wątpił w przyszłość swego długiego związku z firmą Steinway & Sons.

DZIESIĘĆ
Odejście

Do ostatecznego upadku CD 318 doszło w 1980 roku, całkiem dosłownie, w samym środku Das wohltemperierte Klavier Jana Sebastiana Bacha. Glenn Gould i Bruno Monsaingeon realizowali jeden z ich ostatnich wspólnych filmów - drugi z serii zatytułowanej Glenn Gould Plays Bach (Glenn Gould gra Bacha), w którym pianista grał Fugę E-dur z zeszytu II. W połowie utworu Gould po prostu przestał grać. Problemem jednak nie był mechanizm, lecz brzmienie. O ile kiedyś fortepian miał bogaty i miękki ton, o tyle teraz był słaby, wątły i bezbarwny. Stopniowo wraz z Monsaingeonem doszli do wniosku, że Gould nie może dokończyć utworu na leciwym 318. Tak więc w środku nagrania zastąpili go innym fortepianem, dla potrzeb filmu zachowując złudzenie, że Gould gra na jednym instrumencie.
Kilka miesięcy później Gould wezwał Edquista do Eaton Auditorium, w którym wciąż był bałagan po zalaniu i remoncie. Pianista miał tu nagrać jedno z preludiów i jedną z fug Bacha. Ku ogromnemu zdumieniu Edquista Gould poważnie potraktował mimochodem rzuconą kiedyś przez niego uwagę o wypróbowaniu „japońskiego importu" i oto w miejscu, gdzie dawniej nagrywali, Gould siedział przed mierzącą niemal trzy metry yamahą.
Najłagodniej mówiąc, Edquist nie był zachwycony. Po pierwsze ten fortepian był bardzo głośny. Gdy Gould powoli zwalniał prawy pedał, tłumiki wsuwały się w struny, wywołując irytujące brzęczenie. Edquist spędził wiele godzin, nakłuwając te tłumiki, aby zminimalizować ten przydźwięk. Strojenie także zdawało się trwać kilka godzin. W końcu jednak uznał wysiłek za frustrujący i bezsensowny i uświadomił sobie, że usycha z tęsknoty za oryginalnym 318, najbardziej stabilnym instrumentem, jaki kiedykolwiek znał.
Gould jednak wreszcie gotów był pogodzić się z faktem, że ogromna, wyjątkowa zażyłość z jednym fortepianem - TYM fortepianem -ostatecznie się skończyła. Nie miał też cierpliwości do owych długich, frustrujących okresów gry na zastępczych fortepianach, gdy nad jego ukochanym 318 pracowano w Nowym Jorku. Zatelefonował więc do swego przyjaciela Roberta Silyermana, aby pomógł mu znaleźć inny instrument, który nie byłby doraźnym

substytutem, lecz stałym następcą. Gould bowiem podjął właśnie poważną decyzję nagrania Wariacji Goldbergowskich po przeszło dwudziestu latach od owego pierwszego nagrania, które natychmiast stało się wielkim wydarzeniem i uczyniło go pianistyczną sensacją.
Jego decyzja miała różne powody, poczynając od technologii. Nagranie z 1955 roku było monofoniczne, a Goulda zafascynował rozwój techniki stereofonicznej i cyfrowej oraz system dolby. Przez lata w studiach nagraniowych, zarówno w Eaton Auditorium, jak w Nowym Jorku, eksperymentował z nowymi technologiami i teraz pragnął nagrać utwór, który zapoczątkował jego karierę, korzystając ze wszystkiego, co miało do zaoferowania najnowocześniejsze studio.
Były też powody muzyczne: Gould miał coś nowego do powiedzenia w tym utworze. Pragnął udoskonalić to, co uważał za niespójne w wykonaniu sprzed dwudziestu pięciu lat, które teraz wydawało mu się lekkie i nośne, lecz zarazem zbyt romantyczne i „pianistyczne" w najgorszym sensie tego słowa1. Od dawna mówił też, że zamierza zakończyć karierę wykonawczą, gdy skończy pięćdziesiąt lat. Sięgnięcie po utwór, który dał początek jego sławie, symbolizowało znaczące zakończenie. Inną przyczyną mogła być niepewność co do własnej techniki po przewlekłym epizodzie z rękami. Czyż zatem istniał lepszy sposób, by ponownie upewnić samego siebie (i pokazać światu), niż w przeddzień ukończenia pięćdziesiątki nagrać utwór, który uczynił go sławnym w wieku dwudziestu dwóch lat? Najpierw jednak potrzebował fortepianu, na którym zdoła dokonać tego wyczynu.
Zaczęła się więc seria telefonów do Nowego Jorku. Silverman, chociaż w pełni zdawał sobie sprawę z trwającego od dawna, słynnego już rozdźwięku między Gouldem a Steinwayem, najpierw zatelefonował do siedziby Steinwaya przy Pięćdziesiątej Siódmej Ulicy z pytaniem, co mogliby zaoferować. Dyrektor Bruce Stevens zaproponował trzy możliwości: dwa koncertowe modele D na Manhattanie i jeden w salonie wystawowym w Long Island City. Silverman odłożył słuchawkę i zadzwonił do przedstawiciela Baldwina, doskonale zdając sobie sprawę, że w tym momencie sytuacja staje się delikatna. Bycie artystą Steinwayowskim było równoznaczne ze złożeniem przysięgi lojalności. Nawet okazjonalne zagranie na instrumencie innej marki było uważane za nadużycie zaufania, które mogło zagrozić posiadanemu przez danego pianistę statusowi artysty Steinwayowskiego, aktywne zaś poszukiwanie fortepianu innej marki w celu występu lub nagrania w czasie trwania kontraktu ze Steinwayem uważano zarówno za zerwanie tego kontraktu, jak i za poważną zdradę. Kiedy więc Silverman zadzwonił do Jacka Romanna, dyrektora artystycznego Baldwina, poprosił go o dyskrecję. Wyjaśnił Romannowi, że Glenn Gould poszukuje nowego fortepianu, i zapytał, czy jest jakiś baldwin, którego mógłby obejrzeć, lub może bechstein. (Wtedy Baldwin także reprezentował Bechsteina w USA.) Odebranie Steinwayowi tak poważnego muzyka jak Glenn Gould byłoby ogromnym sukcesem dla Baldwina, o którego koncertowych fortepianach, niegdyś uważanych za równe steinwayom i bosendorferom, w latach osiemdziesiątych już prawie zapomniano. Romann, chociaż ambitny, był też jednak uczciwy i wystarczająco dużo słyszał o tym, co eufemistycznie nazywał „technicznymi wymaganiami Goulda", by wiedzieć, jak zareagować. Powiedział więc Silvermanowi, że nie ma ani jednego porządnego fortepianu, który pan Gould mógłby wypróbować. Kiedy Franz Mohr usłyszał, że Gould szuka fortepianu, na którym chce ponownie nagrać Wariacje Goldbergowskie, wiedział dokładnie, który instrument byłyby idealny, główny studyjny fortepian Horowitza, znany jako CD 186, zamknięty w kącie steinwayowskiej Piwnicy2. Mohr wiedział, że ten fortepian miał ów jednakowo lekki dotyk tak uwielbiany przez Goulda, gdyż troskliwie opiekował się CD 186 nieprzerwanie od przeszło dziesięciu lat. Mohr znał pianistyczne potrzeby kanadyjskiego pianisty wystarczająco dobrze, żeby wiedzieć, iż to jest najlepszy fortepian w mieście do takiego zadania, i przez krótką chwilę myślał nawet, żeby zapytać Horowitza, czy mógłby pożyczyć swój fortepian Gouldowi na to nagranie. Ostatecznie jednak nie ośmielił się zwrócić o zgodę na wypożyczenie instrumentu do zmiennego w nastrojach Horowitza, który nigdy nie

