

Heinrich Gustavovici Neuhaus

DESPRE ARTA PIANISTICĂ  
Însemnările unui pedagog

Traducerea din limba rusă de  
**Theodor Bălan**

GRAFOART



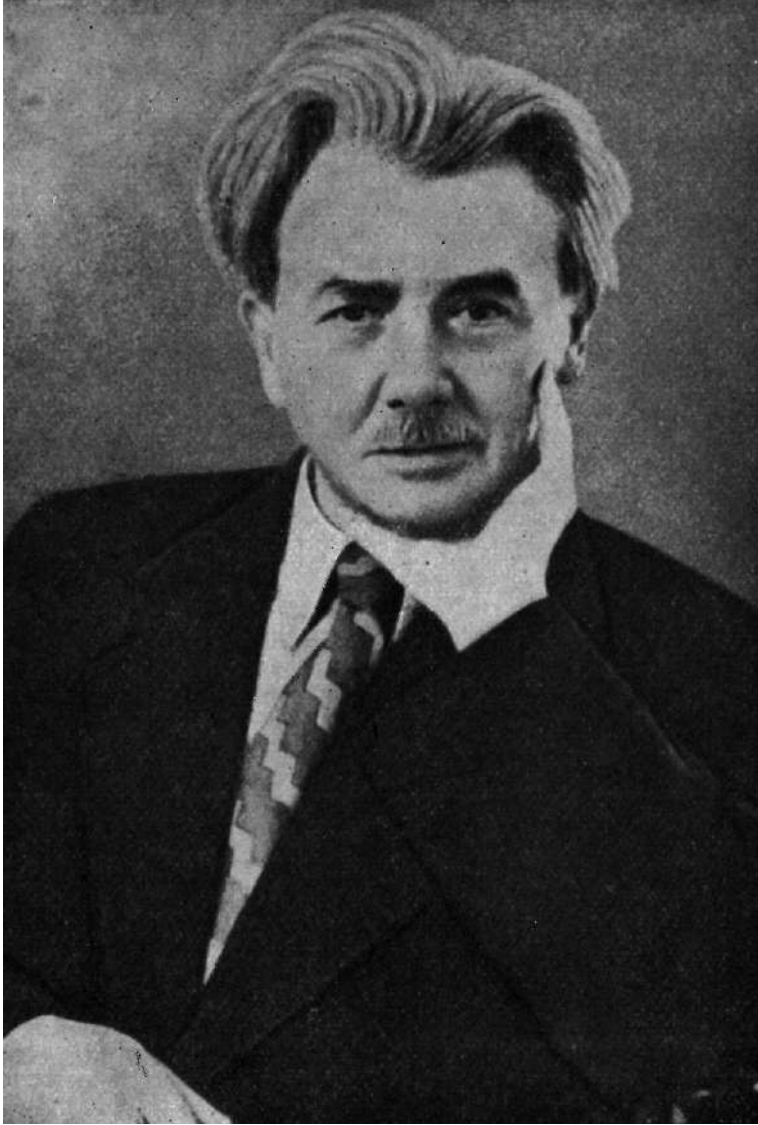
Книжка эту посвящаю  
всем моим дорогим  
коллегам, педагогам и  
учащимся, изучающим  
искусство фортепианной  
игры. Н. Г. Неуhaus

*Dedic această carte tuturor colegilor mei dragi, pedagogi și  
elevi, care studiază arta cântatului la pian.*

*H. G. Neuhaus*

# Cuprins

<b>În loc de prefață.....</b>	<b>7</b>
<b>Capitolul I Imaginea artistică a unei opere muzicale....</b>	<b>13</b>
<b>Capitolul II Câte ceva despre ritm .....</b>	<b>37</b>
<b>Capitolul III Despre sunet.....</b>	<b>62</b>
<b>Capitolul IV Despre munca asupra tehnicii.....</b>	<b>92</b>
1. Considerații generale.....	92
2. Despre siguranță, ca bază a libertății mișcărilor .....	97
3. Despre aparatul motor .....	103
4. Despre libertatea mișcărilor .....	108
5. Elementele tehnicii pianistice .....	122
Anexe .....	153
1. Despre digitație.....	153
2. Despre pedală.....	168
<b>Capitolul V Profesorul și elevul.....</b>	<b>180</b>
<b>Capitolul VI Despre activitatea concertistică.....</b>	<b>215</b>
<b>Încheiere .....</b>	<b>228</b>
<b>Despre H. G. Neuhaus de I. I. Milstein .....</b>	<b>252</b>
<b>Indice de persoane .....</b>	<b>307</b>



Heinrich Gustavovici Neuhaus

## În loc de prefață

Voi începe prin a enunța unele teze foarte simple, pe care ulterior le voi dezvolta:

1. – Înainte de a porni să învețe a cânta la un instrument oarecare, elevul – fie că este copil, adolescent sau om matur – trebuie să posede într-o oarecare măsură simțul muzicii; altfel spus, această muzică trebuie să trăiască în intelectul său, în sufletul său, să fie percepută de auzul său. Tot secretul omului de talent și de geniu rezidă în faptul, că în creierul său muzica trăiește din plin cu mult înainte ca el să fi atins cu degetele clapele vreunui pian sau să fi plimbat arcușul pe strunele vioarei. Iată de ce micul Mozart a știut de la bun început să cânte atât la pian, cât și la vioară.

