

Oana Rădulescu Velcovici

LA PIAN CU MARIA FOTINO



Cuprins

Cuvânt înainte	7
La pian cu Maria Fotino	10
Capitolul I Despre pianistică	13
1. Despre suplețea articulațiilor și calitatea sonorității	14
2. Privitor la controlul duratei sunetelor	17
3. Contactul cu claviatura	21
4. Controlul asupra greutății brațelor	23
5. Controlul privind executarea salturilor	26
6. Digiția	31
Capitolul II Probleme de interpretare	37
1. Despre auzul muzical	38
2. Despre planurile sonore	38
3. Despre sonoritate	41
4. Despre pedalizare	42
5. Despre atac și frazare	54
6. Despre rubato	58
7. Despre tempo	60
Capitolul III Studiind la pian cu Maria Fotino	66
1. <i>Sonate</i> de Domenico Scarlatti	66
2. <i>Fantezia în do minor K.V.475</i> de W.A Mozart	77
3. <i>Sonata op. 109</i> , în Mi major, de Beethoven	91
4. <i>Pavana</i> din <i>Suita op. 10</i> de George Enescu	120
Capitolul IV În loc de concluzii	132
1. Despre modul de lucru	132
2. Despre experiența pedagogică	133
3. Deschideri pluridisciplinare	134
Indice de nume	136
Bibliografie	137

Cuvânt înainte

Prezentul volum reprezintă editarea unei părți din teza de doctorat intitulată *Maria Fotino și pianistica secolului XX*, pe care am susținut-o în anul 2005 la Universitatea de Muzică din București, sub îndrumarea Prof. Univ. Dr. Grigore Constantinescu.

Din teza de doctorat au rezultat trei volume:

Maria Fotino și arta pianistică prezintă biografia artistei pornind de la situarea acesteia în contextul școlii pianistice românești și încadrând-o în aria mai cuprinzătoare a școlilor pianistice europene de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Este prezentată, de asemenea, o scurtă genealogie a familiei Fotino, o binecunoscută familie de muzicieni români, ai cărei reprezentanți au marcat viața muzicală românească din secolul XX.

În cartea *La pian cu Maria Fotino* am urmărit să surprind cele mai importante aspecte ale măiestriei pedagogice a Mariei Fotino, așa cum le-am cunoscut eu, de-a lungul a peste un sfert de secol de lucru direct sub îndrumarea pianistei, sau supunându-i aprecierii interpretărilor mele înainte de apariții în public, în anii de după încheierea studiilor mele muzicale.

Cel de-al treilea volum se intitulează *Maria Fotino în documente scrise și sonore* și cuprinde câteva studii de interpretări comparate (unele scrise ulterior susținerii tezei de doctorat și publicate în revistele UNMB) în care am încercat să arăt valoarea interpretărilor Mariei Fotino, pe care le consider de un nivel comparabil cu cel al unor artiști de mare renume în pianistica mondială.

Maria Fotino a fost una dintre personalitățile de prim rang în rândul reprezentanților artei muzicale românești.

Publicul meloman și muzicienii români au avut posibilitatea să o asculte în sălile de concert, în emisiuni de radio sau de televiziune. Înregistrările pe discuri LP, realizate de *Electrecord*, constituie un tezaur care păstrează mereu vie în memoria melomanilor arta Mariei Fotino. O parte dintre acestea au fost trecute pe CD-uri.

Cu toate acestea – până în prezent, cel puțin – nu a fost editată nicio scriere mai amplă (studiu sau monografie) dedicată personalității și activității acestei mari artiste.

Aparițiile ei în public, pe scenele de concert, au fost consemnate, însă, în cronici elogioase, apărute în publicațiile de specialitate sau în rubricile de

La pian cu Maria Fotino

În cele ce urmează, vom încerca să sintetizăm câteva din principiile pe care se întemeia măiestria pianistică a Mariei Fotino. Acesta este însă un demers dificil, întrucât Maestra nu a considerat niciodată că ar fi necesar să teoretizeze în privința „tehnicii pianistice”, iar în modul de a lucra cu elevii săi, pornea întotdeauna de la cerințele de expresie ale textului muzical. Maria Fotino nu urmărea să epateze prin a-și etala erudiția sau concepțiile filozofice, nu căuta să-și impresioneze discipolii prin forța personalității sale, sau să-i complexeze prin superioritatea măiestriei sale pianistice. Se adresa sensibilității și imaginației tânărului pianist prin sugerarea – totdeauna la obiect, legat de textul muzical – a acelor „rezolvări” ale problemelor muzicale și tehnice ivite în cursul studiului, prin care reușea să-l aducă pe elev pe calea cunoașterii și **înțelegerii** adevăratului **sens** expresiv al partiturii, a stilului și a construcției piesei muzicale.