był serdecznie nastawiony do swego kanadyjskiego rywala. Mohr wolał raczej pozwolić, by sprawa upadła, niż sprowadzić na siebie kłopoty. Mimowolnie jednak spowodował poważny problem dla Steinwaya.
Parę tygodni później Silverman zatelefonował do Goulda z kilkoma wiadomościami. Rozmawiał z kimś z Ostrovsky Piano and Organ Company, dystrybutorem yamahy w Nowym Jorku, który miał dla niego fortepiany do wypróbowania. Gould poprosił Raya Robertsa, by skontaktował się z tą firmą i umówił wizytę. Po kilku telefonach Robertsa połączono z Raphaelem Mostelem, jedynym wówczas sprzedawcą w tej firmie, który okazał się również muzykiem. Zapytany o fortepiany koncertowe Mostel odparł, że mają dwa, i chciał wiedzieć, kto jest ewentualnym nabywcą. Roberts wyjaśnił, że to wyjątkowo delikatna kwestia, ponieważ pianista, o którego chodzi, jeden z artystów o międzynarodowej sławie, jest od niemal dwudziestu pięciu lat związany umową ze Steinwayem i gdyby Steinway się dowiedział, że ów artysta choćby myśli o innej marce, konsekwencje byłyby nader nieprzyjemne. Gdyby zatem ten pianista miał przyjść, aby wypróbować fortepiany, musiałoby się to odbyć po godzinach pracy salonu, który ze swej strony musiałby podjąć odpowiednie kroki, by zagwarantować absolutną dyskrecję. Dla Mostela te warunki były zrozumiałe, ale również trochę niezwykłe. „W tej rozmowie brzmiał jakiś bardzo sensacyjny ton, jakby chodziło o jakieś prawdziwe niebezpieczeństwo", powiedział. Mostel przystał na te wygórowane zastrzeżenia, ale nalegał, że jeśli ma się zaangażować w tę sprawę, to chce wiedzieć, kto jest tym pianistą. Roberts ustąpił i powiedział, że to nie kto inny jak tylko sam Glenn Gould. Podobnie jak całe środowisko muzyczne, a nawet znaczna część publiczności, Mostel wiedział, że z biegiem lat Gould stawał się coraz większym samotnikiem, budując wokół siebie aurę szczególnej tajemniczości. Usłyszeć go można było jedynie na płytach, a zobaczyć od czasu do czasu w kanadyjskiej telewizji. Oczywiście Mostel natychmiast się zgodził na te warunki. „Powiedziałem: «Wszystko, co zechce, dopóki ja będę mógł być tam, gdzie zagra»". Wszak minęły już niemal dwa dziesięciolecia od chwili, gdy Gould pożegnał się ze sceną koncertową. Zorganizowano więc wszystko tak, by pianista mógł przyjechać po godzinie osiemnastej, gdy salon był już zamknięty. Gould nie był w Nowym Jorku od czasu owej nieudanej wyprawy z mechanizmem CD 318, którą odbył rok wcześniej. Tym razem przekroczenie granicy przebiegło znacznie łatwiej, więc obaj - Gould i Roberts - udali się bezpośrednio do Drakę Hotel, skąd, aby ugłaskać Silvermana i Steinwaya, Goud wybrał się do Steinwayowskiej Piwnicy, żeby wypróbować dwa fortepiany, które rekomendował Bruce Stevens. Nie spodobały mu się.
Pojechał więc nawet na Long Island, żeby wypróbować trzeci instrument. Ten najpierw mu się spodobał, więc przez cudowne dwadzieścia cztery godziny wydawało się, że problem został rozwiązany i wszystko dobrze się ułoży między wymagającym pianistą a jego cierpiącym w milczeniu sponsorem. „Zadzwonił i powiedział, że znalazł odpowiedni instrument i że wróci rano, żeby wypróbować go jeszcze raz", opowiadał Silverman. Jednak następnego dnia to zauroczenie wyparowało. Gdy następnego ranka zatelefonował do Silvermana, tym razem z Long Island, powiedział po prostu: „To nie jest fortepian". Wieczorem tego samego dnia Gould i Roberts pojechali do salonu wystawowego Orlovsky Piano and Organ Company, położonego wraz z kilkoma przedstawicielstwami innych producentów fortepianów, na odcinku między Broadwayem a Siódmą Aleją przy Wschodniej Pięćdziesiątej Szóstej Ulicy, w odległości zaledwie kilkudziesięciu metrów od Carnegie Hall. Boris Ostrovsky, wybitny znawca fortepianów, sprzedawał je w Stanach Zjednoczonych od wielu lat i był wyłącznym dystrybutorem yamahy w okręgu nowojorskim w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, gdy japoński producent umacniał swoją obecność w Ameryce Północnej. Był to ten sam okres, w którym Steinway zdał sobie sprawę, że musi walczyć o garstkę swoich artystów, którzy często i dobitnie wyrażali niezadowolenie z jego instrumentów i ostrzegali, że porzucą Steinwaya dla Yamahy. W przeciwieństwie do

Steinwaya japońska firma unikała określania swojej polityki artystycznej, ale zadała sobie dodatkowy trud opiekowania się artystami, których uczucia dla Steinwaya słabły. Jeśli udało jej się przyciągnąć do siebie któregoś artystę, delegowała do niego pełnoetatowego technika, aby dokonywał przeglądów i stroił jego instrument.
Boris Ostrovsky starał się zawsze mieć w swoim salonie wystawowym dwa lub trzy dobrze utrzymane fortepiany koncertowe. Gdy zmarł w latach siedemdziesiątych, dystrybucją instrumentów zajęła się jego żona Debbie. Nie była pianistką ani technikiem budowy fortepianów, a przed śmiercią męża nie była nawet kobietą interesu, no i z pewnością nie odniosła się z entuzjazmem do pomysłu, by trzymać sklep otwarty do późna i zasłonić okna, aby mógł przyjść Gould ł w absolutnej tajemnicy grać na jej fortepianach. Ustąpiła jednak Mostelowi. W salonie były wtedy dwa niemal trzymetrowe (270 cm) fortepiany koncertowe: jeden całkiem nowy, który właśnie dotarł, i drugi, niegdyś uszkodzony, pięcioletni instrument przez głównego technika salonu nazywany „dzieckiem Mitsuo". Fortepian ten został starannie wyregulowany przez najbardziej utalentowanego technika Ostrovsky'ego, japońskiego stroiciela o nazwisku Mitsuo Azuma, który poświęcił mu mnóstwo wolnego czasu.
Wymóg zachowania dyskrecji i tajemnicy był szczególnym wyzwaniem dla tego salonu, który zbudowano z trzech połączonych powozowni, które wspólnie pokryły olbrzymi koszt zamontowania wielkich, sięgających od podłogi do sufitu okien. Nie było na nich żadnych zasłon, rolet czy żaluzji, które mogłyby zasłonić to morze szkła wychodzące na Wschodnią Pięćdziesiątą Szóstą Ulicę. Fortepian Mitsuo Azumy stał w oknie. Mostel przyszedł wręcz do pracy w dniu spotkania z Gouldem z walizką pełną prześcieradeł, które przyniósł z domu, i za pomocą taśmy pozasłaniał nimi okna pierwszego i trzeciego salonu wystawowego.
Gdy przyjechał Gould, w salonie byli jedynie Mostel, Debbie Ostrovsky i jej sekretarka. Po eleganckiej wymianie uprzejmości Mostel pokazał Gouldowi obydwa fortepiany i zasugerował, że prawdopodobnie będzie on wolał starszy instrument. Gould na stojąco uderzył kilka klawiszy nowszego fortepianu i natychmiast przestał się nim interesować. Potem podszedł do instrumentu wystawionego w oknie, wziął kilka dźwięków, usiadł i zaczął grać. Najpierw zagrał kilka drobnych utworów, by wypróbować różne rejestry, a następnie zaczął grać Bacha. Skinął głową ku Robertsowi, który natychmiast wyszedł z pomieszczenia, co wydało się obecnym bardzo tajemnicze. Gould wydawał się zachwycony. „To najlepiej wyregulowany fortepian, na jakim kiedykolwiek grałem", powiedział do Debbie Ostrovsky. Po kilku minutach Roberts pojawił się ponownie, przynosząc stare „pigmejskie krzesełko" - za siedzisko służyła teraz jedynie drewniana poprzeczka, na której przysiadał Gould.
Przed poinformowaniem o decyzji kupna tego fortepianu Gould zapytał panią Ostrovsky o stroiciela, który nad nim pracował. To pytanie postawiło ją w trudnym położeniu, gdyż zanim jeszcze stało się jasne, że Mitsuo Azuma dokonał niemożliwego - zmienił standardową koncertową yamahę w zdumiewający instrument, który odpowiadał potrzebom wielkiego Glenna Goulda - wiedziała, że był wyjątkowo utalentowanym stroicielem. Nie była jednak skłonna stracić takiego pracownika na rzecz kanadyjskiego pianisty. Zamiast więc odpowiedzieć na pytanie, zawahała się i w końcu zapewniła Goulda, że znajdzie mu wybornego stroiciela.
Po mniej więcej dziesięciu minutach obie kobiety wyszły, zostawiając Mostela samego z pianistą. Gould nie przestawał grać. Była to dla Mostela nagroda za jego wysiłki. Jeden z najwspanialszych pianistów na świecie zagrał dla niego prywatny koncert! Fakt, że ten występ dał ktoś, kto dawno wyrzekł się publicznego koncertowania, czynił tę nagrodę jeszcze bardziej fascynującą. „Przeżycie, jakiego dostarczył widok grającego Goulda, było osobliwe. Nos miał utkwiony w klawiaturze i całkowicie pogrążony był w grze - wspominał Mostel. - Gdy jedna ręka przestawała grać, dyrygowała drugą. Fizycznie dyskutował sam z sobą. Wydawało się, że jest to komitet ludzi grających na fortepianie". Gouldowi zaś wydawało się, że ponownie odkrywa CD 318; nie jego dźwięk, ale najistotniejszy mechanizm, który

odpowiadał mu bardziej niż wszystkie, na których przychodziło mu grać w ostatnich latach. Możliwe, że Gould, który przez cały okres swej kariery grał na tym, co Steinway miał najlepszego do zaoferowania, nigdy wcześniej nie grał na fortepianie firmy Yamaha. W istocie zareagował on w sposób znany już przedstawicielom tego producenta, którzy coraz częściej spotykali się z tym, że zawodowi pianiści ze zdumieniem odkrywali stabilną równość mechanizmu yamahy. W przeciwieństwie do fabryki Steinwaya, proces produkcyjny Yamahy był zautomatyzowany, i choć części do steinwayów być może były produkowane ręcznie, w latach siedemdziesiątych ich jakość się obniżyła. Yamaha, w bardziej zautomatyzowanym procesie, kładła nacisk na ścisłość i stałą jakość drewna, zwłaszcza gdy chodziło o płyty rezonansowe i masę klawiszy. Inne było również podejście estetyczne Yamahy do instrumentów. Odrzuciła ona bowiem amerykański brawurowy fortepian na korzyść instrumentu bardziej eleganckiego. Kiedy więc Gould grał na takim fortepianie, który w dodatku był pieczołowicie wyregulowany i strojony przez jednego z najlepszych stroicieli Yamahy, natychmiast się w nim zakochał i z miejsca postanowił go kupić.
Edquist oniemiał na wieść, że Gould kupił yamahę i zamierza nagrać na niej Wariacje Goldbergowskie. Jako stroiciel zawsze żywił chroniczną niechęć do tej masowo produkowanej marki. Właściwie nie czuł się zdradzony; on wiedział równie dobrze jak Gould, że stary CD 318 był nie do ocalenia. Czyż jednak Gould nie mógł przynajmniej postawić na jakiegoś steinwaya?
Nie minęło wiele czasu, nim kierownictwo firmy Steinway & Sons dowiedziało się o odejściu Goulda. Zapewne ktoś zauważył tę yamahę po sprowadzeniu jej z salonu Ostrovsky'ego do mieszczącego się przy Trzydziestej Ulicy studia wytwórni CBS Records. Tuż przed rozpoczęciem nagrania Gould odebrał telefon od zaniepokojonego Davida Rubina, dopytującego się o jego instrument. Gould odparł, że owszem, używa yamahy. Nawet kupił jedną. Nadal jednak uważa się za pianistę Steinwaya. Zapewnił, że niczego bardziej nie pragnie niż znalezienia dobrego steinwaya, i wbrew swemu zwyczajowi przypomniał mu o zakończonych niepowodzeniem wyprawach do Nowego Jorku, jakie odbył w poszukiwaniu fortepianu, który odpowiadałby jego potrzebom nagraniowym. Powiedział Rubinowi, że yamaha ma wspaniały mechanizm podobny do tego, jaki miał steinway CD 318, gdy był młodszy i miał lepszą kondycję. Grając jednak na dwie strony, dodał też, że yamaha jest jedynie „tymczasowym rozwiązaniem", dopóki nie znajdzie steinwaya, z którego będzie zadowolony.

