

Lidia Arcuri

IL VIRTUOSISMO PIANISTICO

Metodologie pedagogiche.

Da quando esiste lo strumento esiste il *virtuosismo*. Ma per un pianista la prima cosa che viene in mente quando viene usato il termine *virtuoso* o *virtuosismo* è il periodo post Lisztiano

Il termine, inteso in senso negativo, in generale definisce in un esecutore quel particolare atteggiamento mentale che lo porta a considerare come punto focale della propria esecuzione lo sfoggio di un notevole dominio meccanico della tastiera, dominio che diviene un fine in se stesso.

Questo tipo di virtuosismo che di per sé comporta il controllo mentale di velocità, potenza, elasticità e, perché no, anche espressività, in un particolare tipo di repertorio può lasciare indelebili impressioni musicali, perché porta con sé ciò che può essere chiamato musicalità strumentale.

Video : Cziffra : Lizst

Quando invece una composizione musicale richiede un atteggiamento della mente, dell'anima e dell'immaginazione che va al di là del regno del dominio tecnico, ma che pur lo include, allora intervengono altri fattori.

I più grandi musicisti virtuosi non hanno solamente risolto l'aspetto della meccanica della tastiera in quanto tale, ma hanno usato la loro enorme conoscenza di tutte le esigenze tecniche unicamente come mezzo per un più alto, più difficile e più nobile fine; quello di ricostruire, olisticamente in toto, l'universo del genio e successivamente di trasmetterlo agli altri come messaggio universale.

Video : Arrau : Beethoven Op.111

I primi grandi virtuosi erano anche grandi compositori. Essi non soltanto seppero esprimere i loro pensieri, i loro sentimenti e le loro visioni in nuove forme ed in nuove formule tecniche, ritmiche ed armoniche, ma così facendo contribuirono all'evoluzione dello strumento stesso.

Clementi, per esempio, oltre ad essere un grande virtuoso, era altresì un grande pedagoga, un impressionante improvvisatore, un editore di partiture ed aveva anche una fabbrica di pianoforti. Questi pianoforti che divennero i Broadwood inglesi, segnarono una svolta nella tecnica pianistica mettendo in crisi tutti i pianisti della scuola classica viennese.

Sicuramente Mozart lo criticò aspramente perché intimamente cosciente del potenziale esplosivo che era contenuto in quelle - fin allora inaudite - funambolesche trovate tastieristiche. Perciò, mentre fu proprio Mozart ad attuare la prima transizione dal clavicembalo al pianoforte, fu invece Clementi il responsabile per la nascita della vera tecnica *pianistica*. Un esempio fra tanti : i passaggi e le frasi clementiane era naturalmente pensata e suonata *legate*. Nell'epoca mozartiana sarebbero state eseguite *leggere, non legate*, se non specificatamente segnate con i dovuti segni di legatura.

Johann Nepomuk Hummel, il più rinomato fra i grandi virtuosi della scuola viennese, nel suo trattato parla della necessità di produrre *“un suono bello, vero ed espressivo in tutta la gamma di dinamiche ed in tutte le velocità”* Ma viene da chiedersi quanto fosse ampia la possibilità dinamica di cui parla se, poi ammonisce dei pericoli che avrebbe corso chi facesse uso dei pianoforti *“con la meccanica inglese”*, i quali si producevano un suono il doppio di quelli viennesi, ma che mettevano a serio repentaglio la resistenza dei muscoli !

Precisamente, ciò che era successo era l'aumento della resistenza della molla del tasto fino a *trenta grammi* (il nostro pianoforte a coda registra dai 60 ai 70 grammi). Hummel si limitò a suggerire che il pianista classico *“doveva evitare di inoltrarsi in una dinamica che andasse oltre quella prodotta dalla naturale elasticità delle dita per evitare l'aggravarsi del proseguimento e per non diminuire la velocità”*. Aveva capito che la maggiore resistenza non poteva essere vinta con le sole dita. Hummel menziona anche la possibilità della *“gravitazione del braccio”* ma ne sconsiglia l'uso.. Nuovamente aveva capito un concetto fondamentale : *la differenza fra gravitazione e peso*.

Vediamo dunque che l'evoluzione della tecnica veniva imposta da una evoluzione dello strumento, e che lo strumento cambiava anche per via del cambiamento nella grandezza degli ambienti nei quali venivano ascoltati questi grandi virtuosi del passato.

Allo stesso modo in cui il periodo barocco aveva prodotto virtuosi di clavicembalo come Domenico Scarlatti, J.S. Bach e C.P.E. Bach (ed altri), così il nascente pianoforte moderno iniziò a formare un nuovo tipo di virtuosismo. Mozart, Clementi, Hummel Beethoven erano i Liszt del loro tempo.