Mariei Fotino îi era străină orice formă de superficialitate. Nu lăsa să-i scape nici un amănunt. În această minuțiozitate a cizelării stă secretul calității prestațiilor artistice ale Maestrei. Mărturie stau imprimările pe care le-a realizat, aflate în fonoteca Radiodifuziunii Române.

Ca profesoară, era extrem de exigentă și, cu toate acestea, nici unul dintre discipolii ei nu a avut vreodată senzația că exigența Maestrei îl apasă, sau că ea cere lucruri imposibil de realizat. Nu puteam avea o dorință mai mare decât aceea de a reuși să facem ceea ce spunea.

În relația cu elevii săi, Maria Fotino avea o blândețe și o răbdare îngerească. În prezența ei, orice urmă de stress dispărea complet, psihicul elevului se relaxa și el devenea receptiv la toate sugestiile artistice ale Maestrei.

Coordonatele pe care Maria Fotino își desfășura bogata ei activitate artistică – în care intră și domeniul pedagogic – pot fi trasate în felul următor:

- **Concepția Mariei Fotino asupra problemei redării adecvate a stilului fiecărei piese interpretate** – domeniu în care intră cunoașterea profundă pe care o avea asupra fiecărui stil în parte, spiritul ei analitic deosebit de dezvoltat, atenția pe care o acorda detaliilor, precum și experiența ei profesională propriu-zisă, influența profesorilor sub îndrumarea cărora s-a format, repertoriul pe care l-a abordat;

- **Stilul personal de interpretare al Mariei Fotino**, structura propriei sale personalități, înzestrarea ei muzicală ieșită din comun, intuiția,

Capitolul I Despre pianistică

Dintr-o discuție cu Maria Fotino în care încercam să aflăm detalii asupra concepției sale cu privire la tehnica pianistică, am reținut următoarele idei:

„Principalul este că, într-adevăr, nu despart niciodată mijloacele de fondul muzical. Niciodată n-am gândit altfel. Găsesc că este lipsit de sens să faci pură virtuozitate, n-are interes. Nu mă interesează partea sportivă a lucrului, a instrumentului. Să poți comunica, să fii prezent și mereu anticipator, să știi cum să spui tot ce vrei. Totul depinde foarte mult de puterea de a da ordin și de a te asculta: să fii, în același timp, și în trecut, și în prezent, și în viitor – aici este cât poate fiecare...”²

„Puterea de a da ordin” însemna – în viziunea Mariei Fotino – capacitatea interpretului de a-și formula în mintea sa, în mod clar și precis, intențiile sale expresive legate de textul muzical, de a găsi mijloacele tehnice adecvate pentru a exprima *ideea muzicală* astfel concepută și de a-și concentra toată voința în realizarea întocmai a scopului urmărit, ne lăsând la voia întâmplării niciun amănunt. „Ordinul” este imaginea mentală complexă – auditivă, vizuală, tactilo-chinestezică – ce precede, într-un moment precis determinat, efectuarea propriu-zisă a mișcărilor care au ca rezultat producerea sunetelor la pian.

„Puterea de a te asculta” este abilitatea – destul de rară, din păcate – a instrumentistului de a disocia auzul interior anticipativ de acela exterior, de control, cu ajutorul căreia pianistul poate asculta rezultatul sonor al „activității” sale manuale. Fără o dezvoltare superioară a acestei capacități, interpretarea nu poate depăși un nivel mediocru.

Maria Fotino nu credea în valabilitatea unor metode speciale, aplicabile în mod uniform oricărui tânăr interpret, cu rezultate garantate a priori.

„Vezi, tot revin la lucrul acesta, că nu există o metodă precisă, care se poate adapta în mod automat fiecărui elev. Depinde de moment: vezi ce-i lipsește și aplici din comoara adunată...”