Gould nigdy nie słyszał o Mitsuo Azumie, japońskim stroicielu, który doprowadził jego yamahę do tego wspaniałego stanu, w jakim ją odkrył za prześcieradłami przy Wschodniej Pięćdziesiątej Siódmej Ulicy. Teraz, gdy nadeszła pora, by Debbie Ostrovsky zapewniła Gouldowi odpowiedniego fachowca, przysłała mu niejakiego Daniela Mansolino, bardzo szanowanego stroiciela, który od wielu lat pracował u niej na podstawie umowy zlecenia. W przeciwieństwie do skromnego Edquista Mansolino był człowiekiem o silnej osobowości, który miał wysokie mniemanie o swoich umiejętnościach. I naprawdę był bardzo utalentowany.
Teraz właśnie Mansolina, a nie Edąuista zaangażował Gould do opieki nad fortepianem, gdy w kwietniu 1981 roku w studiu przy Trzydziestej Ulicy nagrywał Wariacje Goldbergowskie. Oprócz producenta ze strony stacji CBS i jego techników był tam również obecny Bruno Monsaingeon z ekipą filmową. Nowe spojrzenie na Wariacje Goldbergowskie miało być treścią kolejnego filmu z serii Glenn Gould Plays Bach (Glenn Gould gra Bacha). Gdy Gould przybywał do studia, przed rozpoczęciem pracy zawsze żartował i prowadził ożywione rozmowy. W końcu mawiał: „Cóż, dłużej nie mogę odkładać momentu prawdy. Czas się moczyć" i znikał, aby odbyć rytualne mycie rąk. Podczas sesji nagraniowych Mansolino i Gould ściśle ze sobą współpracowali. W zasadzie Gould był bardzo zadowolony z pracy

Mansolina. Obdarzył go wyjątkowym komplementem, gdy po pewnym szczególnie trudnym pasażu przerwał nagranie i powiedział do mikrofonu, który był połączony z reżyserką: „Dań, wiem, że nie miałeś okazji poprawić stroju, a ja nie sądzę, żebym mógł zagrać to lepiej, ale jeśli nie możesz żyć bez strojenia, zrobię to jeszcze raz". Czasami wydawało się, jakby Glenn Gould chciał bardziej zadowolić Daniela Monsolino, niż Daniel Monsolino chciał zadowolić Glenna Goulda. Doskonały słuch Goulda był często szybszy niż słuch Monsolina, tak jak bywało z Edquistem, i z największą precyzją określał chwilę, gdy jakiś dźwięk zaczynał brzmieć niewłaściwie. „Dań, to E trzykreślne, czy ono stroi? I to o oktawę niżej. Brzmi za nisko. Mam rację?" I tak to szło. W miarę jak nagranie postępowało, miłość Goulda do yamahy zaczęła jednak słabnąć. Instrument nie miał możliwości cudownego CD 318. Film Monsaingeona dostarcza wspaniałej relacji na żywo o brakach yamahy. Wariacja nr 5 z jej misterną konstrukcją i niezwykle szybkim tempem trwała niewiele ponad pół minuty, ale właśnie ona była tym utworem, „w którym yamaha, mówiąc szczerze, jest nie na miejscu", skarżył się Gould. Wariacja nr 14 stwarzała podobne kłopoty. „Problemem tego fortepianu są tryle - powiedział Gould. -Nie brzmi zbyt dobrze zwłaszcza w środkowym rejestrze i jedyne, co można zrobić, to nie zwracać na to uwagi". Podczas jakiegoś szczególnie wściekłego pasażu stwierdził: „Jest bardzo trudny do zagrania na tym fortepianie. To nie jest po prostu coś co można jasno wyrazić w stylu karabinu maszynowego, jak można to było zrobić na CD 318".

Mniej czasu poświęcono na nagrywanie i filmowanie niż na wzywanie Mansolina, który nieustannie regulował mechanizm, ilekroć trafiała się fałszywa nuta. „Wzywał technika i całe godziny spędzali przy fortepianie; stroiciel pracował, a Gould się przyglądał", wspominał Monsaingeon.

Gould nieustannie mówił o problemach yamahy, starając się jak najlepiej wyartykułować te problemy, z którymi Mansolino miał sobie poradzić. „To wielkie E wciąż jest trochę za głośne", narzekał, albo: „Nie chcę, żebyś wypływał na nieznane wody, ale teraz silnie wyczuwa się pion, a ja chcę doświadczenia poziomego". Pragnął czegoś „tak spokojnego i tak nieistniejącego, jak to tylko możliwe". Było to życzenie osobliwe, ale zrozumiałe w świetle, tego czego dokonał z na przykład z utworami Orlanda Gibbonsa na CD 318, którego lekki mechanizm pozwolił palcom pianisty ślizgać się po powierzchni klawiszy. Po zakończeniu ujęcia Gould, co nie było dla niego niezwykłe, pochylał głowę niczym w modlitwie i opuściwszy ręce między kolana, odchylał się na krześle. „Dziękuję, Glenn, myślę, że to jest po prostu świetne" - z głośnika dochodził głos producenta. „Zważywszy na to, z czym muszę się tu borykać, to chyba nie mogę zagrać lepiej". Ostatecznie Gould znalazł sposób wyrażania swoich życzeń w bardziej konkretnych kategoriach, mówiąc do Mansolina: „Wyobraź sobie klawesyn. Chcę, żeby ten fortepian brzmiał w zasadzie jak klawesyn". Lorne Tulk, długoletni inżynier dźwięku Goulda, przypuszczał, że Glenn miał poczucie winy, że gra na fortepianie marki Yamaha. Później zaobserwował, że Gould „wciąż odczuwał pewną lojalność wobec Steinwaya, mimo że w przeszłości prowokował ich na wiele sposobów". Po pewnym czasie podczas sesji nagraniowej zaczął nazywać yamahę „tym czymś".

Najwyraźniej brakowało mu tego, co kiedyś mógł robić na CD 318. „Nie mogę tego uzyskać na tym fortepianie - powiedział, nagrywając jedną z płomiennych wariacji. - Chcę osiągnąć efekt karabinu maszynowego i bez trudu uzyskuję go w domu, a tutaj nie mogę". Potem jednak, jakby postanowił się nie rozczulać, nagle się rozpogodził i rzekł: „Ale spróbujmy nagrać to jeszcze raz!"

Sesje „Goldbergowskie" trwały więc nadal i gdy Gould doszedł do wariacji trzydziestej, z powodów, których nikt nie zdołał w pełni zrozumieć, fortepian zaczął pomału wracać do łask. „Nie jest tak dobry, jak był. Stracił tę niewiarygodną łagodność. Ale jest lepiej". W istocie muzyka, którą Gould stworzył w tych sesjach nagraniowych, była znakomita, a nawet porywająca. Kiedy we wrześniu 1982 roku to nowe nagranie Wariacji Golbergowskich