Video : Rosalyn Tureck, Partita di Bach

La classificazione dei diversi atteggiamenti nei confronti del fenomeno musicale affonda radici profonde nella nostra cultura. I pensatori greci e latini studiarono a fondo il problema. Tutti quanti consideravano la Musica quale base fondante nella vita intellettuale e morale dell'individuo. Le principali correnti di pensiero erano due, con innumerevoli varianti e posizioni intermedie tra i due estremi.

Una sosteneva che la nostra mente assorbe la Musica e la trasforma in forza morale, implicando con ciò una decisa rinuncia agli effetti esteriori, un'inclinazione verso il sovrumano, una tensione verso la sublimazione. Questa corrente di pensiero tende a fuggire il regno del fisico come comunemente inteso e quindi non è soggetta a

degenerazioni di alcun genere. Proclamata da Sant'Agostino all'inizio e durante il declino del Romano Impero, questa teoria suonava come una premonizione e un'ammonizione al tempo stesso. (S.Agostino; De Musica,VI libro). È l'approccio Apollineo alla musica.

La corrente opposta sosteneva che è il potere della Musica ad agire sulla nostra mente, influenzandone l'atteggiamento. Questo abbandono al potere etico della Musica implicitamente ammette anche le lusinghe fisiche e sensuali. Questa precetto enunciato da Boezio è soggetto ad innumerevoli gradi di degenerazione. Osservando tutti gli aspetti della musica al giorno d'oggi, ognuno può facilmente condividere l'affermazione che *"la Musica è parte della natura umana"* e che può certamente avere *"il potere tanto di elevare quanto di degradare il nostro carattere"* (Boezio; De istituzione musica, 6 AD). Questo approccio alla musica è generalmente considerato Dionisiaco.

L'atteggiamento pedagogico deve prendere in considerazione i pericoli insiti in entrambi gli approcci. Un pianista può essere costruito in modo analogo ad una cattedrale: pezzo per pezzo, attraverso una metodologia che lo segua passo dopo passo, ma con la conoscenza e la visione del risultato finale.

Certamente l'entrata sulla scena musicale e pianistica di un Franz Liszt definitivamente fece virare il pianismo verso l'approccio Dionisiaco. Pensando bene, possiamo dire che, ad eccezione di certi passaggi da trovarsi in qualche opera di Ravel e nell'uso di pugno, mano, avambraccio oppure di regole in legno usate nei *clusters* nella musica della seconda parte del XX^{mo} secolo, Liszt aveva già esplorato tutto il regno della tecnica pianistica.

Il *"dopo Liszt"* è segnato da continue investigazioni da parte di pedagoghi e teorici volti a spiegare, catalogare teorie che potessero in qualche maniera riprodurre nelle varie *scuole* ciò che il genio aveva già inventato. Non ho ancora menzionato Chopin a causa della sua limitata attività concertistica. Ma in compenso egli ci ha lasciato miracoli di congiunzione fra alto tecnicismo e inimitabile e squisita musicalità.

Video : Richter, Chopin, Studi

Nonostante queste figure rivoluzionarie, vi furono ancora quelli che insegnavano la tecnica *"a martelletto e moneta immobile sulla mano"*! Purtroppo ancor oggi si ritrovano tracce di questa maledizione pianistica. Non deve perciò sorprendere l'apparizione di un Breithaupt in Germania che predicò *peso, peso, peso, rotazioni di braccio e di avambraccio* ...quasi ad escludere l'articolazione e la fine dizione delle dita.

Fisiologi ed anatomisti aggiunsero la loro parola scientifica. (Emil Du Bois-Reymond in Francia -1881 ; Oscar Raif e Friedrich Steinhausen in Germania, 1901, 1905)

In ogni paese di Europa si potevano trovare insegnanti illuminati e sensibili che approfondivano tutti i problemi della musicalità e del virtuosismo.

Townsend, Matthay e Fielden in Inghilterra ; Maria Jaëll, Cortot, Marguerite Long, Blanche Selva, Raoul Pugno in Francia ; in Italia Attilio Brugnoli e Ferruccio Busoni ; Deppe, Leschetizky, in Germania, Artur Schnabel in America ; e poi in Russia fu una vera esplosione di talenti di insegnamento e di virtuosismo, molti dei quali emigrarono in America portandovi tutta la loro forza, temperamento ed alta scuola. Da Anton Rubinstein al suo allievo Josef Hoffman, a Safonov ai suoi grandi allievi Josef e Rosina Lhevinne, Rachmaninov, Horowitz, poi Artur Rubinstein dalla Polonia. Molti degli ultimi nominati sono stati eternati su dischi.