„Comoara adunată” este, pentru Maria Fotino, esența experienței unei vieți dedicate lucrului cu sine însăși, pentru apropierea de un țel cu atât mai nobil, cu cât este mai greu de atins pentru natura umană: perfecțiunea în adecvarea mijloacelor psiho-fizice și funcționale ale interpretului la fondul

² Oana Rădulescu Velcovici, *Convorbiri cu Maria Fotino*, manuscris.

5. Controlul privind executarea salturilor

O *problemă* de tehnică, pe care am lucrat-o adesea sub îndrumarea Mariei Fotino, este aceea a **salturilor** pe note simple sau duble, pe acorduri de trei sau mai multe sunete, cu o singură mână sau cu ambele mâini. Sub acest din urmă aspect, pot exista salturi în sens paralel sau contrar, în funcție de cazurile concrete din diferite texte muzicale.

*„Trebuie să dai **ordinul** la timp, să știi precis locul unde trebuie să ajungi cu mâna, și să dai startul exact la timp, să știi și intensitatea cu care vrei să cânti următorul sunet, și unde duce acest sunet, și expresia lui. Toate acestea trebuie **concepute** și **ordinul** trebuie dat cu anticipare, în complexitatea lui în care intră aspectele legate de durată, de expresie, de intensitate a sunetului pe care vrei să-l realizezi (toate acestea fac una singură), plus mișcarea, căreia îi dau loc pentru realizarea scopului pe care l-am amintit.”*

Pentru a putea să cânte la pian un sunet sau mai multe sunete atacate simultan, pianistul concepe în mintea sa un **ordin**.

Acest *ordin*, în accepțiunea dată acestui cuvânt de Maria Fotino, este – așa cum am mai atătat înainte – o **imagine mentală** care conține mai multe aspecte.

Primul aspect, determinant **și** pentru existența celorlalte aspecte, este acela de **imagine sonoră** anticipată a frazei muzicale ce urmează a fi cântată. Din această frază muzicală, în componența **ordinului** intră **un sunet**, reprezentat în minte în toți parametrii săi: înălțime, durată, intensitate, timbru, plus legătura de sens cu sunetul care l-a precedat și cel care îi urmează.

Al doilea aspect al **ordinului** este acela de **imagine vizuală** în componența căreia intră textul muzical, claviatura și mâinile pianistului plus corpul său, în întregime.

Al treilea aspect al **ordinului** este **imaginea tactilo-chinestezică**, adică imaginea mișcării *aparaturii pianistice*⁶ proiectată mental în toate componentele sale, anticipând senzațiile de:

- distanță a brațului față de corp,
- contact al vârfulor degetelor cu tastele,
- distanță între degete (*forma mâinii*),

⁶ Vezi nota nr. 3 – p. 18.

nu acoperă necesitatea de a da din nou **ordin** pentru fiecare salt similar care urmează. **Ordinul** respectiv conține în imaginea mentală aspectele legate de distanța pe care se efectuează saltul, locul de pe claviatură unde trebuie să ajungă mâna, **forma** mâinii (a degetului sau a degetelor) care atacă **trambulina**, sau **locul de aterizare** pe tastatură, **sonoritatea** din punct de vedere al înălțimii, intensității, duratei și calității sunetelor respective. În plus, trebuie **construită o linie** coerentă a frazei muzicale.

6. Digația

Maria Fotino își stabilea digitațiile pornind întotdeauna de la cerințele de ordin expresiv ale textului muzical, și niciodată ținând seama exclusiv de criteriul comodității.

„S-a întâmplat să schimb complet digitația, pentru că am considerat că cea pe care o găsisem mai demult pentru pasajul respectiv nu corespundea cerințelor, idealului pe care l-am avut în vedere – chiar de la început. Paralel cu evoluția personală, poate și cu schimbarea de mijloace pianistice, descoperi alte digitații care îți servesc mai bine sonorității dorite. Aceste căutări permanente de perfecționare sunt inerente fiecărui interpret.”

Maestra mea considera că poate schimba digitația – stabilită mai demult – pentru un pasaj dintr-o piesă, reluată după un timp în care fusese lăsată „să se odihnească” în subconștient

„Poți să schimbi digitația, chiar cu puțin timp înainte de concert. Nu sunt legată, în mod absolut de un reflex, pot să găsesc altul”.

