

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

GHEORGHIU, CORNELIU

Despre pianistică / Corneliu Gheorghiu ;

trad.: Oana Rădulescu-Velcovici ; ed.: Matei Bănică. -

București : Grafoart : Editura Universității Naționale de
Muzică București, 2014

ISBN 978-606-747-006-2

ISBN 978-606-659-074-7

I. Rădulescu-Velcovici, Oana (trad.)

II. Bănică, Matei (ed.)

786.2

Editura Muzicală GRAFOART

Str. Brașov nr. 20, sector 6, București

Tel.: 0747 236 278 ; fax.: 0318 15 15 13

Comenzi online: www.LIBRĂRIAMUZICALA.ro

Corneliu Gheorghiu

Despre pianistică

Ediție realizată de

Oana Rădulescu Velcovici

GRAFOART

Editura UNMB

Profil artistic: Corneliu Gheorghiu	4
Cuvântul autorului	12
Cuvânt înainte	16
I. Introducere	22
II. Elementul psihologic	33
III. Secțiuni anatomice	40
1. Comanda creierului	40
2. Controlul prin auz	41
3. Ansamblul brațului	42
3.a. Umărul	42
3.b. Brațul	46
3.c. Problema cotului	50
3.d. Mâna – Interdependența mâinilor	53
3.e. Degetele – Punct de sprijin – Velocitate – „Anteu”	56
3.f. Trecerea degetului mare – Digație	65
4. Interdependența secțiunilor anatomice; a intra în pian; fenomenul de <i>feed-back</i>	68
5. Așezare la pian; octave – acorduri – viteză	75
IV. Despre libertate, suplețe și ușurință	77
V. Salturi	81
VI. Corpul în fața instrumentului	82
VII. Pedala	88

VIII. Etapele învățării unei piese	90
1. Etape ale studiului	90
2. Unelte de lucru	91
IX. Teorie a non-interferenței între funcțiuni	100
X. O zi la pian	103
XI. Stil și interpretare	108
XII. Cum se construiește un program de recital	113
XIII. Concluzii	116
XIV. Studenții mei din București	128
XV. Amintiri nepieritoare	135
1. Cum am ajuns la muzică	135
2. Întâlnirea cu George Enescu	143
3. Examen de admitere la Academia Regală de Muzică și Artă Dramatică din București	146
4. Întâlnirea cu Dinu Lipatti	152
5. Întâlnirea cu Alfred Cortot	156
6. Debutul solistic cu orchestra	158
7. Debutul solistic cu Filarmonica din București	159
8. Amintirea altui concert dirijat de C. Silvestri	160
9. Concurs <i>Chopin</i> la Varșovia	161
10. Colaborarea cu celebrul cântăreț N. Rossi Lemeni ..	163
11. Întâlnirea cu Nadia Boulanger	166
12. Întâlnirea cu Igor Markevitch	171
Fotografii de familie	174
Dar din dar se face rai	177
Extrase din presă	179

I. INTRODUCERE

Florica Musicescu – „Domnișoara” pentru lumea muzicală românească, profesoară la Conservatorul din București timp de mai mult de cincizeci de ani, a pus bazele unei remarcabile școli de pian a cărei glorie este elevul ei, legendarul pianist Dinu Lipatti.

Principiile ei pedagogice, pe care ea însăși nu le-a pus niciodată pe hârtie, au fost adoptate ca atare sau adaptate după propria lor personalitate de către elevii ei, dintre care amintim pe Maria Fotino, Mândru Katz, Madeleine Cantacuzino (devenită apoi soția lui Dinu Lipatti), Smaranda Georgescu Athanasoff, Manolica Eremie și, de asemenea, de... semnatarul acestor rânduri. Lucrarea de față este o ilustrare a acestei ultime adaptări.

Lipatti însuși a lăsat câteva considerații scrise asupra principiilor sale pianistice, mai mult psihologice decât tehnice, datând din perioada în care el a fost profesor al unei clase de perfecționare la Conservatorul din Geneva, perioadă prea scurtă, din nefericire, pentru că el ne-a părăsit la treizecișitrei de ani, în plin avânt al carierei sale pianistice.