É comprensibile che tutti i testi definitivi dal punto di vista tecnico-anatomico, tecnico-meccanico e psico-tecnico vengano dall'America : Otto Ortmann, Arnold Schulz e George Kochevitzky sono tre nomi che riassumono tutto il pensiero sulla tecnica pianistica. I loro nomi denotano la loro provenienza, e come per gran parte dei musicisti dagli anni '30 in poi, il salto attraverso l'Atlantico fu la loro salvezza. Heinrich Neuhaus ed altri grandi insegnanti della sua generazione furono un'eccezione e rimasero in Russia producendo fra i più grandi virtuosi di tutti i tempi.

Mi scuserete per il gran numero di nomi omissi. Possiamo certo renderci conto che questa enorme massa di esperienza di tutti i paesi ci mette a disposizione visioni ben oltre i confini dei propri paesi.

Video : FRANCIA : Cortot, S. Francois
INGHILTERRA : Solomon, Hess
ITALIA : Michelangeli

Mi é stato richiesto di tracciare la metodologia didattica per la formazione del virtuosismo.

La mia personale esperienza mi ha portato a constatare che, sia che l'individuo al quale dobbiamo insegnare é un super talento, un eccellente talento, un buon talento od un talento medio, il metodo non cambia. ***Differente sarà il tempo che si impiegherà per percorrerlo e le mete che si raggiungeranno!***

Il primo passo in assoluto é la scoperta del proprio baricentro e l'equilibrio fra tutte le leve del proprio corpo. Questo é il problema fondamentale di qualsiasi disciplina fisica che ha da fare i conti con la forza di gravità (l'esempio più calzante é quello del ballerino). Prendere coscienza di questo stato é già un gran passo, ma ciò che sarà più difficile ancora sarà il mantenimento di questo stato psico- fisico *in movimento*.

Come possiamo descrivere esattamente quello stato fisico e psichico libero, fluido, distaccato e galleggiante premessa di ogni complicata attività fisica ? Si tratta di uno stato in cui un'apparente passività é premessa di un'azione cosciente.

Meccanicamente é facilmente spiegabile. Il corpo è costituito, dal punto di vista fisiologico, da una serie di leve scheletriche (divise da articolazioni) che devono vincere la resistenza e regolare la velocità di un'altra serie di leve (divise da perni), quelle del pianoforte. Si tratta dello stesso tipo di processo al rovescio. Quando l'esecutore abbassa la leva del tasto, il martello si alza, quando la leva del dito si alza, il martello scende. Ciò significa che deve esistere lo stesso stato di equilibrio tra le leve dell'individuo e quelle dello strumento perché tutto funzioni al meglio.

Anche la musica inizia *fisicamente* da uno stato di silenzio, pronto però a vibrare di suoni !

Così abbiamo l'equilibrio silenzioso dello strumento, non ancora messo in attività pronto ad essere vissuto; abbiamo l'individuo seduto in attesa dell'azione, in uno stato di equilibrio silenzioso del corpo e della mente pronto ad agire; abbiamo quindi il silenzio, pronto a vibrare, dal quale ha inizio la musica. L'inizio di tutto coincide.

Io ho personalmente adottato il termine PUNTO ZERO per questo stato mentale e fisico nel quale tutte le forze si eguagliano e si bilanciano.

Ancora. La fisica ci dice che ci sono tre tipi di equilibrio possibili: stabile, instabile ed indifferente.

L'equilibrio si dice stabile quando un corpo, spostato dalla sua posizione originaria, tende a tornare ad essa.

Si dice instabile quando lo spostamento fa sì che il corpo continui a muoversi allontanandosi dal proprio baricentro.

L'equilibrio diventa indifferente quando un corpo, qualunque sia lo spostamento, continui a mantenere l'equilibrio intorno al proprio baricentro.

MANTENERE QUESTO STATO DI EQUILIBRIO INDIFFERENTE DURANTE L'ESECUZIONE SIGNIFICA MANTENERE IL PUNTO ZERO!

Il *virtuoso nato* è in grado di identificare questo stato molto rapidamente e di mantenerlo durante i più complicati movimenti, a volte però dimenticando le più alte sfere del pensiero che costituiscono il centro del discorso musicale.

Il *virtuoso costruito* lo identifica, è capace di metterlo in pratica attraverso una lunga disciplina, ma a volte può perderlo durante i più complicati passaggi tecnici, a meno che non abbia completamente assorbito il precetto agostiniano della sublimazione e della dimenticanza del proprio io: egli deve imparare ad essere fisicamente distaccato mantenendo pur sempre il coinvolgimento emotivo ed immaginativo.

L'individuo che possiede doti fisiche fuori dal comune può presentare inconvenienti equivalenti, seppure differenti. Facilità motoria può spesso portare alla superficialità che creerà un esito fatale da un punto di vista artistico. Imbrigliare un individuo meccanicamente dotato può trasformare le lezioni in un campo di battaglia!

