

Corneliu Gheorghiu

Despre pianistică

Ediție realizată de
Oana Rădulescu Velcovici

PREVIZUALIZARE

GRAFOART
Editura UNMB

CUPRINS

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

II. ELEMENTUL PSIHOLOGIC

A cânta la pian înseamnă, pentru cea mai mare parte dintre pianiști, a vedea niște note pe o partitură și a stabili o legătură directă cu clapele care trebuie apăsate pe claviatură. Este ceea ce fac, în general, acompaniatorii care au reputația de a descifra repede și de a cânta orice piesă „la prima vedere”. După metoda noastră, procedeul corect și artistic presupune un ordin dat de creier și adresat centrilor motori. Acest ordin trebuie să fie investit cu toate atributele sunetelor care vor urma – expresivitate, durată, nuanță – ca urmare a percepției vizuale a notelor citite în partitură, sau memorate.

Pentru a rezuma: degetele nu trebuie să cânte mecanic, fără ordin de sus. Mișcările trebuie să provină din suflet: *crescendo* și *diminuendo* trebuie să corespundă unor necesități de expresie, să fie niște tensiuni și relaxări dinamice, ne constând, în nici un fel, în contracții și decrișpări musculare.

Atunci când spun unuia dintre elevii mei: „nu mișca doar degetele, ci produ sunete”, mă refer la scopul acțiunii; este vorba, aici, despre un element *conștient* integrat procesului mecanic.

Oricât am repeta-o, nu va fi niciodată de-ajuns: tehnica depinde de *psihic*!

III. SECȚIUNI ANATOMICE

1. COMANDA CREIERULUI

Mintea trebuie să imagineze sunete înzestrate cu calitățile necesare pentru piesa propusă spre a fi studiată; gândirea trebuie să devanseze întotdeauna acțiunea.

Este foarte important să ai intenția de a produce **sunete**, nu mișcări, iar acele sunete să fie înveșmântate cu un ansamblu de calități (caracteristici, trăsături, însușiri, atribute), ceea ce implică emiterea unui ordin foarte precis.

În ceea ce privește mișcarea, aceasta trebuie să fie directă; mergeți dintr-un singur gest direct la nota pe care vreți să o cântați. „Hotărâre!” (Domnișoara, în 23 februarie 1953). Mișcarea nu este decât un mijloc de a produce sunete.

Considerați clapa ca fiind o ființă vie; astfel, nu veți ajunge niciodată să o loviți. A nu lovi (bate) înseamnă a se adresa – cu gestul pianistic – numai substanței elastice, carnoase, a clapei, adică spațiului (cursei) dintre suprafața și fundul clapei, evitând a înfișe degetele, ca pe o secure, în lemnul de pe fundul clapei. Sistemul central (adică mintea) trebuie să emită ordine (comenzi) fără întrerupere, fără nici o clipă de abandon sau pasivitate, participând activ la ceea ce fac degetele; fiecare acțiune trebuie să fie voluntară. Nu vom repeta niciodată îndeajuns că imaginația joacă aici un rol

esențial; trebuie să vă imaginați că aveți o mână enormă care acoperă întreaga claviatură fără a fi deplasată !

Producerea unui sunet presupune patru momente:

1. Intenția (bine precizată, privind elementele: localizare pe claviatură, intensitate, durată).
2. Pregătirea degetului (păstrând brațul liber).
3. Înfundarea clapei.
4. Controlul prin auz (sunetul obținut este chiar identic cu cel dorit ?); a se vedea de asemenea § III.2, *Controlul prin auz*.

Trebuie să aveți totdeauna în minte *sensul notelor* pe care le cântați, veți evita astfel să o faceți pe papagalul. Urmărind realizarea acestui *sens* se poate ajunge la *expresie*, adică la un conținut mai bogat, o reproducere mai completă, ca pentru o declamație teatrală. După cum spunea – foarte frumos – Domnișoara, se poate da un *sens* chiar și atunci când *șoptim* o frază. La pian, sensul este descoperit cu ajutorul inteligenței muzicale, din note și semnele complementare, adică din partitură.

2. CONTROLUL PRIN AUZ

Fiecare etapă de lucru trebuie să fie controlată prin auz, care va fi antrenat să recunoască sunetul pe care i l-a cerut creierul, și să refuze orice altceva.

Să ascultăm ce spun câțiva maeștri:

Aplicați cvadrilogul: ați îndeplinit fiecare postulat?

Ca să găsiți defectiunea, trebuie să dați motorul cu încetinitorul. Poate că un deget nu lovește clapa în condiții favorabile, sau o trecere a degetului mare nu e efectuată corect, ori un deget trecut pe deasupra altor degete (prin rotația brațului) nu atacă tasta așa cum ar trebui să o facă (de toate acestea, nu vă dați seama în viteza cântatului !).