pojawiło się na rynku, krytykowi Timowi Page'owi, długoletniemu przyjacielowi i wielbicielowi Goulda, któremu pierwsze nagranie wydało się przepojone oryginalnością, inteligencją i żarem, to drugie spodobało się jeszcze bardziej. Stwierdził, że jest bardziej refleksyjne, a nawet bardziej medytacyjne, i zauważył, że jako dojrzały pianista, dobrze po czterdziestce, Gould „przestał już być aroganckim, chociaż łagodnym geniuszem, a stał się geniuszem łagodnym i melancholijnym".
Większość krytyków przyznała mu rację. Późniejsze nagranie wydało im się znacznie bardziej imponujące intelektualnie niż wcześniejsze. Chociaż niewolne od pewnego popisywania się ze strony Goulda, który większość wirtuozowskich wariacji nadal grał w niewiarygodnie szybkim tempie. Tym razem Gould bardziej też zważał na frazowanie i ornamentację. Pianista David Dubal nazwał to nowe nagranie „wariacjami naznaczonymi człowieczeństwem"3. Oto duch Goulda jako człowieka i jego możliwości jako artysty dojrzały i zmieniły się od czasu pierwszego nagrania tej monumentalnej kompozycji. Szczególnie Aria miała to, co Dubal nazwał „strasznym, głuchym bólem, którego nie da się zapomnieć".
W nadchodzących latach temu dziełu zostanie przypisane jeszcze większe znaczenie w całym dorobku Glenna Goulda. Melomani usłyszą w nim bowiem dojrzałą „jesienność" i zinterpretują jako „testament" pianisty. Ponieważ niespełna tydzień po ukazaniu się tego nagrania Gould zmarł.
Latem 1982 roku zdrowie Goulda zaczęło się poważnie pogarszać4. Miał stale przekrwione oczy i wciąż wydawał się zmęczony i mizerny. Na poliniowanych kartkach notesu zapisywał objawy medyczne: palpitacje, pieczenie w ramieniu, uczucie zimna, „bóle w klatce piersiowej przypominające niestrawność". Część tego złego samopoczucia była z pewnością wytworem jego nadmiernej wyobraźni hipochondryka.
Pewnego razu zanotował, że odkrył jakieś dziwne niebieskie plamy na brzuchu, a ściślej „w okolicy, gdzie zaciska się przepuklina". Jak się okazało, były to plamy tuszu z jego długopisu, którym sporządzał swoje notatki. Tym razem jednak problemy były prawdziwe.
Gould często i szeroko ogłaszał, że gdy skończy pięćdziesiątkę, rzuci grę na fortepianie albo przynajmniej przestanie nagrywać. Stwierdził, że brakuje mu już utworów, gdyż nagrał już dosłownie wszystko, całą muzykę fortepianową, która go interesowała, a nie miał szczególnej ochoty na nagrywanie tej, która kłóciła się z jego upodobaniami. Nigdy nie wyszedł poza zadowolonego z siebie nastolatka, który odżegnywał się od koncertów Mozarta. W momentach mrocznego nastroju Gould mówił przyjaciołom, że nie sądzi, aby znacznie przekroczył pięćdziesiątkę. Był to stały refren w czasie, gdy był z Cornelią, która zapewniała go, że ta obawa nie ma żadnych podstaw. Teraz, mimo że jego matka dożyła osiemdziesięciu trzech lat, bał się, że nadciśnienie, które zabiło ją, zabije również jego. Gdy 25 września 1982 roku skończył pięćdziesiąt lat, opublikowano wiele hołdowniczych artykułów, wiążąc je często z ukazaniem się Wariacji Goldbergowskich. Podniesiony na duchu tą powszechną atencją Gould kontynuował pracę. Najwyraźniej nie podjął ostatecznej decyzji w kwestii zaprzestania dokonywania nowych nagrań, ponieważ opowiadał przyjaciołom i kolegom o przyszłych planach. Mówił nawet o dodatkowej „chałturze" w charakterze producenta nagrań; już raz, w 1973 roku, podjął się takiego zajęcia z uprzejmości dla pewnego przyjaciela. W atmosferze ekscytacji wokół wydania Wariacji Goldbergowskich i pomysłów na przyszłość chwilowo przestał myśleć o nadciśnieniu, na którym przedtem był skupiony, a jedyną dolegliwością, jaka się pojawiła w tym czasie, było przeziębienie połączone z przewlekłą infekcją zatok.
Dwa dni po pięćdziesiątych urodzinach Gould obudził się z dziwnym uczuciem. Okropnie bolała go głowa, a w lewej nodze nie miał czucia. Zatelefonował do Robertsa. Ten natychmiast przyjechał i wezwał lekarza, który znając hipochondryczne skłonności Goulda, powiedział, że nie ma się czym martwić. Gould był jednak przerażony. Uważał, że ma udar. Z

czasem poczuł się gorzej. Zaczął niewyraźnie mówić, a cała lewa strona jego ciała została sparaliżowana. Roberts wykonał kilka kolejnych telefonów do lekarza, który słysząc o nowych objawach, zaczął traktować sprawę poważnie i polecił mu wezwać karetkę. Zamiast tego Roberts zawiózł Goulda swoim samochodem do szpitala w śródmieściu Toronto. Dotarli tam tuż po dwudziestej. Zapis sporządzony w izbie przyjęć wskazuje na bezwład mięśni lewej strony ciała i senność, ale Gould nie miał trudności z mówieniem. Badanie w izbie przyjęć potwierdziło udar i pianista został przyjęty na oddział neurologiczny na dalszą obserwację. Następnego dnia nadal miał sparaliżowaną lewą stronę ciała, bardziej bolała go głowa i zaczął mu się pogarszać wzrok. Dużo spał, ale mógł mówić i oglądać telewizję. Przyjaciele i krewni zaczęli się gromadzić w szpitalu, a Gould był w stanie rozmawiać z ojcem i ulubioną kuzynką Jessie Grieg. Gdy nadeszła noc, nie wiedział, co się z nim dzieje, i był zdezorientowany. Tracił i odzyskiwał przytomność, mówił od rzeczy. Pielęgniarce powiedział, że jest w studiu nagraniowym. Jak później wspominał Roberts, Gould zaczął tracić świadomość. „Pamiętam, że musiałem go zostawić. Był coraz bardziej zdenerwowany - powiedział wiele lat później. - Musiałem wyjść. Po prostu instynktownie wiedziałem, że nie dam rady tam zostać. I wciąż słyszę, jak mnie woła". Ojciec Goulda stwierdził, że syn na ogół spał i tylko od czasu do czasu prawą ręką wykonywał dyrygenckie gesty.

Następnego wieczoru pianista był w śpiączce, a oddychał dzięki respiratorowi. Gdy stało się oczywiste, że doznał poważnego uszkodzenia mózgu i właściwie jest w stanie śmierci mózgowej, ojciec podjął decyzję o odłączeniu aparatury podtrzymującej życie. Rankiem 4 października ogłoszono, że Glenn Gould zmarł. Sekcja zwłok przeprowadzona następnego dnia ujawniła dwa zakrzepy krwi, jeden utworzył się już latem, a drugi prawdopodobnie mniej więcej przed dziesięcioma dniami i przypuszczalnie spowodował ten ból zatok, na który Gould uskarżał się w dniu swoich urodzin.

Na wieść o śmierci wielkiego pianisty żałoba wypełniła stacje radiowe wierne jego muzyce. Gazety natychmiast złożyły hołd zmarłemu artyście, a szok i smutek z powodu jego przedwczesnej śmierci ogarnął cały muzyczny świat. Miliony wielbicieli potraktowały śmierć Goulda jako osobistą stratę. „Piszę swoje sztuki dla Glenna Goulda", powiedziała dramatopisarka Tina Howe5. „Gotuję spaghetti dla Glenna Goulda". „Płacę rachunki dla Glenna Goulda". W tej nagłej śmierci stosunkowo młodego człowieka było coś trudnego do zaakceptowania dla jego wielbicieli, z których większość nigdy go nie widziała grającego publicznie.

Przed pogrzebem, który był kameralną, prywatną ceremonią, przyjaciele i koledzy Goulda oddali mu hołd w domu pogrzebowym. Publiczną mszę żałobną odprawiono tydzień później w anglikańskim kościele pod wezwaniem Świętego Pawła, największej świątyni Toronto, którą wypełniło trzy tysiące ludzi przybyłych z całego świata. Glenn Gould powiedział kiedyś, że chętnie uczestniczyłby we własnym pogrzebie, żeby zobaczyć, kto się pojawi. I rzeczywiście tam był, grając własne requiem. Pod koniec mszy w katedrze rozległa się końcowa Aria z jego ostatniego nagrania Wariacji Goldbergowskich. Miejsce spoczynku Glenna Goulda oznaczone jest prostym granitowym kamieniem, w którym obok jego nazwiska, dat urodzin i śmierci, wyryto zarys fortepianu i trzy pierwsze takty tej właśnie Arii.

Jedenaście

Życie po życiu.

Na początku 1984 roku, osiemnaście miesięcy po śmierci Glenna Goulda, fortepian CD 318 zamieszkał pod główną klatką schodową w kanadyjskiej National Library w Ottawie, gdzie miał pozostać przez następne dziesięć lat, „pigmejskie krzesełko" zaś znalazło się obok wind, na trzecim piętrze w przezroczystej gablocie z pleksiglasu. Inne fortepiany Goulda rozproszyły się po całej Kanadzie. Mniejszy steinway, który stał w apartamencie pianisty,

został wyremontowany i odnowiony, zanim trafił do Rideau Hali, siedziby gubernatora generalnego w Ottawie. Yamaha, na której Gould dokonał ostatniego nagrania Wariacji Goldbergowskich, ostatecznie znalazła się w Roy Thomson Hali w Toronto, gdzie regularnie grywa się na niej do dziś. Inna yamaha, którą kupił niemal pod koniec życia, wylądowała w pewnym kościele w Edmonton. Sędziwy chickering zażywa zasłużonego odpoczynku na wystawie w należącym do wytwórni CBS Studio im. Glenna Goulda w Toronto.

Dyrektor działu muzycznego National Library, Helmut Kallmann, postanowił dowiedzieć się wszystkiego co możliwe o nowym nabytku, więc kilka miesięcy po przybyciu fortepianu CD 318 do Ottawy pojechał do Toronto, żeby odwiedzić Verne'a Edquista. Stroiciel opowiedział mu całą historię tego instrumentu łącznie z wypadkiem na rampie wyładunkowej Eaton's i wieloma późniejszymi próbami przywrócenia mechanizmu do pierwotnego stanu. Kallmann poprosił go, żeby przyjechał do Ottawy i nastroił ten leciwy instrument, na co Edquist chętnie się zgodził. Spakował swoje narzędzia i z małą walizeczką wsiadł do pociągu.

Jako część umowy sprzedaży tego fortepianu kanadyjskiej National Library spadkobiercy Goulda narzucili kilka warunków dotyczących jego używania, najważniejszym był ten, że poza strojeniem nie będzie on poddany żadnej modyfikacji. Zastrzeżono, że „z powodu jego specjalnie przystosowanego mechanizmu i konstrukcji ma być użytkowany i udostępniamy badaczom i stypendystom studiującym technikę pianistyczną Glenna Goulda".