În ceea ce îi privește pe ceilalți discipoli ai Domnișoarei, eu nu am cunoștință, până astăzi, ca vreunul dintre ei să fi redactat vreun text pe acest subiect. Cea mai indicată pentru a

face acest lucru ar fi fost, după părerea mea, Maria Fotino, eminentă interpretă, spirit clarvăzător, analitic și obiectiv, și care, în plus, lucrase cel mai mult timp dintre noi toți – vreo patruzeci de ani – cu „Domnișoara”. Nu știu dacă, totuși, așa cum am făcut eu, ea ar fi luat notițe privind învățătura pe care o primise.

Chiar și după ce terminasem studiile la Conservator și începusem carierele noastre de concertiști, continuam toți să mergem să cerem sfatul Domnișoarei. Îndrumarea ei se prelungea, de asemenea, până la cel mai infim detaliu al studiului pieselor pentru concertul următor. Ședințele de lucru, pentru care Domnișoara nu accepta niciodată onorariu, se țineau la ea acasă, în micul ei apartament de două camere, și uneori, la noi acasă.

Indicațiile Domnișoarei erau fie sibilinice, fie de o simplitate deconcertantă; în orice caz, trebuiau decodate. Astfel, atunci când exclama: „Cei mari *pe* cei mici!” voia să spună că mușchii mari trebuiau să acționeze asupra celor mici. În același fel, „Cei de sus *pe* cei de jos!” voia să spună că inițiativa provenea de sus, adică segmentele superioare ale brațului trebuiau să inițieze mișcările mâinii.

Dacă vreodată i se cerea să precizeze ce înseamnă „cei de sus”, se enerva; ea refuza să numească umărul pentru a nu atrage atenția asupra lui și a risca, astfel, să-l blocheze. Atunci schimba expresia, spunând „cei de departe”, „de mai departe”, lăsând să se înțeleagă că era vorba despre mușchii omoplatului.

Dimpotrivă, atunci când spunea „fix-fix” pentru „ferm”, ea desemna brațul, ale cărui părți trebuie să fie interdependente, să constituie un tot (de exemplu, în cazul pasajelor de octave). Acest lucru nu venea în nici un fel în contradicție cu imuabilul ei principiu al supleței, ci ținea să proclame interdependența segmentelor brațului (în acest caz: coeziunea, solidaritatea).

Domnișoara era irascibilă, mai ales când dădea lecții, și, în mod special, cu fetele. Din contra, puternica sa personalitate fermeca adesea interlocutorii în timpul conversației în jurul unei mese, în tren sau la restaurant. Acolo mă invita, câteodată, la dejun în compania nepotului ei, scriitorul și poetul Păstorel Teodorescu, între altele celebru în România pentru calambururile și vorbele lui de duh.

Pentru că veni vorba de această perioadă – anii treizeci – îmi aduc aminte de unii colegi de clasă care îmi declarau că nu înțeleg nimic din ceea ce le cerea Domnișoara. Erau, astfel: Ghita Strachilevici, o tânără virtuoză, care cânta, la șaptesprezece ani, foarte repede și foarte bine, primul studiu de Chopin, în *Do major* (arpegii); Tatiana Andronakievici, care provenea, de asemenea – ca și cea dinainte – din Basarabia; Joseph Prunner junior (fiul binecunoscutului contrabasist), care s-a transferat la alt profesor, pentru că Domnișoara nu voia să-i permită să cânte *Concertul în mi minor* de Chopin. De altfel, plecările de la clasa Domnișoarei erau frecvente; erau elevi care dezertau, ne mai suportând toanele ei, și chiar ea însăși le spunea unora dintre elevi să plece, pentru că nu erau la înălțimea ei sau o enervau prea mult.