În mod obișnuit, a schimba digitația pe un pasaj dificil dintr-o piesă studiată mai de mult, pentru care pianistul a făcut reflexe motrice, este un demers riscant și nerecomandabil. Maria Fotino putea să rezolve această problemă dificilă datorită extraordinarei sale capacități de concentrare asupra țelului artistic, muzical-expresiv, urmărit.

În cele ce urmează, vom da câteva exemple elocvente pentru a ilustra modul în care Maria Fotino trata problema digitației.

Pentru început, iată *soluția* găsită de Maestra mea pentru a realiza *legato* terțele din măsura 172 din finalul *Fanteziei K.V. 475 în do minor* de Mozart.

Capitoul II

Probleme de interpretare

A vorbi despre „interpretare”, legat de arta Mariei Fotino, înseamnă să surprinzi în cuvinte inefabilul, adică acea „viață” pe care Maestra îmi spunea că trebuie să o dăm fiecărui sunet, atunci când ne apropiem de textul scris de un mare compozitor.

Respectul față de textul muzical este una din trăsăturile esențiale ale interpretărilor Mariei Fotino. Formată la școala de înaltă exigență a Floricăi Musicescu, Maria Fotino a reprezentat, pentru școala pianistică românească – alături de Dinu Lipatti – un model de corectitudine și profesionalism, reușind totodată performanța de a nu cădea într-un academism steril, pentru că, sub degetele sale, *fiecare notă trăiește* cu adevărat, izvorând dintr-o mare sensibilitate și dintr-o autentică evlavie pentru muzică. Maria Fotino împărtășea întru totul crezul artistic al lui Dinu Lipatti: „Muzica trebuie să trăiască sub degetele noastre, sub ochii noștri, în inimile și în mințile noastre, cu tot ceea ce noi, cei vii, putem să-i aducem ca ofrandă.”⁷

Toți cei care au ascultat-o au remarcat atenția extraordinară pe care Maria Fotino o dădea finisajului până la cele mai mici detalii ale opusurilor muzicale prezentate în recitaluri și concerte, sau imprimate pe benzi de magnetofon și discuri.

Maria Fotino îmi spunea că, atunci când interpretez orice piesă muzicală, trebuie să pătrund în intimitatea gândirii și simțirii compozitorului, să mă identific cu el într-o asemenea măsură încât să-l simt cântându-și opera, în sufletul și în mintea mea. Cred că în această cultivare complexă a sensibilității artistice stă secretul măiestriei stilistice a Mariei Fotino.

Care este raportul just între fidelitatea față de textul muzical și aportul creator al interpretului, în viziunea Mariei Fotino ? Răspunsul stă tocmai în această atitudine a sa, de adânc respect față de Creator, din care izvora și dorința de a da viață – din propria sa viață – partiturilor interpretate.

⁷ Scrisoare a lui Dinu Lipatti către un tânăr pianist sudafrican apud Madeleine Lipatti, *In memoriam Dinu Lipatti: mărturii*, Grafoart, București, 2018, pp. 149-150.

1. Despre auzul muzical

Pentru ca pianistul să poată „să dea viață” operei, aceasta trebuie să trăiască, mai întâi, în mintea lui, adică în auzul lui muzical interior.

Dezvoltarea capacității de a „auzi” mental muzica, fără suportul material al pianului, generator de sunete reale, este esențială pentru orice interpret.

Dar la acest stadiu de dezvoltare a auzului muzical se poate ajunge doar cultivând și exersând (mai îndelung, pentru unii, mai ușor, pentru alții) auzul muzical concret, percepția auditivă reală a sunetelor muzicale.

Discutând cu Maestra despre tipurile de auz muzical pe care considera că trebuie să și le cultive pianistul, mi-a spus că, deși consideră că *auzul absolut* „e un mare sprijin, când îl ai” – se poate „trece peste el”. Despre *auzul timbral* – care „depinde de sensibilitatea urechii” – și cel *armonic* cu care „te naști”, ca și despre „*simțul contrapunctic*” – Maria Fotino credea că se pot totuși dezvolta, „auzind muzică și ascultând diferite instrumente, cu atenție asupra armoniilor, asupra acestui complex auditiv” .

Sensibilitatea necesară perceperii relațiilor armonice, ca și cea care permite sesizarea diferențelor timbrale pot fi dezvoltate prin educație, însă „unii reușesc mai cu ușurință, alții mai greu”.