Kallmann docenił wartość tego fortepianu. W liście do spadkobierców skierowanym tuż po otrzymaniu instrumentu napisał, że „zwykłym śmiertelnikom, którzy preferują lekki mechanizm i instrument odpowiedni do muzyki kontrapunktycznej, ten fortepian przynosi radość grania i słuchania". Nie zamierzał traktować go jako eksponatu muzealnego, ale raczej jako fortepian recitalowy, więc zgodnie zarówno z życzeniem spadkobierców, jak i własnym pragnieniem uhonorowania tego wspaniałego fortepianu, poinformował swój personel: „Jeśli któremuś pianiście nie spodoba się szczególna regulacja CD 318, my nie zmienimy ani jednej rzeczy".

Gdy Edquist przybył na miejsce, stwierdził, że CD 318, o którym biblioteczny personel mówił teraz jako o „fortepianie Goulda", jest w dobrej kondycji, w każdym razie niewiele gorszej niż wtedy, gdy po raz ostatni stroił go kilka lat wcześniej. Osobliwym i niesamowitym przeżyciem wydała mu się praca nad tym instrumentem teraz, kiedy nie było już Goulda, który grał, obserwował strojenie, wpadając raz po raz na jakieś nowe, najczęściej nieprawdopodobne pomysły na ulepszenie dźwięku i mechanizmu.

Gdy Gould ostatecznie oznajmił, że CD 318 nie nadaje się do grania, i kupił dwie yamahy, Edquist zaczął przyjmować innych prywatnych klientów. Gould znany był ze zrywania przyjaźni i zawodowych relacji, czasami gwałtownego, gdy już nie były mu potrzebnie. W tym przypadku jednak nie było definitywnego rozstania. Przejście Goulda na yamahę oznaczało po prostu, że nie potrzebował Edquista tak bardzo i że stopniowo obaj oddalali się od siebie. Edquist to rozumiał, jednak wciąż był głęboko poruszony, że nikt nie zatelefonował do niego po nagłej śmierci Goulda i że wiadomość tę usłyszał tak jak miliony obcych ludzi, czyli przez radio wraz z dźwiękami Arii z Wariacji Goldbergowskich.

Oficjalna „premiera" fortepianu CD 318 w jego nowej siedzibie odbyła się 14 października 1986 roku. Był to recital Angeli Hewitt, młodej Kanadyjki, która niedawno wygrała konkurs Bachowski zorganizowany dla uczczenia pamięci Goulda. Hewitt była wschodzącą gwiazdą, która zaczęła grać Bacha, gdy miała cztery lata, a po Wariacje Goldbergowskie sięgnęła jako szesnastolatka. W 2005 roku sfinalizowała obliczony na jedenaście lat projekt nagrania największych dzieł fortepianowych Bacha, który przysporzył jej wielu entuzjastów. Krytycy na całym świecie okrzyknęli ją „wybitną odtwórczynię utworów Bacha naszych czasów", która „zdefiniuje ich interpretację fortepianową na nadchodzące lata".

Hewitt wychowywała się na nagraniach Goulda; regularnie oglądała jego programy w kanadyjskiej telewizji. Pamięta, że gdy była mała, mówiła rodzicom, że Gould - z nosem

praktycznie na klawiaturze grający w tempach, o których nawet jako dziecko wiedziała, że są dziwaczne - wydaje jej się „świrem". „Był wyraźnie rozpoznawalny jako ważna osobowość w kanadyjskim życiu muzycznym, lecz chyba nie jako ktoś, kogo da się naśladować", zaobserwowała. Znacznie ważniejszy był fakt, iż „ustalił on ów cudowny standard grania Bacha i przybliżył go tak szerokiej publiczności, że podziwiam go właśnie za to". Na debiut CD 318 Angela Hewitt dokonała bardzo rozważnego wyboru repertuaru. Zagrała Bacha (jedną z Suit francuskich) i jedną z sonat Carla Marii von Webera. Na bis natomiast oczywiście Arię z Wariacji Goldbergowskich.
Recitale na CD 318 odbywały się przez kolejne lata. Ostatecznie instrument został przeniesiony do bibliotecznego audytorium, a jego miejsce pod klatką schodową zajął klawesyn. Fortepian zmarłego pianisty wywołał nawet lokalną sensację, gdy w środku pewnego występu nagle przestał działać jeden z klawiszy. Kilku muzykom, łącznie z pianistą Ianem Hepburnem, który wcześniej zrobił karierę w rock and rollu, pozwolono nawet nagrywać na CD 318. Gdy Hepburn grał na CD 318, wciąż słychać było słynną „czkawkę", która nadal nękała inżynierów dźwięku. Na tym fortepianie grali także pianiści jazzowi, którzy - gdy tylko dotknęli klawiszy - wyczuwali aurę Goulda. Jeden z nich powiedział: „Usiadłem, żeby grać Monka, a wyszedł Bach". We wczesnych latach dziewięćdziesiątych CD 318 dostał rolę filmową i wysłano go do Toronto na zdjęcia do filmu zatytułowanego Trzydzieści dwa krótkie filmy o Glennie Gouldzie, przedziwnego hołdu dla pianisty. Instrument pojawia się w całym filmie, a jedna z sekwencji poświęcona jest wyłącznie jemu - ukazuje ona złożoność jego mechanizmu i rzeczywiste piękno ukryte pod wiekiem. W pewnym momencie, gdy słychać Goulda grającego klawesynopodobną interpretację Preludium i Fugi c-moll z pierwszego zeszytu Das wohltemperierte Klavier Bacha, kamera wślizguje się do wnętrza instrumentu i sunąc wdzięcznie nad złotą ramą, utrwala pomarszczony krajobraz strun, a potem w zbliżeniu pokazuje młoteczki wykonujące swój rytmiczny taniec.

Edquista sprowadzono na plan tego filmu zarówno po to, aby wystąpił jako rozmówca, jak po to, by opiekował się fortepianem w czasie jego używania. Gdy filmowcy zapytali, czy mogą usunąć zawiasy wieka, żeby kamera miała bliższy dostęp, stroiciel nie wyraził zgody. Po latach stwierdził, że właśnie podczas realizacji tego filmu ostatecznie dotarło do niego, że Goulda już nie ma. I chociaż był zasadniczo praktycznym człowiekiem i nie wierzył w rzeczy nadprzyrodzone, wtedy przez cały czas miał mocne i nieomylne poczucie, iż duch Goulda jest blisko fortepianu.

Jedna z końcowych scen tego filmu ukazywała, jak w roku 1977 wystrzelono w przestrzeń komiczną sondę o nazwie Yoyager I. Miała ona na pokładzie „złote nagranie wybrane przez komisję NASA, którą kierował astronom Carl Sagan. Przekaz obejmował 115 obrazów, pozdrowienia w pięćdziesięciu pięciu językach, odgłos morskich fal, grzmot, pieśń wieloryba, śpiew dziecka, ludzki pocałunek i głos matki witającej noworodka. Ta „butelka wystrzelona w kosmiczny ocean", jak nazwał ją Sagan, zawierała też wybrane z różnych kultur i epok utwory muzyczne, które, stanowiły przykład ludzkich dokonań. Była tam między innymi muzyka Jana Sebastiana Bacha grana przez Glenna Goulda na jego ulubionym fortepianie: Preludium i Fuga C-dur, które Gould nagrał w latach sześćdziesiątych w Eaton A-ditorium na CD 318, gdy fortepian był w najlepszej formie. „Kiedy się o tym dowiedziałem, miałem wrażenie, że to sen. Oto Bach komponuje muzykę i Glenn ją gra, a ja stroję fortepian, który nadaje jej brzmienie. I to wszystko dzieje się gdzieś w przestrzeni kosmicznej", skomentował Edquist.

Gdy instrument żył już nowym życiem, zaproszono pianistkę węgierskiego pochodzenia Mary Kenedi, by dała recital w National Library. Wybrała ciekawy program złożony z utworów Liszta, Kodalya i Bartoka. Gould nie był szczególnym entuzjastą żadnego z tych kompozytorów. Bartoka określił kiedyś mianem jednego z najbardziej przecenianych

współczesnych kompozytorów i z równym lekceważeniem traktował Liszta, który ucieleśniał wszystko, czego nie znosił: pianistyczne wirtuozostwo, umizgiwanie się do publiczności i dionizyjski hedonizm. Dla Kodalya nie miał żadnego uznania.

Kenedi jednak była całkowicie oddana utworom tych węgierskich kompozytorów i wypełniła nimi cały program swego recitalu zorganizowanego na cześć ambasadora Węgier w Kanadzie, który osobiście prosił ją o występ. Pianistka wybrała utwory z wielką starannością. Wcześniej, studiując w Budapeszcie, zapałała miłością do utworu Liszta zatytułowanego Les jeux d'eau a la Yilla d'Este, stanowiącego prawdziwe wyzwanie techniczne. Przyjaźniła się z Belą Bartokiem, który często grał na swych recitalach Transylvanian Lament Kodalya, więc włączyła ten utwór do swego programu razem z innymi jego kompozycjami. Jednak jej prawdziwą miłością był Bartok, zatem na koniec programu wybrała jego twórczość: garść wczesnych utworów oraz kilka słynnych kompozycji z cyklu Piętnastu węgierskich pieśni chłopskich. Te utwory, które Bartok napisał na kanwie pieśni ludowych i których klimat, barwa i ekspresja pozwalały Mary Kenedi dać upust jej romantycznie ognistemu temperamentowi.

Kenedi czuła się szczególnie zaszczycona możliwością koncertowania w tym miejscu. Kiedyś grała na jednym z ulubionych fortepianów Horowitza, a także na należącym do Bartoka bósendorferze. Teraz zaś była tutaj, w jednej z najszacowniejszych instytucji Kanady, grając na ulubionym steinwayu Glenna Goulda.