Domnișoara semăna spaima și elevii ei se intimidau, cu toții, la apropierea ei. Astfel, înainte de a intra în clasă, Sanda Bobescu cădea în genunchi în fața ușii, și-l ruga pe Dumnezeu să o apere de a fi ocărâtă prea tare; în această postură a găsit-o Domnișoara ieșind, pe neașteptate, din clasă. Mai târziu, Sanda a schimbat profesoara, plecând la clasa Doamnei Silvia Șerbescu. De asemenea, Olivia Nicolau (viitoarea soție a ambadorului Elveției) a plecat la clasa profesorului Paul Jelescu.

Ce să mai adaug, decât că însăși doamna Ana Lipatti (mama lui Dinu) mi-a spus, când mă făcusem mai mărișor: „Dragă Cornel, când o vedeam... nu mai aveam conversație...”

Niciodată mulțumită de elevii ei, Domnișoara îi pisălogea până în ultimul minut înainte de intrarea în scenă, fie că era pentru un examen sau pentru o audiție publică (mi-a mărturisit, chiar, într-o zi: „când nu zic nimic, e bine”). De altfel, după părerea ei, un elev nu era niciodată pregătit pentru o apariție publică. A făcut, totuși, excepție, o dată pentru mine și altă dată pentru cele două basarabence.

Astfel, în ceea ce mă privește, ea m-a prezentat lui Alfred Cortot¹, la hotelul Athénée Palace. Aveam unsprezece ani. I-am cântat Sonata op.13, *Patetica*, de Beethoven.

Cele două fete, care aveau amândouă, în momentul acela, șaptesprezece ani, au fost prezentate lui Alexander

¹ Alfred Cortot (1877 – 1962), pianist francez, profesor la *École normale de musique de Paris*.

Borowsky² cu ocazia vizitei lui la Conservatorul nostru. „Înțelegeți rusa?” a răspuns el la îndemnul Domnișoarei de a le vorbi fetelor în rusește. „Nu, dar nu are importanță, puteți vorbi”, a răspuns Domnișoara. Îmi aduc aminte că am cântat, cu această ocazie, *Passacaglia* în *sol minor* de Händel.

Am motive să cred că Domnișoara mi-a lăsat moștenire, într-un fel, principiile ei pedagogice; le-am făcut adăugiri și adaptări. Am ezitat îndelung înainte de a întreprinde prezenta lucrare, pentru faptul că aplicarea principiilor expuse este intim legată de practica pedagogică și de demonstrația la obiect. E foarte probabil că, din acest motiv, venerata noastră Maestră a refuzat, întotdeauna, să scrie ceva despre metoda sa, în ciuda faptului că, începând din anii treizeci și până în zilele noastre, s-a vorbit mult despre această metodă, nu numai în România, ci peste tot în Europa.

Domnișoara frecventa somități ale lumii muzicale și se bucura de admirația lor. Să cităm, printre acestea, pe Arthur Rubinstein și Yehudi Menuhin. Nadia Boulanger o invitase să susțină cursuri la Conservatorul American de la Fontainebleau. Alfred Cortot îi dedicase un exemplar din ale sale „Principii Raționale ale Tehnicii Pianistice” cu aceste cuvinte: „Domnișoarei Muzicescu, cu, așa cum spunea Debussy, scuzele mele pentru ceea ce urmează”.

² Alexander Borowsky (1889-1968), pianist rus, naturalizat în SUA, laureat al Concursului Anton Rubinstein în 1912.



Domnișoarei Florica Muzicescu, cu respectul ce l'inspiră evlavia sa pentru artă și felul cum înțelege prietenia.
George Enescu
1940

În anul 1940, George Enescu i-a dăruit o superbă fotografie ce-l înfățișează cântând la pian, cu următoarea dedicație: „Domnișoarei Florica Muzicescu, cu respectul ce l'inspiră evlavia sa pentru artă și felul cum înțelege prietenia”.