2. – Este evident că orice execuție, orice interpretare muzicală, – problemele de interpretare vor forma principalul conținut al acestor însemnări – este alcătuită din trei elemente fundamentale: materialul executat (muzica), executantul și instrumentul. Numai valorificarea maximă a tuturor posibilităților acestor trei elemente (în primul rând a muzicii) poate asigura o bună execuție artistică. Desigur că cel mai simplu exemplu, ilustrând alcătuirea din trei elemente a procesului de interpretare muzicală, îl constituie execuția unei piese pentru pian de către un pianist solist (sau a unei sonate pentru vioară solo, violoncel etc.).

Suntem siliți să repetăm aceste adevăruri simple, pentru că în practica pedagogică sunt extrem de frecvente cazurile de supralicitare, când într-un sens când în celălalt, din care cauză unul dintre cele trei elemente suferă inevitabil. Se greșește mai ales (și aceasta este cel mai trist), subestimându-se conținutul, adică muzica însăși (sau, cum se obișnuiește a se spune, „imaginea artistică”), acordându-se cu precădere atenție stăpânirii tehnice a instrumentului. O altă eroare, ce-i drept mult mai puțin frecventă la instrumentiști, constă în subaprecierea dificultăților și amplitudinii sarcinii unei perfecte însușiri a instrumentului în favoarea, ca să spunem așa, a muzicii propriu-zise<sup>1</sup>; aceasta duce inevitabil la o

---

<sup>1</sup> Adică predominarea dezvoltării muzicale asupra celei tehnico-profesionale.

## Capitolul I

### Imaginea artistică a unei opere muzicale

Mărturisesc că acest titlu deșteaptă în mine o îndoială, în ciuda faptului că noțiunea pe care o exprimă este de obicei acceptată și că toată lumea atribuie acestor cuvinte un înțeles pe deplin rațional, clar și real. Dar ce reprezintă  *imaginea artistică a unei opere muzicale*  dacă nu însăși muzica, materialul sonor viu, limbajul muzical, cu legile și cu părțile lui componente, ce poartă numele de melodie, armonie, polifonie etc., cu o structură formală precisă, cu un conținut emoțional și poetic? De câte ori nu mi-a fost dat să aud elevi, care nu trecuseră printr-o adevărată școală muzicală și artistică, vreau să spun că nu beneficiaseră de o educație estetică și nu erau evoluți din punct de vedere muzical, dar încercau să interpreteze creațiile marilor compozitori! Limbajul lor muzical era confuz, în loc de limbaj aveam de-a face cu o bolboroseală, în loc de o idee clară cu biete crâmpie, în loc de o simțire puternică cu eforturi neputincioase, în loc de o logică adâncă ni se ofereau consecințe fără cauze și în loc de imagini poetice niște urme prozaice. Se înțelege că în concordanță cu acestea, nici așa-numita tehnică nu era la înălțime<sup>3</sup>. Așa se prezintă o execuție muzicală în care imaginea artistică e deformată, nu ocupă locul central sau lipsește chiar cu desăvârșire.

Un contrast izbitor, față de o asemenea execuție muzicală, ni-l oferă de pildă interpretarea lui Sviatoslav Richter, cântând la prima vedere orice text muzical – fie că e vorba de o compoziție pentru pian, o operă, o simfonie, sau orice altă lucrare – el o redă de la prima citire aproape la perfecție și în ce privește conturarea conținutului și în ceea ce privește măiestria tehnică (în acest caz, toate elementele formează un întreg).

Ce vreau să spun prin această paralelă? *În primul rând*: tot ce

---

<sup>3</sup> Odată în clasa mea s-au petrecut următoarele: unul dintre elevi – ulterior a renunțat la muzică și a devenit un admirabil inginer – a cântat atât de inexpresiv, atât de prozaic ultimele două strigăte zguduitoare din prima baladă de Chopin, încât fără să vreau i-am spus: „Știi cum sună ceea ce ai cântat? Ca și când fata cu chipul roșu din stația de metrou ar fi strigat: „Feriți linia” !

## Capitolul II

### Câte ceva despre ritm

„Am Anfang war der Rhythmus”<sup>23</sup>

H. von Bülow

Muzica este un *proces* sonor; ea se desfășoară în timp și anume ca un proces, nu ca o clipă sau ca o stare. De aici – o concluzie logică dintre cele mai simple: aceste două categorii, *sunetul* și *timpul*, sunt elemente fundamentale, determinante și în ce privește însușirea muzicii, și a posibilității interpretative.

Despre ritm (periodizarea necesară pentru artă a unei durate de timp nelimitate) s-a scris foarte mult (și bine, și rău), iar eu nu am de gând să mă rătăcesc în labirintul acestei probleme complexe. Voiesc doar să spun câte ceva despre ritmul în muzică, conceput ca un element dintre cele mai esențiale ale acestei arte.