Po południu przed występem odbyła próbę i natychmiast doceniła bogactwo brzmienia tego instrumentu, które pozwoliło jej wydobyć wszystkie barwy muzyki Bartoka. Zraziła się jednak do mechanizmu. Klawisze pracowały zbyt łatwo. „Przerażające było to, że ten fortepian nie stawiał żadnego oporu, a ja lubię grać na instrumencie, który go stawia". Im szybciej grała, tym było to dla niej trudniejsze. Klawisze wydawały się fruwać same. Potem Kenedi zapytała stroiciela, który stał obok, czy mógłby jej pomóc. Odparł, że może jedynie stroić ten instrument i że na pewno nie może ingerować w funkcjonowanie mechanizmu.

Niezrażona Mary Kenedi zaczęła swój występ od Liszta, grając najspokojniejszy utwór z godzinnego programu. Potem kolejno wykonała kompozycje Kodalya. Była żywiołową pianistką i niebawem zaczął się manifestować jej żarliwy entuzjazm dla tej muzyki. Zanim dotarła do gorących Pieśni chłopskich Bartoka, zauważyła, że dzieje się coś dziwnego. Fortepian zaczął się odsuwać.

Najwyraźniej ktoś zapomniał zabezpieczyć kółka tak, aby instrument stał w miejscu. Teraz, czując, że instrument przesuwa się w kierunku krawędzi sceny, pianistka zaczęła się bać, że może spaść na kolana słuchaczy siedzących w pierwszym rzędzie. Przestała na chwilę grać, ale fortepian nadal się przesuwał. Potem próbowała przyciągnąć go z powrotem ku sobie, ale nie mogła tego zrobić, nie odrywając dłoni od klawiatury. Nawet między poszczególnymi utworami nie mogła znaleźć żadnego oparcia pod klawiszami. Uciekła się więc do jedynego wyjścia, jakie jej pozostało: zaczęła przesuwać się z taboretem za fortepianem. Instrument, najwyraźniej nie akceptując nie-Gouldowskiego repertuaru Mary Kenedi, przesuwał się na zachód, w stronę Toronto. Pianistka zdenerwowana sytuacją, starała się słuchać odgłosów z widowni, żeby się zorientować, czy jeszcze ktoś to zauważył. Na szczęście wydawało się, że nikt niczego nie dostrzegł, więc grała dalej.

Do końca recitalu taboret i instrument przesunęły się przynajmniej o trzydzieści centymetrów od miejsca na scenie, w którym stały, gdy koncert się rozpoczynał. Publiczność nagrodziła Mary Kenedi gromkimi, niekończącymi się brawami. Pianistka wstała, ukłoniła się, a potem się uśmiechnęła i rzuciła fortepianowi CD 318 ukradkowe spojrzenie. „Dokąd próbowałeś pójść?" - zapytała go cicho.

Podziękowania.

Jesienią 2002 roku uczestniczyłam w „Sonatach" - letniej szkole fortepianowej w stanie Yermont, gdzie przez dziesięć dni byłam otoczona fortepianami wszystkich możliwych

rozmiarów oraz ludźmi, którzy po prostu kochają ten instrument. Po tej podróży doszłam do wniosku, że opowieść o jednym wyjątkowym fortepianie mogłaby stanowić interesującą książkę. Jestem wdzięczna Poiły van der Linde, dyrektorce szkoły, a zarazem wspaniałej pianistce i nauczycielce, za jej entuzjazm dla tego pomysłu. Keith Pinter, kolega poznany na tym obozie, opowiadając kiedyś przy kolacji pewną scenę z Trzydziestu dwóch krótkich filmów o Glennie Gouldzie, zasiał w mojej głowie myśl o tym pianiście. Inni uczestnicy, zwłaszcza Michele Bernstein, John Kelley, Beth McGilvray, Ed Ewing i Nova Fraser, wspierali mnie w tej drodze.

Jestem głęboko wdzięczna personelowi National Library i Archiwum Kanady, szczególnie Cheryl Gillard i Gillesowi St-Laurentowi, nie tylko za pomoc, jakiej mi udzielili, gdy w 2004 roku byłam w Ot-tawie, ale także za konsekwentne wsparcie i zachętę okazywane na odległość. Gilles St-Laurent zorganizował sesję fotograficzną, podczas której powstało zdjęcie na okładkę, wykonane przez lana Austena, mojego kolegę z redakcji „New York Timesa".

Serdeczną wdzięczność wyrażam także Susan Hawkshaw i Vivian Perlis z działu Zbiorów Muzyki Amerykańskiej i Przekazów Ustnych w Yale University za umożliwienie mi dostępu do znajdującego się tam archiwum „Steinway Project". Dziękuję również Richardowi Liebermanowi i Douglasowi Di Carlo z archiwum „La Guardia and Wagner" z LaGuardia Community College, za dostęp do ich zbiorów przekazów ustnych. W Archiwum stanu Ontario w Toronto, gdzie znajduje się archiwum przedsiębiorstwa T. Eaton Co., personel, szczególnie Barb Taylor, okazał się pomocny i szybki.

Uczynni i życzliwi byli zarówno Malcolm Lester i Stephen Po-sen z Glenn Gould Estate, jak i Brian Levine i Faye Perkins z Glenn Gould Foundation. Jestem im wdzięczna za zgodę na cytowanie listów i dzienników Goulda.

Za to, że podzielili się ze mną wspomnieniami, serdecznie dziękuję Lorne'owi Julkowi, Verne'owi Edąuistowi, Tedowi Sambellowi, Henry'emu Z. Steinwayowi, Raphaelowi Mostelowi, Robertowi Silyermanowi, Cornelii Foss, Brunonowi Monsaingeonowi, Helmutowi Kallmannowi, Franzowi Mohrowi, Rayowi Robertsowi, Mary Kene-di, Johnowi Robertsowi, Timowi Maloneyowi, łanowi Hepburnowi, Gary'emu Graffmanowi i Noami Graffman.

Za pomoc w rozwiązywaniu większych i mniejszych problemów jestem wdzięczna Royowi Kehlowi, Annę Acker, Tali Mahanor, łanowi Austenowi, Gretchen Roberts, Timowi Page'owi, Kevinowi Fryerowi, Jamesowi Barronowi, Lisie Crawford, Carol Montparker, Richardowi Liebermanowi, Kieranowi Cliffordowi i Sergiejowi Rabczence.

Pierwszymi czytelnikami tej książki byli Susie Zacharias, Hank Long, Denny Lyon, Miles Graber, John Callahan, Susan Crawford, Amy Slater, Kathy Loram, Brad Johnson, Bruce Headlam, Kevin Baz-zana, Christopher Ris, Marilynn Rowland i David Rowland.

Dziękuję Zoe Lyon - jaśniejącemu światłu mojej córki - za jej cierpliwość i gotowość znoszenia wyjazdów mamy do pisarskiej samotni.

Kevin Bazzana, uczony i dżentelmen w każdym calu, był niewypowiedzianie wspaniałomyślny, wielkodusznie nie szczędząc czasu, encyklopedycznej wiedzy o wszystkim, co dotyczy Goulda, a także swojej życzliwej gotowości czytania wciąż na nowo mojej „dziwnej książeczki". Jego odpowiedzi na każde moje pytanie były nie tylko wyczerpujące i zdecydowane, ale często pełne przezabawnych komentarzy. Serdecznie dziękuję jemu i Sharon Bristow za kolacje, gościnność i za Simpsonów w Brentonwood Bay.

John Callahan, ekspert w dziedzinie budowy fortepianu i specjalista renowacji fortepianów Steinweya w San Francisco, wnikliwie czytał rękopis pod względem technicznej dokładności, i to co najmniej kilkakrotnie. Za każdym razem mówił mi, że coraz bardziej rozumie rozgoryczenie Goulda naprawami instrumentu CD 318 i coraz bardziej stawało się dla niego jasne, że gdyby Glenn Gould działał w dzisiejszym świecie, gdzie renowacja fortepianów

odbywa się w systemie high-end i zwyczajowego balansowania mechanizmu, los tego fortepianu prawdopodobnie byłby całkiem inny.

Kathy Loran czytała rękopis w początkowym okresie powstawania książki i była pełna entuzjazmu, gdy nie było się czym entuzjazmować. Była nie tylko moją najbardziej inspirującą muzą na pierwszych etapach narodzin tej książki, ale też pełną zapału, baczną słuchaczką i staranną czytelniczką. Nie mam słów, by podziękować za jej intelektualną wspaniałomyślność.

Marilynn Rowland, utalentowana nauczycielka muzyki, dała początek mojej drodze ku fortepianowej pasji. Steven Levy natomiast zachęcił mnie do pisania o czymś, co naprawdę mnie obchodzi. Ka-tinka Matson, moja agentka literacka, opowiedziała się za tą książką od samego początku. Daniel Preysman kierował pierwszymi, najważniejszymi rozmowami, a Michael Hawley był kolejnym wczesnym kibicem tej książki.

Annik LaFarge, moja redaktorka w wydawnictwie Bloomsbury (USA), ocaliła tę książkę od niepewnego losu. Annik to najlepsze, co mogło mnie spotkać jako pisarkę. Dokładnie wiedziała, co robić na każdym etapie, i nie pozwoliła, by cokolwiek umknęło jej uwagi. Posiada niezwykłą umiejętność, która sprawia, że autor chce pracować najwytrwalej, potrafi naciskać go delikatnie, ale nieustępliwie. Także asystent Annik, Benjamin Adams, zawsze był pomocny. Will Geor-gantas dokonał adjustacji gotowego tekstu z sercem i uwagą. Dziękuję również Gregowi Villepique'owi, Gillian Blade, Peterowi Mille-rowi, Jasonowi Bennettowi i Amy King z wydawnictwa Bloomsbury (USA) oraz Dougowi Pepperowi, Jenny Bradshaw i Adrii Iwasutiak z McClelland & Stewart w Toronto.

