

Heinrich Gustavovici Neuhaus

DESPRE ARTA PIANISTICĂ  
Însemnările unui pedagog

Traducerea din limba rusă de  
**Theodor Bălan**

GRAFOART



© 2024. Casa de Editură GRAFOART®

Toate drepturile rezervate.

În elaborarea prezentei ediții s-au folosit lucrarea originală:  
**Г. Нейгауз** - *Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога*,  
Государственное Музыкальное издательство, Москва, 1958  
și versiunea românească

**H. G. Neuhaus**, *Despre arta pianistică. Însemnările unui pedagog*,  
trad. din lb. rusă de Theodor Bălan, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București,  
1960.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

**NEUHAUS, HEINRICH GUSTAVOVICI**

**Despre arta pianistică : însemnările unui pedagog** / Heinrich Gustavovici Neuhaus ; trad. din  
lb. rusă de Theodor Bălan. - București : Grafoart, 2024

ISMN 979-0-69492-483-6

ISBN 978-606-747-250-9

I. Bălan, Theodor (trad.)

78

EDITURA MUZICALĂ GRAFOART

București, str. Brașov nr. 20

LIBRĂRIA MUZICALĂ GEORGE ENESCU

București, piața Sfinții Voievozi nr. 1

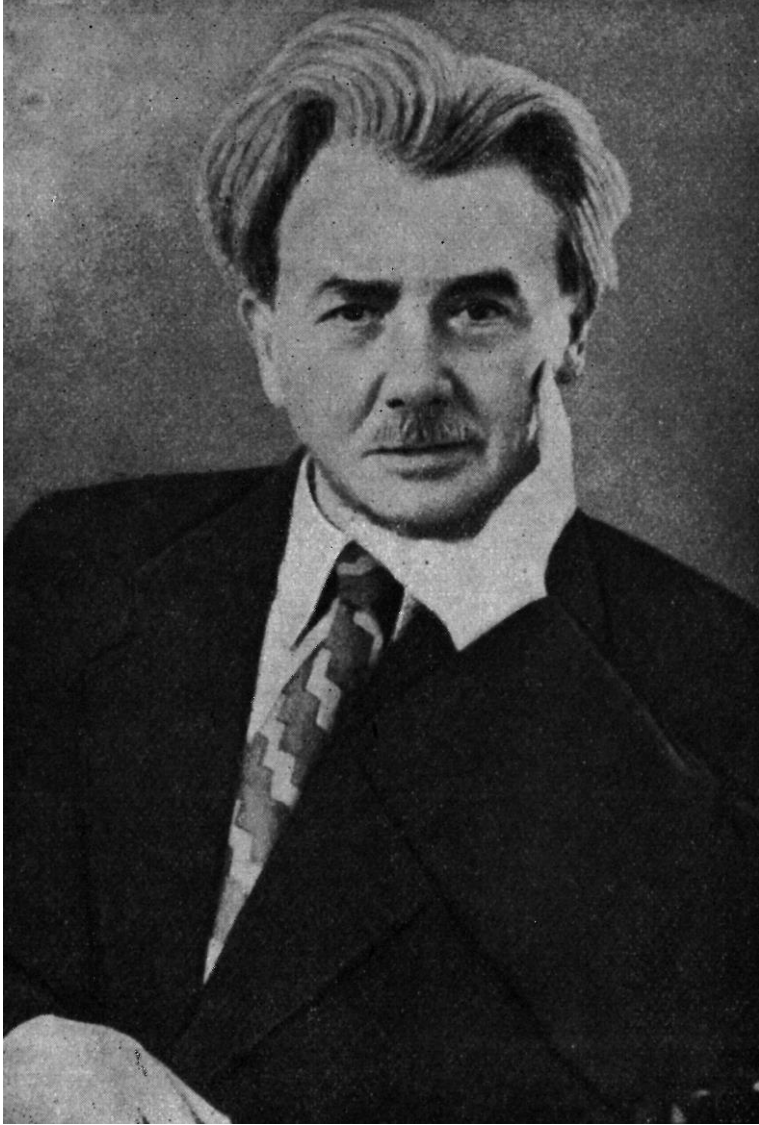
TEL. : 0747 236 278 (07-GRAFOART) ; 021 315 07 12

E-MAIL : GRAFOART1991@GMAIL.COM

COMENZI ON-LINE : WWW.LIBRARIAMUZICALA.RO

# 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

## 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 greutăți 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 pianiştilor 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

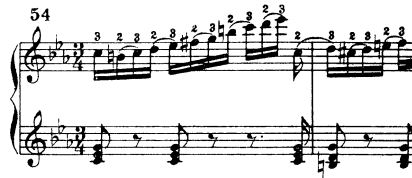
---

<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 pianiştilor: Sofronițki, Oborin, Ginzburg, Feinberg, Gilels, Zak, Flier, Serebreakov, Briuşkov, Perelman, Nilsen, Golubovskaia, Razumovskaia, fără a mai aminti numele multor pedagogi-interpreți 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.