*„Pentru compozitori, mai ales, cred că acest auz (timbral n.n.) trebuie în special dezvoltat, pentru că trebuie să știe să găsească instrumentul al cărui timbru realizează atmosfera, caracteristica unui personaj, climatul propriu-zis muzical respectiv, pe care l-au dorit. La pian, acesta este un lucru foarte dificil. La asta era Maestrul Enescu **un maestru**, într-adevăr; dar nu oricine reușește – e greu... Aicea, depinde de îndemânarea fiecăruia. Poate poți auzi și dori, și nu prea bine obține. Trebuie să urmărești, în orice caz, să dorești acest lucru. În orice caz, poți sugera – dacă nu chiar realiza (diferențe timbrale, la pian n.n.)”.*

Acest lucru depinde de nivelul tehnic al pianistului și de felul în care și-a format *auzul interior anticipativ* și *auzul exterior, de control*.

2. Despre planurile sonore

Maria Fotino îmi spunea că „pentru diferențierea *planurilor sonore* trebuie cultivată foarte bine urechea”, adică auzul.

5. Despre atac și frazare

Între preocupările statornice ale pianistei Maria Fotino cu privire la redarea cât mai fidelă a construcției unei piese, un rol esențial îl au claritatea și precizia atacurilor pe începuturile de fraze sau motive. În acest scop *ordinul* transmis degetelor se asociază cu controlul realizării unei frazări logice, firești, în care *respirația* – micul gol de sunet, fărămă de tăcere – are un rol esențial în ordonarea și coerența gândului muzical.

Conturul unei fraze muzicale este clar și inteligibil atunci când ascultătorul poate percepe cu ușurință începutul, punctul culminant și sfârșitul ideii muzicale. Acesta este motivul pentru care Maria Fotino îmi atrăgea atenția asupra *modului de atac* pe începuturile de fraze, pe care îmi cerea să le urmăresc cu tot atâta atenție cu câtă trebuia să acord sfârșiturilor (*rezolvărilor* armonice) sau punctelor culminante.

Este grăitoare, în acest sens, indicația pe care Maestra a scris-o pentru primul *atac* din *Sonata în Fa major, L.432, K.44* de Domenico Scarlatti.

The image shows a handwritten musical score for the first attack of Domenico Scarlatti's Sonata in F major, L.432, K.44. The score is written in treble and bass clefs and includes several measures of music. The tempo is marked "Allegro (♩=114)". The score is heavily annotated with handwritten notes and markings, including "SONATA", "LONGO 432", "KIRK PATRICK 44", "Allegro (♩=114)", "p con gracia", "Blain", "1-2", "2-3", "3-4", "4-5", "5-6", "6-7", "7-8", "8-9", "9-10", "10-11", "11-12", "12-13", "13-14", "14-15", "15-16", "16-17", "17-18", "18-19", "19-20", "20-21", "21-22", "22-23", "23-24", "24-25", "25-26", "26-27", "27-28", "28-29", "29-30", "30-31", "31-32", "32-33", "33-34", "34-35", "35-36", "36-37", "37-38", "38-39", "39-40", "40-41", "41-42", "42-43", "43-44", "44-45", "45-46", "46-47", "47-48", "48-49", "49-50", "50-51", "51-52", "52-53", "53-54", "54-55", "55-56", "56-57", "57-58", "58-59", "59-60", "60-61", "61-62", "62-63", "63-64", "64-65", "65-66", "66-67", "67-68", "68-69", "69-70", "70-71", "71-72", "72-73", "73-74", "74-75", "75-76", "76-77", "77-78", "78-79", "79-80", "80-81", "81-82", "82-83", "83-84", "84-85", "85-86", "86-87", "87-88", "88-89", "89-90", "90-91", "91-92", "92-93", "93-94", "94-95", "95-96", "96-97", "97-98", "98-99", "99-100". The score is annotated with performance instructions and markings, including "Allegro (♩=114)", "p con gracia", "Blain", "1-2", "2-3", "3-4", "4-5", "5-6", "6-7", "7-8", "8-9", "9-10", "10-11", "11-12", "12-13", "13-14", "14-15", "15-16", "16-17", "17-18", "18-19", "19-20", "20-21", "21-22", "22-23", "23-24", "24-25", "25-26", "26-27", "27-28", "28-29", "29-30", "30-31", "31-32", "32-33", "33-34", "34-35", "35-36", "36-37", "37-38", "38-39", "39-40", "40-41", "41-42", "42-43", "43-44", "44-45", "45-46", "46-47", "47-48", "48-49", "49-50", "50-51", "51-52", "52-53", "53-54", "54-55", "55-56", "56-57", "57-58", "58-59", "59-60", "60-61", "61-62", "62-63", "63-64", "64-65", "65-66", "66-67", "67-68", "68-69", "69-70", "70-71", "71-72", "72-73", "73-74", "74-75", "75-76", "76-77", "77-78", "78-79", "79-80", "80-81", "81-82", "82-83", "83-84", "84-85", "85-86", "86-87", "87-88", "88-89", "89-90", "90-91", "91-92", "92-93", "93-94", "94-95", "95-96", "96-97", "97-98", "98-99", "99-100".