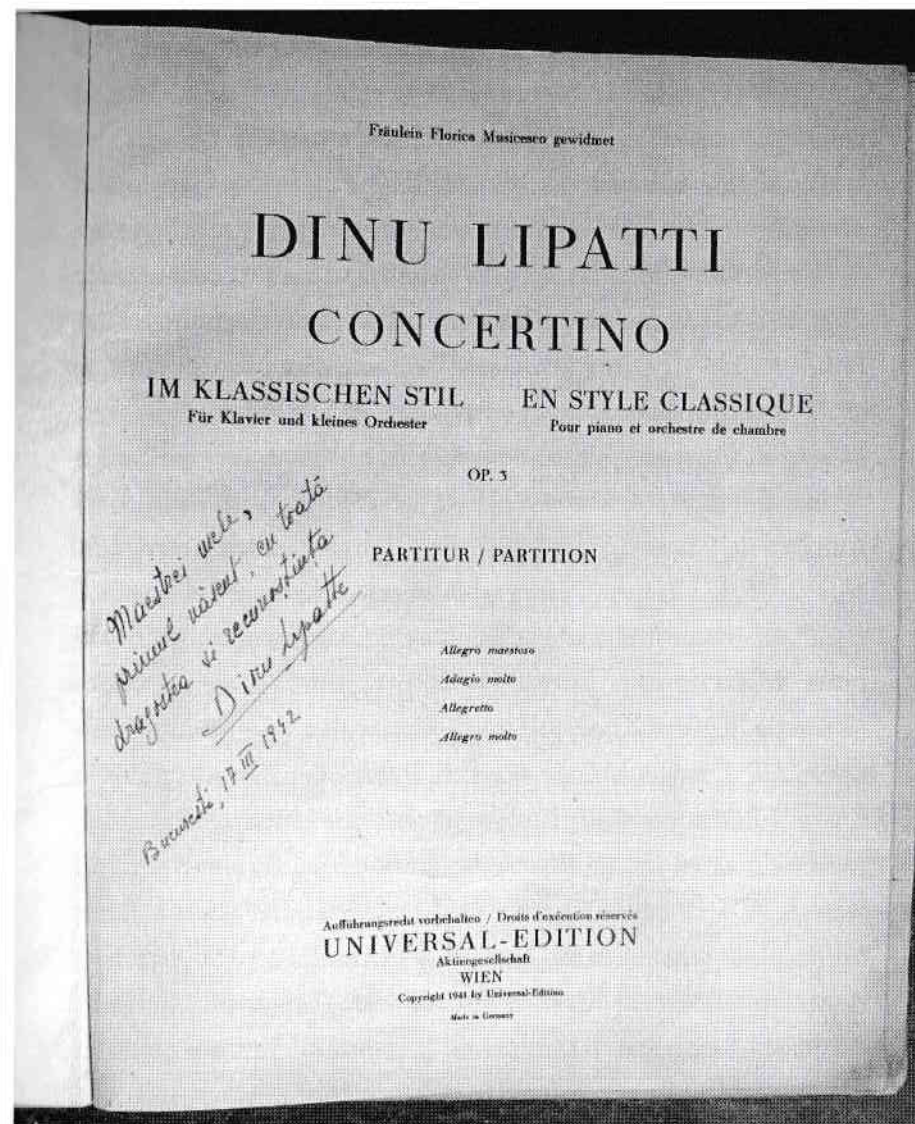
De asemenea, Igor Markevitch notase pe un exemplar al *Variațiunilor* sale pentru două pian: „Dragei mele Florica, pentru care pianul nu mai are secrete, aceste modeste încercări”. Iar Dinu Lipatti a scris, în românește, pe primul exemplar de autor al *Concertino*-ului *în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră*:

„Maestrei mele, primul născut³, cu toată dragostea și recunoștință”.

Ultimele două partituri amintite se află în biblioteca mea și le păstrez cu mare respect; de asemenea, am cântat și înregistrat în multe locuri, în Europa, *Concertino* și *Concertul pentru orgă și pian*, precum și *Nocturna pe tema unui colind moldovenesc* de Lipatti.