Od samego początku Brad Johnson był nie tylko kochającym małżonkiem, ale wymagającym redaktorem, pomocną „płytą rezonansową" i błyskotliwym znawcą słowa. W ciągu czterech lat towarzyszył mi w podróżach od jednego do drugiego wybrzeża Kanady, rozweselał mnie i poprawiał mi nastrój, a także zrobił pewnie z tysiąc filiżanek doskonałej kawy. Nie mogłabym marzyć o cudowniejszym partnerze w czasie pisania tej książki. Z wyrazami wdzięczności poświęcam tę książkę jemu i mojej niezwykłej mamie, Susie Zacharias, która telefonowała wcześnie i często, by dawać mi wsparcie i miłość.

Bibliografia

Barclay Robert, Preservation and Use of Historie Musical Instruments: Display Case or Concert Hali, Earthscan Publications Ltd., London 2004.

Barron James, Piano: The Making of a Steinway Concert Grand, Times Books, New York 2006.

Bazzana Kevin, Glenn Gould: The Performer in the Work, Clarendon Press, Oxford 1997.

— Wondrous Strange: The Life and Art of Glenn Gould, Oxford University Press, New York 2004. Beckwith John, Glenn Gould, the Early Years: Addenda and Corrigenda, „Glenn-Gould" (jesień 1996).

— In Search of Alberta Guerrero, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 2006.

Bergman Rona, The Idea of Gould, Lev Publishing, Philadelphia 1999.

Bliven Bruce Junior, Piano Mań, „The New Yorker" (9 maja 1953).

Carhart Triad, The Piano Shop on the Left Bank: The Hidden World ofa Paris Atelier, Chatto & Windus, London 2000.

Chasins Abram, Speaking of Pianists..., Alfred A. Knopf, New York 1957.

Concert Not-So-Grands, „Time" (3 września 1973).

Cott Jonathan, Conversations with Glenn Gould, Little, Brown, Boston 1994.

Dubal David, The Art of the Piano: Its Performers, Literaturę and Recordings, Amadeus Press, Pompton Plains 2004.

— Reflections from the Keyboard: The World of Concert Pianist, Schirmer Books,

New York 1997. Dudley Ray, Alberta Guerrero and Glenn Gould: My Yiew, „New Journal for
Musie" (lato 1990). Edquist Yerne, red., Centre Walk: Farmer Students of Ontario Schoolfor the Blind
Recall School Memories, Phillips Publishers Ltd., Toronto 1993. Fostle Don W., The Steinway Saga: Ań American Dynasty, Scribner, New York
1995. Friedrich Otto, Glenn Gould: A Life and Yariations, Random House, New York 1989.

Fries Emil B., But You Can Feel U, Blindford & Mort, Portland 1980.
Glenn Gould Extasis, CBC Home Video, 1993.
Glenn Gould Hereafter, reż. Bruno Monsaingeon, Ideale Audience International, 2006.
Glenn Gould Life & Times, CBC Home Video, 1998.
Glenn Gould: The Alchemist, reż. Bruno Monsaingeon, Ideale Audience International, 2002.
Gould Glenn, Stokovsky in Six Scenes, „Piano Quarterly" (zima 1977/lato 1978).
Graffman Gary, / Really Should Be Practicing, Doubleday, New York 1981.
Gray James H., The Winter Years: The Depression on the Prairies, Macmillan of Canada, Toronto 1966.
Green Gili, History of Piano Tunning, UK Piano Pages www.uk-piano.org/hi-story/piano-tuner-history.html
Hamilton Kenneth, After the Golden Agę: Romantic Pianism and Modern Perfor-mance, Oxford University Press, New York 2008.
Johnson David, Bach's Keyboard Partitas: A Conversation with Glenn Gould, „Glenn-Gould" (jesień 1998). Oryginalny wywiad 1963.
Kazdin Andrew, Glenn Gould at Work: Creative Lying, E. P. Dutton, New York 1989.
Lenehan Michael, Building the Steinway Grand Piano K2571: The Quality ofthe
Instrument, „The Atlantic Monthly" (sierpień 1982). Lieberman Richard K., Steinway & Sons, Yale Uniyersity Press, New Haven
1997.
Loesser Arthur, Men, Women and Pianos: A Social History, Dover Publications, Mineola 1991.
Lott R. Allen, From Paris to Peoria: How European Piano Yirtuosos Brought Classical Musie to the American Heartland, Oxford University Press, New York 2003.
Mach Elyse, Great Pianists Speakfor Themselves, Robson Books, London 1981.
Maxwell Joan, Rempel Harley, The Glenn We Knew, „GlennGould" (jesień 2007).
McClure John, Glenn Gould: Concert Dropout, „GlennGould" (jesień 2001); Columbia/CBS Masterworks LP, 1984.
McGreevey John, red., Glenn Gould: Yariations, Macmillan of Canada, Toronto 1983.
Mohr Franz, Schaeffer Edith, My Life with Great Pianists, Baker Mouse, Grand
Rapids 1992. Montparker Carol, The Anathomy ofa New York Debut Recital: A Chronicie, The
Instrumentalis Company, Evanston 1984. Ostwald Peter, Glenn Gould: The Ecstasy and Tragedy of Genius, W.W. Norton,
New York 1997.
Page Tim, On Bach's Goldberg Yariations: Glenn Gould in Conversation with Tim Page, „GlennGould" (wiosna 2001); Glenn Gould: A State ofWonder, Sony Classical compact disc, 2002.
Page Tim, red., The Glenn Gould Leader, Vintage, New York 1990.
Parakilas James, Piano Roles: A New History ofthe Piano, Yale Uniyersity Press, New Haven 2002.

Payzant Geoffrey, Glenn Gould, Musie and Mind, Key Porter Books, Toronto 1984; [wyd. poi. Geoffrey Payzant, Glenn Gould, muzyka i myśl, przeł. Jerzy Jarniewicz, wydawnictwo OPUS, Łódź, 1995].
Ratcliffe Ronald V., Steinway, Chronicie Books, San Francisco 1989.
Roberts John L., The Art of Glenn Gould: Reflections ofa Musical Genius, Mal-colm Lester Books, Toronto 1999.
Roberts John L., Guertin Ghysiane, red., Glenn Gould: Selected Letters, Oxford University Press, New York 1992.
Roddy Joseph, Apollonian, „The New Yorker" (14 maja 1960).
Roell Craig H., The Piano in America, 1890-1940, The University of North Ca-rolina Press, Chapel Hill 1989.
Santink Joy L., Timothy Eaton and the Rise ofHis Departament Storę, Uniyersity of Toronto Press, Toronto 1990.
Schonberg Harold, The Great Pianists: From Mozart to the Present, Simon & Schu-ster, New York 1987.
Steinway & Sons. Ofiq'alna strona internetowa: www.steinway.com
Taylor David, Paderewski's Piano, „Smithsonian" (marzec 1999).
Wariacje Goldbergowskie, w: Glenn Gould Plays Bach, reż. Bruno Monsaingeon, Sony Classical, 2000.
Tovell Vincent, At Home with Glenn Gould, The Glenn Gould Foundation compact disc, 1996.

Źródła podstawowe i przekazy ustne

Najważniejszy zbiór podstawowego materiału źródłowego związany z Glennem Gouldem i fortepianem CD 318 znajduje się w zasobach Glenn Gould Archive (MUS 109) w dziale muzycznym Library and Archives Kanada w Ottawie. Archiwum dysponuje wyczerpującą, bardzo przydatną i dostępną bazą danych (www.collectionscanada.gc.ca/glenngould), w której znalazłam wszelkie wzmianki o CD 318. W Ottawie podążyłam za tymi wskazówkami i przestudiowałam tysiące listów Goulda oraz jego notatek i dzienników. Tam zobaczyłam także materiały odrzucone z sesji nagraniowych Wariacji

Goldbergowskich w 1981 roku i wysłuchałam kilku zarejestrowanych na taśmie magnetofonowej nagrań Goulda wypróbowującego różne fortepiany. Zgodę na cytowanie korespondenci i dzienników pianisty wyraził zarząd Glenn Gould Estate.

Rozmowy z Henrym Z. Steinwayem były prowadzone osobiście lub telefonicznie. Wykorzystałam też wywiad, jakiego udzielił on w związku z projektem poświęconym muzyce amerykańskiej realizowanym w Yale Univer-sity Orał History w 1978 roku. Z tego zbioru, noszącego nazwę „Steinway Project", wykorzystałam wywiady przeprowadzone z Williamem Hupferem, Rosalyn Tureck, Winstonem Fitzgeraldem, Garym Graffmanem, Dayidem Rubinem i Franzem Mohrem.

Inna bogata i ważna skarbnica ustnych przekazów znajduje się w „Steinway Collection"; zbiorze należącym do La Guardia and Wagner Archiyes w LaGuardia Community College. Kilku moich rozmówców pracowało w fabryce Steinwaya w latach czterdziestych, gdy budowano fortepian CD 318. Wśród wywadów należących do tej kolecji znalazły się rozmowy z Walterem Draschem oraz Joem i Ralphem Bisceglie.

Informaq'i o budowie i dystrybucji fortepianów zbudowanych tuż przed i tuż po CD 318 dostarczyli Roy Kehl i Tali Mahanor.

Przypisy

Jeśli chodzi o materiał biograficzny odnoszący się do Glenna Goulda, oparłam się głównie na wyczerpującej i pełnej biografii Goulda, którą napisał Kevin Bazzana, a która nosi tytuł Wondrous Strange: The Life and Art of Glenn Gould.