Ritmul unei piese muzicale este adesea asemuit, și nu fără temei, cu pulsul unui organism viu. Nu cu oscilațiile unei pendule, nici cu tic-tacul unui ceasornic sau cu bătaia unui metronom (toate sunt metrică, iar nu ritm), ci cu fenomene cum sunt pulsul, respirația, valurile mării, unduirea unui lan de secară etc.<sup>24</sup> În muzică, ritmul și metrica se aseamănă cel mai mult (fără, însă, a se identifica) în cazul marșurilor, când pasul soldaților se apropie de bătaia mecanică, precisă, a metronomului (intervale egale de timp)<sup>25</sup>. Pulsul unui om sănătos are o bătaie uniformă, dar el se accelerează sau se încetinește, în legătură și ca urmare a trăirilor (fizice sau psihice)<sup>26</sup>. Același lucru se petrece în muzică. Dar, întocmai după cum oricărui organism sănătos îi este proprie o

---

<sup>23</sup> La început a fost ritmul. (n.trad.)

<sup>24</sup> Folosesc aici noțiunea de ritm în înțelesul larg, adică pentru a desemna o împărțire uniformă a timpului; în metrică văd aici un caz particular al ritmului – o uniformitate mecanică.

<sup>25</sup> De asemenea, în piese cu caracter de *perpetuum mobile*, în toccate și altele asemănătoare.

<sup>26</sup> Ecuția: ritm = metrică este o absurditate: numai un mort ar putea avea un puls absolut metric.



fără să-și dea seama că transformă marea procesiune funerară într-un vals melancolic<sup>32</sup>.

Ispita execuției în trei timpi pune uneori stăpânire pe elevii cu prilejul interpretării aceluia *Largo* din sonata în *si minor* de Chopin (prima temă): în locul *marșului pentru zei*, în locul lui Apollo, care pășește înaintea muzelor, întrezești o fată tânără, dezamăgită, care privește prin geam la strada tristă și fredonează o romanță melancolică. (Nu exagerez câtuși de puțin: sunt cazuri când ritmul decide totul !) Despre „mijloacele de însănătoșire” nu e cazul să vorbim – ele sunt evidente.

3. – Un alt exemplu de inexactitate foarte răspândit, care e indirect legat de ritm. Se știe că elevii mai puțin evoluți recurg adesea la accelerarea tempoului atunci când au de întărit sunetul, și, la încetinirea lui, când au de cântat mai piano. Ei identifică astfel noțiunile de *crescendo* și *accelerando*, *diminuendo* și *ritardando*. Se impune o delimitare categorică a acestor noțiuni și a acțiunilor corespunzătoare ! *Crescendo* – sunetul *înaintează*, se apropie, crește; *diminuendo* – sunetul *se depărtează*, *diminuează*, scade. În muzică întâlnim tot atâtea cazuri de *cresc. ma non acceler.*, dar și de *cresc. ed accelerando*. În majoritatea cazurilor, compozitorii indică foarte precis acest lucru, dar uneori este doar subînțeles, și deoarece sensul ambelor cazuri este cu totul diferit, se impune să avem o deosebită grijă ca să nu săvârșim vreo eroare de interpretare.

Firește, sunt tot atât de frecvente cazurile când modificarea intensității nu trebuie să fie însoțită de niciun fel de modificare a tempoului, și invers. Noțiunile de *morendo*, *smorzando* etc. sunt, în multe cazuri, opuse noțiunii de *rit.* sau *rall.*, dar elevilor le place

---

<sup>32</sup> Pentru ca tabloul să fie complet, s-ar fi convenit ca și mâna stângă să fie modificată în felul următor:



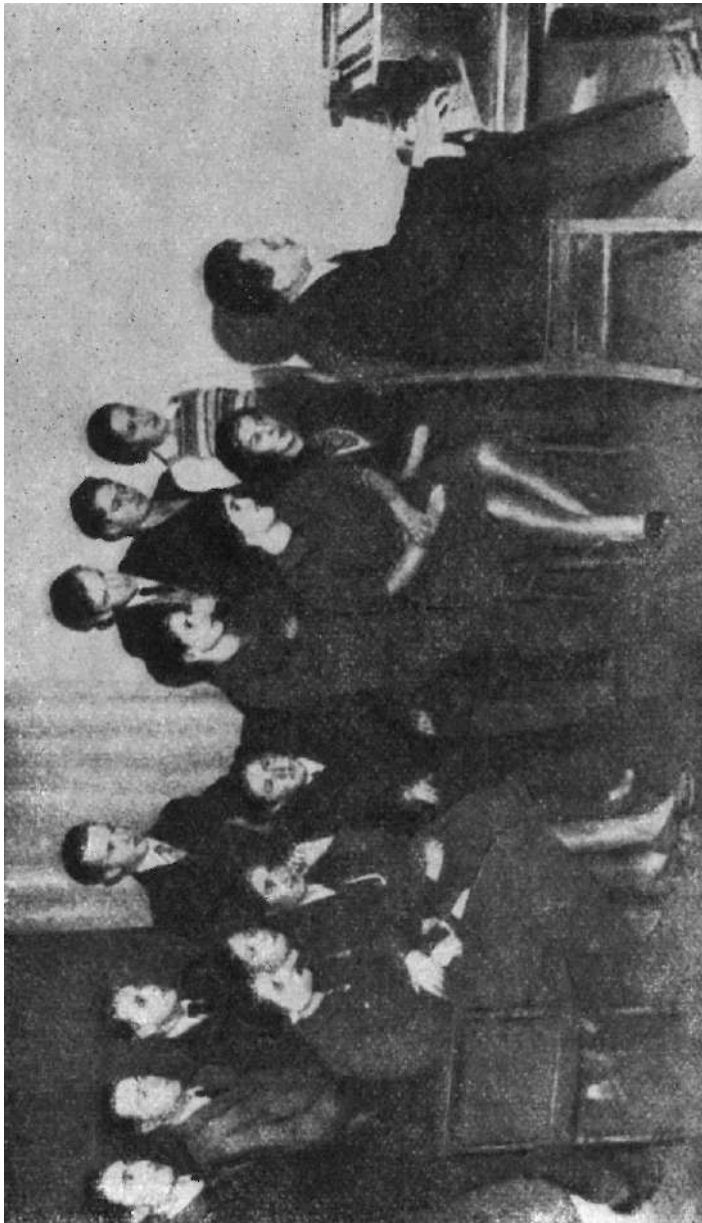
## Capitolul III Despre sunet

Muzica este arta sunetului. Ea nu oferă imagini vizibile, nu vorbește cu cuvinte și noțiuni. Dar vorbind numai cu sunete, vorbește la fel de clar. Structura ei este și ea bazată pe legi, ca și structura vorbirii artistice cu cuvinte, ca și compoziția unui tablou, sau a unui edificiu arhitectonic. Teoria muzicii, armonia, contrapunctul și analiza formelor se ocupă cu dezvăluirea acestor legități, care la rândul lor au fost create de marii compozitori, în concordanță cu natura, cu istoria și cu dezvoltarea omenirii.

Interpreții nu analizează, nu descompun muzica, ei o recrează în unitatea ei organică, păstrând caracterul concret și integritatea rezonanței ei materiale. Ghidându-se după aceste teze, simple și foarte cunoscute, pianistul trebuie să tragă toate concluziile necesare ce i se impun de la sine – dar foarte ades nu face acest lucru.

Odată ce muzica este sunet, principala, primordiala preocupare a oricărui interpret trebuie să fie *munca asupra sunetului*. S-ar spune că acest lucru este cât se poate de evident. Totuși, adeseori, preocuparea pentru tehnică, în înțelesul *strâmt* al cuvântului, adică pentru agilitatea degetelor, înlătură sau, în orice caz, împinge pe planul al doilea preocuparea de *maximă importanță* pentru sunet.

Greșelile pedagogilor și pianiștilor în ce privește perceperea și reproducerea sunetului la pian pot fi împărțite, în linii mari, în două „curente” opuse: primul constă în *subaprecierea* sunetului, al doilea – în *supraaprecierea* lui. Mai răspândit este primul. Interpretul nu meditează îndeajuns asupra neobișnuitelor posibilități dinamice și sonore ale pianului, nu le cercetează, se concentrează mai ales asupra „tehnicii” (în înțelesul restrâns al cuvântului), lucru despre care am vorbit mai sus (agilitate, egalitate, „bravură”, „tobe și surle”); auzul lui nu este destul de dezvoltat și nici imaginația, pentru ca să se poată asculta pe sine cântând (și, bineînțeles muzica). În general, este mai mult *homo faber*, decât *homo sapiens*, și un artist trebuie să fie amândouă, cu



În clasa profesorului Neuhaus, în 1938 (E. Grossman, T. Gutman, T. Topihin, S. Richter, I. Zak, A. Vedernikov, G. Maximova ș. a.).

reprezintă, inevitabil, o *muncă asupra sunetului*, mai corect, cu *sunetul*, indiferent dacă se cântă un simplu exercițiu sau o compoziție artistică. A cânta cu sunet „prost” game este la fel de contraindicat, ca și a cânta cu sunet prost nocturnele lui Chopin. Ceea ce ne uimește în primul rând, atunci când un mare artist lucrează la rezolvarea unor probleme tehnice, nu este numai agilitatea, precizia, forța etc., ci și calitatea sunetului.

\*

Cred că fiecare pianist lucrează în felul său și în funcție de însușirile lui individuale, pentru perfecționarea sunetului, atunci când se consacră special acestei probleme. Este greu să ne închipuim că Chopin, spre pildă, al cărui „plafon” sonor era, potrivit mărturiei contemporanilor, aproximativ pe la *mezzo forte* (*mf*) să fi lucrat la fel cu Rahmaninov, al cărui „plafon” sonor se ridica la cinci sau șase *forte*. Pe de altă parte, să nu uităm că, potrivit aceluiași mărturii, Chopin stăpânea în interiorul limitelor: de la extremul *pianissimo* până la mai sus-amintitul *mf*, o asemenea diversitate de sunete, adică de nuanțe, o paletă atât de bogată, încât nu se putea compara cu el niciun alt pianist, nici chiar dintre acei dispunând de o forță cu mult mai mare. *Acest lucru se cere mai cu seamă subliniat, căci acest lucru este mai important decât toate.*

Aș putea să mă limitez la considerațiile despre sunet și despre munca asupra sunetului, pe care le-am expus în cuprinsul acestui capitol. Totuși voi consemna mai jos câteva sfaturi, care pot fi de folos elevilor, în cazul că au greutate în materie de sunet.