Dacă a existat un elev care să fi înțeles și aplicat bine principiile Domnișoarei, acela a fost, cu siguranță, Măndru Katz, elevul ei preferat începând din 1937, datorită marelui său talent și perseverenței sale în studiu. El a ajuns, foarte devreme, la o asemenea perfecțiune tehnică încât apariția sa, în momentul debutului său, în anul 1947, cu *Concertul* de Ceaikovski, acompaniat de Filarmonica din București, sub bagheta lui George Georgescu, a fost percepută de public ca fiind aceea a unui tânăr virtuoz. A obținut, apoi, premii la concursurile internaționale de la Berlin (1951) și București (1953).

³ Primul exemplar de autor. *Concertino* a fost tipărit la Universal Edition în anul 1941.



Atunci când apărea pe scenă, el uimea prin libertatea și suplețea întregului său corp, nu numai a brațelor, ceea ce îi permitea să realizeze o sonoritate amplă și rotundă, semnul distinctiv al școlii Domnișoarei. El demonstra, pe viu, o altă caracteristică a acestei școli: o viziune sobră și reținută a autorilor pe care îi interpreta, chiar și a romanticilor (Domnișoara utiliza, în această privință, o zicală românească: „Nu te bate pe burtă cu Beethoven”, vrând să spună „Fără familiarisme”). Și, într-adevăr, sub degetele lui Mândru, *Sonata op.31 nr.2* dobânda exact gravitatea cerută de tradiție. Îmi amintesc, în mod special, de magnifica interpretare pe care o dădea *Fanteziei cromatice și Fugii* de Bach, *Sonatei* cu marș funebru de Chopin, *Suitei op.10* de George Enescu, *Concertului în fa minor* de Chopin, *Nocturnei în mi major* de Chopin, *Studiului op. 25 nr. 11* (cromatic descendent) de Chopin, și multor altor piese. Mai târziu, el a cântat – în programul aceleiași seri – *Concertele* de Prokofiev (Nr.1) și Hacıaturian, iar ca *bis*, a dat cele 32 de *Variațiuni în do minor* de Beethoven. Numit *Solist de Stat* al Filarmonicii din București și *Artist Emerit al Republicii*, renumele său a ajuns dincolo de granițele țării, chiar până în Islanda. După ce s-a stabilit în Israel, Mândru Katz a făcut numeroase turnee, care l-au dus până în Australia, și a fost numit profesor la Conservatorul din Tel-Aviv. O criză cardiacă l-a doborât în plin recital la Istambul, în timp ce cânta *Sonata op.31 nr.2*, în *re minor*, de Beethoven.

Desigur, elevul va profita întotdeauna de prezența constantă a profesorului, pentru că acesta este cel care trebuie să aprecieze sonoritatea și cauzele eventualei sale deficiențe, de exemplu, defectele poziției mâinilor; el va trebui să ghideze cântul elevului său, să supravegheze derularea corectă a procesului artistic, asigurându-se că acesta este condus de creier, să aprecieze proporțiile și dinamismul frazelor; profesorul va avea, deci, o activitate prin excelență practică, aplicată la materialul compoziției muzicale.

Nu căutați rezultatul imediat; munca pianistului constă în „a pune într-o pușculiță”; progresul se manifestă, adesea, cu o anumită întârziere.

Nu lucrați niciodată fără tragere de inimă. Definiția muncii a lui Stanley Jevons⁴ ar trebui modificată în mod fundamental pentru travaliul artistic.⁵ „Nu s-ar putea să muncim cu bucurie ? “ se întreba André Maurois⁶.

Arta noastră – fiind, de asemenea, o meserie – este o activitate de creație, cu atât mai dificilă cu cât ea se dezvoltă doar în momentul apariției pe scenă, pretinzând – în aceeași măsură – atenție, bună dispoziție și o completă lipsă de inhibiție, sinteză – *în fața publicului* – a unei pregătiri anterioare,

⁴ Economist și filosof englez, 1835 – 1882.

⁵ „Activitate chinuitoare, dureroasă și trudnică în vederea obținerii de bunuri materiale sau spirituale.”

⁶ Scriitor, eseist și istoric francez, 1885 – 1967.