1. Toronto

1 Tim Page, red., The Glenn Gould Leader, Yintage, New York 1990, s. 261.

2 Kevin Bazzana, Wondrous Strange: The Life and Art of Glenn Gould, Oxford University Press, New York 2004, s. 335.

3 Peter Ostwald, Glenn Gould: The Ecstasy and Tragedy of Genius, W. W. Norton, New York 1997, s. 47

4 Yincent Tovell, At Home with Glenn Gould, Glenn Gould Foundation compact disc, 1966.

5 Otto Friedrich, Glenn Gould: A Life and Yariations, Random House, New York 1989, s. 23.

6 Kevin Bazzana, Wondrous Strange, s. 79.

7 Kevin Bazzana, Wondrous Strange, s. 32.

8 John Beckwith, In Search of Alberta Guerrero, Wilfried Laurier Universi-ty Press, Waterloo 2006, s. 4.

9 John Beckwith, Glenn Gould. The Early Years: Addenda and Corrigenda, „GlennGould" (jesień 1996), ss. 57-61.

10 John Beckwith, In Search, s. 102.

11 John Roberts, The Art of Glenn Gould: Reflections ofa Musical Genius, Mal-colm Lester Books, Toronto 1999, ss. 260-261.

12 David Dubal, Reflections from the Keyboard: Tho World ofthe Concert Pia-nist, Schirmer Books, New York 1997, s. 191.

13 John Roberts, The Art ofGlenn Gould, s. 42.

14 Andrew Kazdin, Glenn Gould at Work: Creatwe Lying, E. P. Dutton, 1989, s. 103.

15 Elyse Mach, Great Contemporary Pianists Speakfor Themselves, Robson Books, London 1981, s. 165.

16 Joseph Roddy, Appolonian, „The New Yorker" (14 maja 1960), s. 52.

17 Andrew Kazdin, Glenn Gould at Work, s. 109.

18 Kevin Bazzana, Wondrous Strange, s. 248.

2. Saskatchewan

Większość informacji na temat Verne'a Edąuista, jego dzieciństwa w prowincji Saskatchewan, lat spędzonych w szkole dla niewidomych w stanie Ontario oraz nauki i terminowania w zawodzie stroiciela zaczerpnęłam z wywiadów, jakie przeprowadzałam z nim w okresie między październikiem 2003 roku a grudniem 2007 roku.

1 Gili Greek, History of Piano Tubing, angielskie strony internetowe (www. uk-piano.org/history/piano-tuner-history.html)

2 Ibid.

3. Astoria

Pisząc historię firmy Steinway & Sons, korzystałam z trzech podstawowych tekstów: Steinway & Sons Richarda K. Liebermana (Yale University Press, New Haven 1997), The Steinway Saga Dona W. Fostle'a (Scribner, New York 1995) i Steinway Ronalda V. Ratcliffe'a (Chronicie Books, San Francisco 1989). Szczegółowe dane dotyczące budowy Steinwayowskiego fortepianu koncertowego pochodzą częściowo z fascynującego artykułu Michaela Lenehana Building the Steinway Grand Piano K2571: The Quality of the Instrument, „The Atlantic Monthly" (sierpień 1982).

1 James Parakilas, Piano Roles: A New History ofthe Piano, Yale University Press, New Haven 2002, s. 57.

2 James Barron, Piano: The Making of Steinway Concert Grand, Times Books, New York 2006, s. 79.

4. Kłopot z fortepianami

Aby uchwycić naturę i ton związku między Glennem Gouldem a firmą Steinway & Sons w latach pięćdziesiątych, sięgnęłam zarówno do korespondencji między pianistą i kierownictwem tej firmy, jak i do wewnętrznych notatek firmy zachowanych w archiwum Glenna Goulda w Bibliotece i Archiwum Kanady w Ottawie. Opis incydentu z Williamem Hupferem także znalazłam wewnętrznej dokumentacji firmy Steinway & Sons, która również przechowywana jest w Bibliotece i Archiwum Kanady w Ottawie.

1 Alexander Greiner, niepublikowane wspomnienie, 1957, 107, cytowane w: Richard K. Lieberman, Steinway & Sons, Yale Uniyersity Press, New Haven 1997, s. 183.
2 Wywiad z Davidem Rubinem. Yale Uniyersity Steinway Project.
3 Arthur Loesser, Men, Women and Pianos: A Social History, Dover Publi-cations, Mineola 1991, s. 369.
4 Kevin Bazzana, Wondrous Strange, s. 64.
5 David Johnson, Bach's Keyboard Partitas: A Conversation with Glenn Gould, „GlennGould" (jesień 1998), s. 53.
6 Kevin Bazzana, Wondrous Strange, s. 98.
7 Gary Graffman, / Really Should Be Practicing, Doubleday, New York 1981, s. 188.
8 Bruce Bliven Junior, Piano Mań, „The New Yorker" (9 maja 1953), s. 44.
9 Joseph Roddy, Appolonian, s. 62.
10 Kenneth Hamilton, After the Golden Agę: Romantic Pianism and Modern Performance, Oxford Uniyersity Press, New York 2008, s. 135.
11 Kevin Bazzana, Wondrous Strange, ss. 163-172.
12 Arthur Loesser, Men, Women and Pianos, s. 535.
13 Bruce Bliven Junior, Piano Mań, s. 56.
14 David Dubal, Reflections, s. 64.

5. Eaton Auditorium

Większość informacji o przedsiębiorstwie T. Eaton Company, jego dziale fortepianów, historii Eaton Auditorium, łącznie z programami koncertów i kore-spondenq'ą odnoszącą się do działu fortepianów znalazłam w archiwum prowincji Ontario w Toronto, gdzie znajdują się historyczne archiwalia T. Eaton Co. Jeśli chodzi o opisy działu fortepianów w latach czterdziestych, pięćdzie-

siątych i sześćdziesiątych, oparłam się także na wywiadach z George'em Co-okiem i Verne'em Edquistem.

1 John L. Roberts, The Art ofGlenn Gould, s. 269.
2 Jonathan Cott, Conversations with Glenn Gould, Little, Brown, Boston 1984, s. 33.

6. Romanca na trzy nogi

1 Verne Edąuist, In Pursuit ofHarmony, esej niepulikowany.
2 Kevin Bazzana, Wondrpus Strange, s. 101.
3 Ibid., s. 225.
4 Ibid., s. 220.
5 David Dubal, Reflections, s. 265.
6 Ibid., s. 72.
7 Joan Maxwell i Harvey Rempel, The Glenn We Knew, „GlennGould" (jesień 2007), s. 79.
8 Glenn Gould i Joan McLure, Glenn Gould, Concert Dropout, „GlennGould" (jesień 2001), ss. 47-60.

7. CD 318 w studio

Opisów nocnych sesji nagraniowych w Eaton Auditorium dostarczyły mi wywiady z Verne'em Edąuistem i Lorne'em Tulkiem. Znalazłam je także u An-drew Kazdina w Glenn Gould at Work.

1 Carol Montparker, The Anatomy ofa New York Debut Recital: A Chronicie, The Instrumentalist Company, Evanston 1984, s. 49.

2 Harold Schonberg, The Great Pianistę: From Mozart to the Present, Simon & Schuster, New York 1987, s. 481.

3 David Dubal, Reflections, s. 64.

4 Franz Mohr, My Life, s. 163.

5 John L. Roberts, The Art ofGlenn Gould, s. 265.

6 Franz Mohr, My Life, s. 56.

7 Andrew Kazdin, Glenn Gould at Work, s. 40.

9. Naprawianie

Opis podjętej przez Goulda i Robertsa wyprawy do Nowego Jorku z mechanizmem CD 318 w samochodzie pochodzi głównie z kroniki tej podróży, jaką zachował Gould, oraz z wywiadu z Rayem Robertsem przeprowadzonym w 2004 roku w Toronto przez Daniela Preysmana. Fragment o klawesynach Wittmayera znalazł się w książce dzięki Kevinowi Fryerowi z firmy Kevin Fryer Harpsichords w San Francisco.

1 Franz Mohr, My Life, s. 81.

2 Concert-Not-So-Grands, „Time", 3 września 1973.

3 David Dubal, Reflections, s. 243.

4 Peter Ostwald, Glenn Gould: The Ecstasy and Tragedy, s. 291.

5 Andrew Kazdin, Glenn Gould at Work, s. 149.

10. Odejście

Fragment o wylewie, jakiego doznał Gould, i będącej jego następstwem śmierci pianisty oparłam na opisach zawartych w książkach Kevina Bazzana (Wondro-us Strange), Petera Ostwalda (Glenn Gould: The Ecstasy and Tragedy of Genius) oraz Otto Friedricha (Glenn Gould: A Life and Yariations). Opis sesji nagraniowej Wariacji Goldbergowskich z 1981 roku pochodzi zarówno z dokumentów i taśm wideo znajdujących się w kanadyjskiej National Library, jak i z wywiadu z Danielem Mansolino przeprowadzonego przez Junichi Miyazawę.

1 Tim Page, On Bach's Goldberg Variations: Glenn Gould in Conversation with Tim Page, „GlennGould" (wiosna 2001), s. 15.

2 Rozmowa z Franzem Mohrem, lato 2003.

3 David Dubal, The Art ofthe Piano: Its Performer, Literaturę and Recordings, Amadeus Press, Prompton Plains 2004, s. 140.

4 Kevin Bazzana, Wondrous Strange, s. 484.

5 David Dubal, The Art ofthe Piano, s. 139.

11. Życie po życiu

Materiał do opisu losów CD 318 w kanadyjskiej National Library i recitali wykonywanych w niej na tym instrumencie pochodzi z listów, dokumentacji wewnętrznej i pism przechowywanych w Glenn Gould Archive.