Pentru aceste situații și încă pentru altele, practica gamelor și a arpeggiilor este foarte importantă. Acest lucru este valabil, în aceeași măsură, atât pentru dumneavoastră înșivă, cât și pentru elevul dumneavoastră. Un bun profesor trebuie să descopere inegalitățile de tușeu și cauzele acestora chiar în *tempo* rapid!

Apoi, trebuie găsit remediul. În continuare, lucrați cu elevul locul respectiv suficient de mult timp pentru ca el să înțeleagă calea pe care trebuie să o urmeze. Bineînțeles, el va trebui să repete singur acasă la el, *în aceleași condiții* tehnice pe care le-a realizat cu dumneavoastră, la lecție.

Dacă ajungeți, pe loc, la o ameliorare a execuției pasajului, este cu atât mai bine, pentru că efectul este spectacular pentru student.

Domnișoara, 25 aprilie 1956.

Dacă mâna nu e bine atașată brațului, umărul se va bloca. Nu lăsa mâna „să atârne ca o aripă rănită”; ea trebuie să fie legată de braț în mod elastic.

Ajutorul cel mai eficace pe care îl poate da brațul este **să nu ajute deloc**, adică să nu intervină în lucrul degetelor.

3.e. DEGETE
PUNCT DE SPRIJIN
VELOCITATE
„ANTEU”

Nu uitați că, în ultimă instanță, degetele sunt cele care cântă!

Trebuie să existe un sprijin pe vârful fiecărui deget.

Deplasările trebuie să fie inițiate plecând de pe un sprijin.

Domnișoara, ianuarie 1952.

Trebuie să ai degetele tari chiar și atunci când „cânti piano”. (Eu: faceți analogia cu acțiunea de a scrie, cu delicatețe, cu un creion cu vârful foarte bine ascuțit, ce lasă urme foarte fine – dar clare – pe foaia de hârtie, fără să taie hârtia, deoarece brațul care ține creionul este foarte ușor, astfel că apăsarea vârfului acestuia pe suprafața colii de hârtie este minimă.)

„A studia la pian” = a fi obligat să ai degete ferme, fără de care nu se va auzi nimic din ceea ce cânti.

Degetele trebuie să înfunde bine clapele.

Pârghia greutateii.

Există două situații:

1. Când mâna se află așezată în pian, greutatea se găsește în vârful degetului (degetelor). După momentul atacului, când surplusul de greutate a ricoșat, brațul se odihnește pe fundul clapei (clapelor).

3.f. TRECEREA DEGETULUI MARE. DIGITAȚIE.

Problema trecerii degetului mare, în general.

Nicio încheietură nu trebuie să se opună acestei treceri, nici cea a mâinii (poignet), nici cea a cotului. Dimpotrivă, încheieturile trebuie să permită această mișcare, „cu bunăvoință”. Degetul 1, adus sub palmă, este „treaz”, pregătit să înfunde clapa, dar nu va trage în urma sa un braț recalcitrant sau, doar lenș. Între toate segmentele brațului trebuie să domnească o înțelegere perfectă. Inițiativa provine de sus, ca întotdeauna. Nu trebuie ridicat numai poignet-ul pentru a lăsa să treacă degetul 1 pe dedesubt, ci se ușurează brațul întreg, ca și cum ar fi umflat cu heliu, ca un balon, ca urmare a „decolării” umărului.

În game și arpegii, există două procedee posibile:

La game :

- 1) Fie poignet-ul este ridicat, în mod progresiv, începând din momentul în care degetul 1 a cântat deja și se pregătește să treacă pe dedesubt, momentul maxim al ridicării fiind acela în care cântă degetul 3 și (în cea de-a doua trecere) degetul 4 (în gama de tip *Do major*, ordinea degetelor 123 – 1234). Același lucru în gamele cu ordinea degetelor 231 – 234 – 12 (tip *Do diez major*).
- 2) Fie poignet-ul alunecă în plan orizontal spre nota următoare (mergând spre registrul înalt, cu mâna dreaptă) și permite trecerea degetului 1 pe dedesubt. Coborând spre registrul grav (tot cu mâna dreaptă), poignet-ul va aluneca, în mod progresiv, spre stânga și va permite

4. INTERDEPENDENȚA SECȚIUNILOR ANATOMICE; A INTRA ÎN PIAN; FENOMENUL DE *FEED-BACK*

La deplasări, brațul întreg trebuie să meargă, spre dreapta și spre stânga, cu o perfectă coordonare. Nici nu împingeți, nici nu trageți. Trebuie să deplasați brațul în așa fel încât el să nu fie *nici în urma degetelor, nici înaintea lor*, ci absolut împreună, ascultând de aceleași ordine, provenite de la aceeași sursă.

Dificultatea principală – și în același timp, condiția de bază pentru orice activitate pianistică, este dualitatea aparent paradoxală: braț liber ↔ mână activă.