1. Am mai spus că o premisă indispensabilă a unui sunet bun este deplina relaxare și libertate de mișcare a antebrațului, a mâinii, a întregului braț de la umăr până în vârful degetelor, care trebuie să fie întotdeauna *de strajă*, aidoma soldaților pe front (decisiv pentru sunet este atingerea clapei cu vârful degetului; tot restul: mâna, poignet-ul, antebrațul, umărul, spinarea, reprezintă, ca să folosim o metaforă militară, „spatele frontului”, care trebuie bine organizat, potrivit formulei „totul pentru front”).

2. Pe treapta absolut primă a inițierii pianistice propun următoarele exerciții foarte simple, pentru însușirea diversității de sunet, necesară execuției pianistice în general și a execuției muzicii

## Capitolul IV

### Despre munca asupra tehnicii

#### 1. Considerații generale

Voi încerca să formulez în acest capitol câteva considerații, nu atât cu privire la *ce* trebuie făcut, ci la *cum* trebuie încheată ceea ce se numește o execuție artistică la pian. În aceasta constă de altfel problema tehnicii. Repet: cu cât ne este mai clar *ce* avem de făcut, cu atât apare mai clar și *cum* anume trebuie făcut. Țelul urmărit indică de la sine mijloacele pentru atingerea lui. În aceasta constă cheia tehnicii pianiștilor cu adevărat mari – ei ilustrează cuvintele lui Michelangelo: *La man, che obbedisce all' intelletto* (mâna care se supune intelectului). Iată de ce insist asupra cerinței ca dezvoltarea muzicală să preceadă dezvoltarea tehnică, sau cel puțin să meargă mereu mână în mână cu ea.

Tehnica nu poate fi creată pe un teren pustiu, după cum nu poate fi creată o formă care să fie lipsită de conținut. O astfel de formă este egală cu zero, – de fapt nici nu există. Definiția cea mai simplă, laconică și plină de bun simț a tehnicii artistice, am găsit-o la A. Block: „Pentru a crea o operă de artă, trebuie să știi cum să faci acest lucru”<sup>59</sup>. În aceasta constă asemănarea dintre un bun inginer, aviator, artist, medic, savant: cu toții „știu cum să procedeze”. Cikalov știe *cum* trebuie să procedeze ca să treacă în zbor Polul sud, după cum Șostakovici știe *cum* se scrie o simfonie. Ei bine, tocmai despre această iscusință, despre această știință de a cânta artistic la pian vreau să vorbesc în acest capitol.

Am mai spus că *interpretarea* constă, în linii mari, din trei elemente: în primul rând, ceea ce se interpretează (muzica)”, în al doilea rând interpretul, în al treilea rând instrumentul. Deocamdată, ne vom dezinteresa de primul element și ne vom concentra atenția asupra celorlalte două. Firește, mi-a fost cu neputință ca în capitolele precedente să nu enunț unele considerații principiale cu privire la acestea, dar voi vorbi mai pe larg în cele ce

---

<sup>59</sup> Din discursul Despre menirea poetului (1921).

## Anexe

### 1. Despre digitație

Când te gândești la digitație, primul lucru care îți vine în minte este străvechiul dicton latin: *quot homines, tot sententiae* (câți oameni, atâtea păreri). Dar această constatare fatalistă a unui fapt real, nu ne privește pe noi, deoarece există și minți omenești lipsite de însemnătate. Important este să stabilim principiul fundamental, suprem, al digitației artistice juste, căci tot restul decurge pe urmă în mod firesc. Consider că în liniile cele mai generale acest principiu poate fi formulat astfel: cea mai bună digitație este aceea care ne permite să redăm cât mai fidel muzica respectivă și care coincide cât mai precis cu sensul ei. Aceasta va fi totodată și digitația cea mai frumoasă. Vreau să spun că principiul adaptării fizice, al comodității mâinii, este un principiu de importanță secundară, subordonat celui dintâi. Primul principiu nu preconizează altă comoditate, altă adecvare, decât aceea determinată de *sensul muzical*, care uneori nu numai că nu coincide cu comoditatea fizică, de mișcare, a degetelor, ci chiar este în contradicție cu ea. Iată un exemplu grăitor dintre cele 32 de variații în *do minor* de Beethoven, ultima variațiune înainte de coda:



Din punct de vedere fizic, ar fi fost cu mult mai ușor să se execute această gamă cu degetele obișnuite, cu digitația îndeobște folosită pentru game, (numai cu condiția ca deasupra unei măsurii întregi, la mâna dreaptă să figureze o singură legătură continuă):



Trebuie să mărturisesc însă că nici chiar eu, care am văzut destule în viața mea, încă nu am întâlnit pe prostul care să se apuce să cânte pasajul de mai sus cu degetele „comode”. Și este limpede de ce se petrec lucrurile în acest fel: acestor degete „comode” le este