Capitolul III

Studiind la pian cu Maria Fotino

1. Sonate de Domenico Scarlatti

Am studiat mai multe Sonate de Domenico Scarlatti sub îndrumarea Mariei Fotino, apoi le-am imprimat în studioul Radiodifuziunii Române, iar imprimările se află în fondul de imprimări al acestei instituții. De asemenea, sonatele de D. Scarlatti pe care le-am lucrat cu Maria Fotino se află înregistrate pe CD-ul meu *Ipostaze ale claviaturii* – Eurostar E950.

În ceea ce privește cerințele de stil – comune pieselor studiate – Maria Fotino punea accentul pe unitatea de tempo, precizia și claritatea frazării și a atacurilor, diferențierile de planuri sonore, rafinamentul în dozarea sonorităților, atenția acordată pedalizării, pentru care recomanda o strictă „economie”, susținerea interioară echilibrată a pulsației ritmice, fără precipitări sau abateri de tip *rubato*.

În *Sonata în Re major L. 461 (K.29)*¹⁰, începutul (o anacruză de trei 16-imi în măsura de patru pătrimi) reprezintă un caz tipic de **atac** pentru care Maria Fotino îmi cerea să „simt” pauza de 16-ime, care precede prima notă, ca pe o pulsație pregătitoare a atacului. În lipsa acestui sprijin ritmic interior, atacul primelor trei note poate să apară precipitat și neclar.



¹⁰ L. reprezintă Ediția Longo; K. reprezintă Ediția Kirkpatrick.

Capitoul IV În loc de concluzii

1. Despre modul de lucru

Am întrebat-o pe Maria Fotino cum își organiza programul de studiu pentru pregătirea aparițiilor sale în public sau a imprimărilor. Maestra mi-a răspuns că acesta era „foarte variat și deloc organizat. Poate că... nici n-am studiat destul...” Aceste cuvinte ale Mariei Fotino m-au lăsat nedumerită și m-au făcut să mă întreb ce-ar fi putut să însemne „a studia destul” în viziunea Maestrei.

Iată cuprinsul câtorva frânturi de confesiune, alese dintre cele pe care am reușit să le păstrez în imprimările convorbirilor mele cu Maestra:

„Se întâmplă să încep cu ceva, să termin cu altceva. Lucram, să spunem, într-o ȳi o parte dintr-o sonată, insistam mai mult...; în altă ȳi lucram altă piesă – fragmente asupra cărora mi se părea că trebuie să insist... Nu era ceva organizat, ci absolut instinctiv... În ultima etapă, înaintea concertelor, sigur că intensificam studiul...”

În timpul studiului cauți să pătrunzi cât mai mult și să înțelegi rostul fiecărui amănunt – nu așa, numai de frumusețea detaliului, ci pentru că el face parte integrantă din ansamblul lucrării – și de aceea cred că nu trebuie neglijat nici detaliul, nici întregul. Cred că am și un instinct bun, și o educație bună în privința asta. Așa că, natural, caut să fie cât mai finisat ceea ce prezint.”

Maria Fotino îmi spunea că nu s-a gândit niciodată, în mod special, să lucreze o piesă timp de câțiva ani, înainte de a o prezenta în public.