Capătul de sus (al pârghiei) trebuie să facă un întreg cu capătul de jos; ele trebuie să cânte și să se deplaseze simultan.

Diferitele părți ale brațului trebuie să aibă mișcări coordonate, ele fiind segmente interdependente și deplasându-se ca o singură unitate.

Sugestie: **mergeți** (cu degetele) pe fiecare clapă! Nu-i poate veni nimănui ideea de a merge cu picioarele, pe pământ, restul corpului rămânând blocat (undeva, în spațiu). Astfel, veți fi liberi și total degajați în umăr și în restul brațului, cotului, poignet-ului, mâinii.

Trebuie să existe, deci, liberă circulație în braț, în cele două sensuri.

5. AȘEZARE LA PIAN; OCTAVE – ACORDURI – VELOCITATE

Pentru octave și acorduri, așezarea la pian trebuie să fie mai înaltă decât pentru viteză (pasaje de degete). Degetele au nevoie de mai mult spațiu – în înălțime – pentru a se articula bine.

Talia se acomodează instinctiv după nevoile momentului, pentru că nu putem coborî scaunul în cazul în care survin pasajele de degete; atunci trunchiul este cel care se apleacă, chit că se redresează imediat ce revin octavele.

Ați remarcat, probabil, faptul că, fiind aproape în picioare în fața claviaturii și cântând așa, nu există contracție, fluxul de putere „curgând” drept în pian (de recitat § III.3.c „*Problema cotului*”). Aplicați acest procedeu pentru anumite pasaje, apoi reluați pasajele respective, scăzând, în mod progresiv, înălțimea și apropiindu-vă de poziția normală „stând pe scaun”. Considerați aceasta ca unealtă de lucru de adăugat la § VIII.2.

Modul în care vă așezați pe scaun, în fața pianului, este foarte important. Așezându-vă mai jos sau mai sus decât aveți obiceiul, veți modifica unghiurile de atac ale secțiunilor brațului și, în acest fel, riscați să compromiteți reușita pasajelor rapide.

IV. DESPRE LIBERTATE, SUPLEȚE ȘI UȘURINȚĂ

Când începeți studiul unei piese muzicale, ignorați pentru moment *problema eficacității degetelor* în favoarea *relaxării*, care este condiția Nr.1, foaia albă pe care veți scrie discursul muzical (eram tentat să scriu „visul vostru” – dar este o cale lungă până acolo).

Dacă aparatul transmițător (braț, mână) este impropriu (citiți „nu este liber”), nici cele mai bune ordine ale creierului nu vor reuși să-și atingă scopul!

De îndată ce sunetul a fost produs, surplusul de efort trebuie să dispară și trebuie să regăsiți starea de la început („foaia albă”).

Domnișoara, ianuarie 1951: controlul libertății brațului.

Brațul așezat pe un deget, care are funcția de susținere, cu poignet-ul ridicat.

1. Mișcare rotundă, în sensul acelor unui ceasornic, la inițiativa cotului, brațul – pasiv – fiind deplasat dintr-o bucată.
2. Aceeași mișcare de rotație, în sens invers.
3. Schimbați sprijinul (pe alt deget). Mișcări de rotație, când într-un sens, când în celălalt.

În tot acest timp, brațul trebuie să fie liber. Nimic nu trebuie să se opună mișcărilor.

V. SALTURI

Toate deplasările se vor face prin mișcări rotunde, ca la suprafața unei sfere. Acest lucru este valabil pentru toate deplasările, nu numai pentru salturi.

Vizați bine țintele și aruncați-vă, în mod integral și curajos, la distanță (Liszt: *Concertul în Mi bemol major*, începutul).

Salturile nu există! Brațul fiind ușor, atunci când el nu are sprijin în pian, umărul („cei de sus”) ia asupra sa transportul.

Lucrați în felul următor:

1. Reduceți distanța pe care trebuie efectuat saltul încadrând intervalul în interiorul unei octave. Reluați saltul de mai multe ori, la intervale de timp regulate, cu vârfuri de degete tari, *în bune condițiuni* (cu brațul relaxat). Mergeți direct la țintă, cu conștiința mentală a mișcării, spunându-vă vouă înșivă că „totul este ușor” (cea ce este adevărat, pentru intervale ce se încadrează într-o octavă !).

2. *Măriți* progresiv distanța. Reluați de mai multe ori fiecare augmentare a distanței, în bune condiții (braț suplu).

3. Toate deplasările se vor face pe o suprafață *curbă* (imaginară).

4. Comandați mișcările de sus (din umeri, omoplați); fără inițiativă jos („mâna nu se mișcă!”)

(A se vedea § VIII.2, „Unelte de lucru” și, de asemenea, § III.3.d, „Mână – Independența mâinilor”).