## Capitolul V

### Profesorul și elevul

Prin mâinile mele au trecut, cum am mai spus, sute de elevi, printre care am întâlnit toate gradele de înzestrare muzicală, de la cei cărora aproape le lipsea orice talent, până la elemente geniale, cu toate verigile intermediare. Un pedagog care are la activul său o experiență – din păcate atât de vastă – întâmpină oarecare dificultăți, atunci când vrea să formuleze succint atitudinea sa față de elevi și de întreaga pedagogie. Există în acest domeniu atâtea nuanțe, atâtea trăiri, atâtea emoții, sentimente și gânduri, deseori foarte contradictorii (după cum și viața este contradictorie), încât orice „schemă”, orice „formulă” constituie doar o neputincioasă încercare de a consemna principalul. Totuși, făgăduiesc cititorului meu că până la sfârșitul acestui capitol va asista la cristalizarea câtorva elemente.

Când pedagogul este în același timp și interpret – fenomen, din fericire, foarte răspândit astăzi la noi<sup>115</sup> – este firesc ca activitatea lui pedagogică să decurgă în alt fel decât aceea a pedagogilor „puri”, care niciodată nu au apărut pe estrada unei săli de concert (cum era talentatul dascăl din Odesa, Stolearski).

Mi-a venit adesea în gând că deși pedagogul-interpret prezintă o serie de avantaje indiscutabile asupra „pedagogului exclusiv” – în primul rând avantajul exemplului, al demonstrației vii, personale – totuși, într-un anumit sens, pedagogul „pur” ar fi o figură de o mai mare integritate, mai unitară, orientarea sa în raport cu viața ca și orientarea sa profesională ar fi mai rectilinie, pentru că, dacă ne este îngăduit să ne exprimăm cu ajutorul unei metafore grosolane, nu se vede silit să șadă pe două scaune; el se dedică în întregime elevilor, numai elevilor și pentru sine nu cere nimic. Dacă un interpret este împovărat cu munca pedagogică, va fi în fiecare clipă conștient de prejudiciul pe care această muncă îl cauzează

---

<sup>115</sup> Iată o scurtă enumerare, numai a pianiștilor: Sofronițki, Oborin, Ginzburg, Feinberg, Gilels, Zak, Flier, Serebreakov, Briușkov, Perelman, Nilsen, Golubovskaia, Razumovskaia, fără a mai aminti numele multor pedagogi-interpreti de la școlile din regiunile îndepărtate.

## **Capitolul VI**

### **Despre activitatea concertistică**

Un pianist concertist din zilele noastre poate și trebuie să fie, la fel cu oricare alt artist, un propagandist autentic. În vremea noastră aceasta e mai limpede ca oricând. În definitiv, și noi suntem într-o oarecare măsură „ingineri ai sufletului”. Urmăresc cu o imensă satisfacție, felul cum își îndeplinesc această îndatorire de onoare cei mai buni pianiști ruși. Voi semnală, în special, cazul lui Sviatoslav Richter, care poate constitui un exemplu demn de urmat. Richter nu face numai o largă propagandă muzicii ruse, muzicii clasice ruse și occidentale, dar prezintă în repetate rânduri, în orașele din Rusia, întregul ciclu de preludii și fugi din *Clavecinul bine temperat* de Bach (precum și alte multe compoziții ale acestuia). El a reînviat literalmente minunatele sonate schubertiene, care, din nu știu ce motive, fuseseră date uitării ca și unele sonate de Weber; a cântat o sumedenie de compoziții de Liszt, Schumann și Beethoven, mai rar întâlnite în programele concertelor – pe scurt, cu concertele lui nu numai că desfată publicul larg, dar îi și deschide noi orizonturi, îl familiarizează cu compoziții admirabile, dar mai puțin bine cunoscute, lărgind și ridicând în permanență cultura artistică și orizontul muzical al acestui public.

Cândva, Vladimir Horowitz (pe care îl sfătuisem să dea în recitaluri unele compoziții splendide, dar mai puțin bine cunoscute), mi-a spus că la concerte el nu cântă decât ceea ce preferă publicul, restul poate să-l cânte la el acasă. În unele privințe, activitatea concertistică a lui Richter și a lui Horowitz diferă principial (vorbesc aici despre Horowitz în tinerețea lui; ulterior s-a schimbat radical). În ultimă analiză, Horowitz se plasa „în coada” publicului, pe când Richter îl duce după el, ținând în același timp seama de posibilitățile și caracterul acestuia. Deviza activității lui Horowitz: succesul înainte de toate ! Deviza lui Richter: arta înainte de toate ! Cea de-a doua deviză implică ideea slujirii poporului, iar prima dă preferință ideii complezenței față de public.