„... Am luat, poate, o lucrare și am lăsat-o, apoi am reluat-o, dar nu cu intenția bine precizată ca să o duc la bun sfârșit, ci pentru că mi-a plăcut. Un exemplu unic este Sonata I de Enescu, pe care am lucrat-o consecvent un an și jumătate, pentru că o descopeream și am vrut să o descopăr în toate fibrele ei; mi-a plăcut foarte mult să mă ocup de ea. E, poate, Opusul asupra căruia am insistat cel mai mult, așa, cu consecvență. Altfel, la celelalte, desigur că am lucrat în diferite perioade.”

De fiecare dată când relua o piesă, descoperea noi și noi aspecte, nemulțumindu-se niciodată cu rutina unei executări în virtutea unor vechi

Indice de nume

Bach, Johann Sebastian.....	42, 43, 58
Beethoven, Ludwig van 11, 44, 46, 49, 58, 91, 99, 100, 105, 107, 111, 112, 114, 115, 117, 118, 119, 120	
Bentoiu, Pascal.....	122, 124, 125, 127
Callas, Maria.....	42
Chopin, Frédéric.....	49, 50, 58, 59, 60, 77, 120
Constantinescu, Grigore.....	7
Cristian, Vasile.....	84
Delavrancea, Cella.....	42
Enescu, George.....	8, 38, 77, 120, 122, 129, 132
Haskil, Clara.....	42
Haydn, Joseph.....	11, 42
Lipatti, Dinu.....	37, 42
Liszt, Franz.....	29, 30, 61, 62
Mozart, Wolfgang Amadeus.....	11, 18, 22, 31, 42, 43, 55, 58, 61, 77, 84, 120
Musicescu, Florica.....	37
Musorgski, Modest.....	20, 22, 25, 40, 41, 52
Pavarotti, Luciano.....	42
Rachmaninov, Serghei.....	24, 53, 56, 57
Ravel, Maurice.....	15, 16, 41, 53
Richter, Sviatoslav.....	42
Rolland, Romain.....	84
Scarlatti, Domenico.....	11, 24, 35, 42, 54, 66, 73, 77, 120
Schumann, Robert.....	18, 27, 33, 34, 35, 39, 61, 77, 120

Bibliografie

- Ahrens, Cora B. And Atkinson G.D., *For all piano teachers*, Frederick Harris music Limited, Oakville, Ontario, Canada, 1955.
- Alexander, F.M., *The use of the self*, Victor Gollancz LTD, London, 1985.
- Alexandrescu, Romeo, *Spicuiuri critice din trecut*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1970.
- Arcier, André – François, *Le Trac: le comprendre pour mieux l'appivoiser*, Alexitères, Onet-le-Château, 1996.
- Arzoiu, Ruxandra, *Mihail Andricu – Scriță monografică*, Editura muzicală, București, 1999.
- Athanasiu, Carmen, *Repere istorice în dezvoltarea artei pianistice*, litografia Conservatorului de Muzică Ciprian Porumbescu, București, 1986.
- Bachman, Robert, *À l'écoute des grands interprètes*, Editions Payot, Lausanne, 1977.
- Bacon, Ernst, *Notes on the piano*, University of Washington Press, 1963.
- Badura-Skoda, Paul, *L'art de jouer Mozart au piano*, Editions Buchet/Chastel, Paris, 1995.
- Barberis, Mansi, *Din zori până în amurg*, Editura muzicală, București, 1988.
- Bastien, W.James, *How to teach piano successfully*, Neil A.Kjos, Park Ridge Illinois and San Diego California, 1977.
- Bălan, Theodor, *Franz Liszt*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1963.
- Bălan, Theodor, *Principii de pianistică*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1966.
- Bălan, Theodor, *Florica Musicescu*, în revista *Muzica* nr.5, mai 1969.
- Bălan, Theodor, *Prietenii mei muzicieni*, Editura muzicală, București, 1976.
- Bălan, Theodor, *Copilăria unor mari muzicieni*, Editura muzicală, București, 1970.
- Bălan, Theodor, *Florica Musicescu*, în revista *Muzica* nr.5, București, 1969.
- Bărgăuanu, Grigore și Tănăsescu, Dragoș, *Dinu Lipatti*, Editions Payot, Laussane, 1991.
- Bărgăuanu, Grigore și Tănăsescu, Dragoș, *Dinu Lipatti*, Editura Muzicală, București, 2000.
- Beltrando-Patier, Marie-Claire, *Histoire de la musique*, Collection Marc Honegger, Bordas, 1982.