## Încheiere

Au rămas multe, înspăimântător de multe lucruri nespuse în această carte. Experiența mea este mult mai bogată și ideile cu mult mai numeroase decât ceea ce am putut cuprinde în câteva coli de tipar. În afară de aceasta, cum sunt și lipsit de experiență în ale scrisului, îmi este foarte greu să fiu laconic și concentrat la maxim. Deoarece am conceput cartea aceasta mai ales pentru marea masă a profesorilor de pian și pentru elevii lor, m-am văzut în situația de a spune de multe ori lucruri de felul afirmației: „Volga se varsă în Marea Caspică”. Profesorii desigur că nu mi-o vor lua în nume de rău, deoarece știu la fel de bine ca mine că pentru marea masă a elevilor Volga se varsă uneori în Marea Albă, iar alteori chiar în Oceanul Indian. Tot din aceleași considerente a trebuit să insist uneori asupra unor greșeli tipice, pe care le comit elevii (mai ales în capitolele consacrate sunetului și ritmului) și care, la drept vorbind, sunt mai curând manifestări de nepregătire tehnică decât de lipsă de cultură sau de lipsă de simț artistic. Îmi închipui lesne cum se va plictisi un mare pianist citind aceste rânduri, dacă din întâmplare îi va cădea în mână cartea mea. Dar, repet, nu a existat altă soluție, pe de o parte datorită destinatarilor acestor pagini, extrem de numeroși, care în marea majoritate sunt elevi de categorie medie, pe de altă parte din cauză că în artă, și cu atât mai mult în studiul artei, *nu* există „chestiuni mărunte” și ar fi fost „nepedagogic” dacă aș fi ocolit în expunerea mea greșelile și neînțelegerile inițiale.

Altceva regret. Regret că în aceste însemnări nu am avut posibilitatea să dau îndeajuns frâu liber fanteziei, că ele reprezintă mai curând „descrierea unor fapte petrecute în realitate”, autentice, condimentate cu destulă euristică, decât rodul zborului liber al gândirii.

Vreau să mai adaug, în încheiere, câteva considerații cu privire la muzică, la compozitori, la interpret și la muzicolog (*Musikgelehrter*); sunt mai curând reflexiuni decât povețe, deși s-ar putea să se strecoare printre ele și dintre acestea. Dar, o spun deschis, uneori mi se face silă de atâtea povețe. Ce să faci? ! Elevii

## Despre H. G. Neuhaus de I. I. Milstein

1

Numele lui Henrich Neuhaus, eminent pianist și pedagog rus, este bine cunoscut cercurilor culturale din lumea întreagă. Acest nume evocă de mai multă vreme cele mai nobile trăsături ale artei muzicale interpretative și nu poate fi despărțit de succesele obținute de școala pianistică rusă.

Neuhaus este un artist inspirat; un pianist înzestrat cu elan și cu un patos plin de noblețe, un pianist aparținând unui tip care acum, din nefericire, e întâlnit din ce în ce mai rar. La el, tot ceea ce ține de exterior trece pe planul al doilea în raport cu marea semnificație a trăirii interioare. În execuția sa muzicală nu întâlnim locuri lăsate descoperite, nici șabloane consfințite de scurgerea vremii; nu întâlnim rutină și procedee artizanale. Interpretarea sa este plină de viață și îmbină o uluitoare claritate a gândirii cu pasiunea, precizia liniilor cu petele pitorești; este străină de orice rutină sau de mecanicism și ne cucerește prin excepționala plasticitate și suplețe a imaginilor muzicale.

Neuhaus nu denaturează niciodată o interpretare prin efecte căutate și de prisos. Nu este nici rece, dar nici sclavul amănuntelor. De la sonorități ample trece pe nesimțite și în mod organic la nuanțele cele mai dulci, cele mai gingașe. În interpretarea lui, care recurge la procedee atât de nesilite, atât de firești, nu descoperim nimic, nici în linia principală, nici în detalii, care să nu fi fost inspirat de simțire și să nu fi redat cu deplină spontaneitate și, în același timp, cu perfectă cunoaștere a meșteșugului.

Arta interpretativă a lui Neuhaus este lipsită de idei preconceptuate și nu este câtuși de puțin aridă. El nu se aseamănă deloc cu acei pianiști care au uneori o mai mare strălucire superficială decât profunzime, mai multă sistematizare decât abundență de calități naturale. Este departe de acei care mai degrabă își „construiesc” interpretarea decât o creează cu adevărat. Execuția sa instrumentală este de o extremă sinceritate, simplă și în același timp temperamentală; redă ideile autorului cu naturalețe și emoție

Cu prilejul unei discuții, Neuhaus a spus cândva, că «morală» artistică a interpretului diferă foarte mult de «morală» compozitorului; în vreme ce compozitorul are o preferință unică, interpretul este, de cele mai multe ori, «omnivor». El este pus în situația să execute compoziții diverse și, fără voie, dragostea față de unii compozitori stimulează în el dragostea față de alții.

Neuhaus ne oferă el însuși un strălucit exemplu de acest stil «omnivor». Am văzut că repertoriul său este imens. Grație unei memorii excepționale și unei gândiri artistice clare, reușește să cânte opere aparținând stilurilor celor mai felurite și genurilor celor mai diverse<sup>152</sup>.

Pe de altă parte, nu constatăm la el nici măcar un gram de gurmanderie estetică și eclecticism. Aproape întotdeauna, selecția repertoriului este extrem de riguroasă, nefăcând nicio concesie prostului gust și nelăsând nimic la voia întâmplării. Unul din acei care au scris despre Neuhaus, a găsit o formulare foarte sugestivă pentru a exprima această trăsătură: „linia directorie a acestei selecțiuni trece prin punctele de culme ale culturii muzicale mondiale”.

Să cercetăm acum. În ce constau trăsăturile caracteristice ale interpretării date de Neuhaus operelor lui Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Skriabin, Debussy și ale altor compozitori pe care i-a cântat cel mai frecvent în activitatea sa concertistică.

---

<sup>152</sup> Repertoriul lui Neuhaus cuprinde opere de Bach (cele 48 preludii și fugi, suite, partite, tocate, preludii corale etc.); Haydn (sonate, *Variațiunile în fa minor*); Mozart, Beethoven (toate sonatele, concertele); Schubert (sonatele și piesele mici); Schumann (*Fantezia în do major, Kreisleriana, Carnavalul, Concertul în la minor* și altele); Chopin (aproape toate compozițiile pentru pian), Liszt (*Anii de peregrinări, Mefisto-Vals, sonata în si minor, Concertul în la major, Rapsodiile ungare* etc.); Brahms (*Concertele în re minor și si bemol major, sonata în fa minor, micile piese din op. 76, 116, 117, 118, 119* etc.); Reger (*Variațiuni pe tema Bach, sonatina, studii* etc.); R. Strauss (*Burlesca*), Franck, Saint-Saëns. În fondul de aur al repertoriului lui figurează de asemenea compoziții de Skriabin (toate sonatele; concertul, fantezia, studiile, piese mici); Rahmaninov (preludii, studii-tablouri, *Concertul nr. 2* etc.); Ceaikovski (*Concertul în si bemol minor, Anotimpurile* etc.); Glinka, Borodin. El cântă foarte multe piese de Debussy (toate preludiile, studiile, Imaginile); Ravel (*Sonatina, Alborada* etc.); Szimanovski (sonate, mazurci, preludii, studii, variațiuni, *Metope, Măști*); Adesea înscrie în programul concertelor sale compoziții de Miaskovski (sonate, *capricii, File îngălbenite, Amintiri*); Prokofiev (sonate, piese mici); Șostakovici (preludii, preludii și fugi), An. Aleksandrov (sonatele nr. 2 și nr. 4).



H. G. Neuhaus (1920)

În sfârșit, au o profundă semnificație principală opiniile exprimate cu privire la stilul rus în interpretarea lui Chopin; ele caracterizează în mare măsură și felul său propriu de interpretare:

„Realitatea noastră rusă, ideologia noastră de care este pătrunsă întreaga noastră cultură, nu a întârziat să-și facă simțită influența și într-un sector, la primă vedere atât de străin de ea, ca acela al interpretării muzicii lui Chopin de către pianiștii ruși. Am avut prilejul să mă conving de acest fapt cu ochii mei (dacă îmi este îngăduit să folosesc o atare expresie, când este vorba de fenomene pe care le percepem cu auzul), în calitatea mea de membru al juriului la

## Indice de persoane

Aleksandrov, An.....	272
Alşvang, A. ....	273
Arenski, Anton.....	238
Aristotel.....	230
Arrau, Claudio.....	225
Asafiev, Boris .....	57, 243
Bach, Johann Sebastian .....	35, 53, 55, 59, 81, 84, 85, 91, 99, 100, 114, 120, 135, 146, 147, 148, 149, 150, 161, 168, 169, 171, 199, 200, 213, 215, 238, 239, 242, 266, 268, 269, 271, 272, 279, 280, 281, 282
Bach, Phil. Em.....	151
Balakirev, Mili.....	21, 265
Balzac, Honoré de.....	243
Beethoven, Ludwig van .....	10, 25, 27, 32, 34, 35, 42, 46, 56, 60, 69, 76, 82, 84, 107, 114, 122, 124, 139, 147, 153, 154, 158, 169, 170, 175, 176, 179, 190, 198, 199, 200, 201, 209, 212, 213, 215, 223, 224, 231, 233, 235, 238, 240, 243, 247, 248, 250, 255, 266, 271, 272, 279, 282, 284, 286, 288, 301
Benedetti Michelangeli, Arturo .....	225, 236
Berlioz, Hector .....	232, 243, 244
Bizet, Georges .....	267
Block, A. ....	71, 92, 232
Blumenfeld, Felix Mihailovici.....	21, 265, 270, 271, 278
Boileau, Nicolas .....	239
Brahms, Johannes .....	8, 99, 137, 164, 169, 199, 201, 203, 233, 234, 235, 238, 269, 270, 271, 272, 279, 297
Buffon, Georges-Louis Leclerc, baron de .....	239
Bülow, H. von.....	37, 40, 82, 107
Busoni, Ferruccio.....	47, 57, 74, 75, 79, 82, 85, 112, 149, 168, 183, 201, 224, 232, 239, 264, 269
Carreño, Teresa.....	57
Caruso, Enrico .....	83, 101
Ceaikovski, Piotr Ilici.....	16, 43, 68, 148, 169, 177, 198, 200, 209, 211, 212, 229, 233, 235, 237, 243, 255, 262, 272, 279
Cehov, Anton.....	211
Chopin, Frédéric .....	13, 19, 20, 21, 23, 35, 43, 44, 45,