E' altrettanto vero il contrario. Un individuo sensibile e profondo spesso trova difficile disporsi in quel particolare stato della mente e del corpo libero, fluido e distaccato, indispensabile per qualsiasi tipo di virtuosismo di alto livello.

Quando si sia riusciti ad individuare questo stato di equilibrio indifferente, la localizzazione mentale delle differenti leve del corpo è il secondo passo che deve essere compiuto. La cosa migliore è farlo lontano dal pianoforte. Ogni massa del

corpo deve essere percepite consciamente e comandata a volontà. Ci sono esercizi molto interessanti che mirano al raggiungimento di questa percezione. La localizzazione mentale dei gruppi di muscoli che devono rimanere inattivi è il passaggio successivo. (Thomas Fielden). Si tratta anche di riuscire a focalizzare mentalmente i punti che governano i movimenti di ogni massa del corpo. (Blanche Selva) Anche questo può essere fatto lontano dal pianoforte

L'ulteriore passaggio consiste nel tenere in equilibrio il braccio tra il corpo (fonte di tutta l'energia) e la mano (sbocco dell'energia liberata). Questo può aver luogo solo allo strumento. Un braccio in equilibrio è un braccio privo di peso. Ed è privo di peso perché retto dai grandi muscoli della schiena e guidato dai tricipiti. L'avambraccio a sua volta è un *conduttore* di energia e non ne è il *produttore*. Esso agisce come un ponte tra il corpo, il braccio superiore e la sua periferia - le mani e le dita. (L'avambraccio si può pensare anche come un tubo attraverso cui l'acqua, a diverse pressioni, scorre).

Qui è il momento di introdurre la posizione base della mano. Vorrei sottolineare le parole "posizione base" e solamente "base"! L'impostazione delle mani e delle dita in posizione infatti è solo il trampolino di lancio verso il movimento flessibile di posizioni infinite *in moto*.

Video : Lang Lang, Tchaikowsky, Concerto

L'individuazione del centro di gravità del corpo e il simultaneo mantenimento di un perfetto equilibrio tra la contrazione e la decontrazione dei gruppi di muscoli antagonisti (flessori ed estensori) del braccio e delle dita durante i movimenti alla tastiera , è il punto in cui eccelle il virtuoso nato.

Ed è invece il punto in cui l'individuo musicalmente ipersensibile e amante della ricerca e dell'approfondimento trova difficoltà. La prepotente volontà di esprimere, di comunicare può bloccare il libero fluire di comando ed esecuzione dei complicati movimenti che una tecnica superiore richiede. Egli vuole sempre fare qualcosa di troppo! La miscela delle caratteristiche dei due tipi di individuo fa il grande pianista.

Un'altra difficoltà da mettere in conto nella formazione di un individuo dalla mentalità virtuosistica è quella di convincerlo dell'infinito numero di ore e di anni di lavoro di cui lui avrà bisogno, esattamente come l'individuo meno dotato, per comprendere altre cose che non siano l'atteggiamento fisico e mentale che sottintende ogni movimento complicato e coordinato. Egli dovrà spendere il tempo guadagnato per sviluppare la capacità di approfondimento, per favorire la propria evoluzione culturale e la graduale soppressione del proprio ego. Il cavallo di razza deve diventare un mulo da soma per quel che riguarda la capacità di lavorare su se stesso! Di nuovo una duplice personalità crea il grande pianista.

Vorrei nuovamente tornare sul concetto del PUNTO ZERO. E' interessante notare che il nostro diaframma, che deve controllare il nostro respiro durante l'intera esecuzione di una composizione - respiro che è fonte della vita stessa e quindi realtà tangibile - è situato un po' al di sopra e, per così dire, si appoggia nella nostra percezione mentale sul nostro impalpabile ma allo stesso tempo molto tangibile baricentro. Percepire e sostenere questo punto fisico condurrà ad un senso di equilibrio *al di fuori e molto oltre il concetto di semplici equilibri fisici*, eliminando in questo modo ogni impedimento che potrebbe intervenire tra il nostro pensiero, il nostro centro e la nostra estrema periferia. E incidentalmente vorrei menzionare il fatto che il nostro baricentro, guarda caso, coincide con la sezione aurea delle nostre proporzioni corporee! Ed inoltre, non sarà certo sfuggito alla vostra attenzione le analogie che esistono tra questo atteggiamento fisico e mentale e le filosofie orientali

Com'è allora restrittivo parlare di posizione, di peso, di rilassamento (***che può essere solo psichico e non fisico***), invece che di postura, di fissazioni elastiche e di silenzi mentali e fisici! La posizione è imposta dall'esterno; la postura nasce dall'interno. Il grande virtuosismo non è posizione. E' MOVIMENTO CHE NASCE DA GIUSTI SILENZI MUSCOLARI E CHE AD ESSI RITORNANO. E' un patto di NON INTERFERENZA tra concezione ed esecuzione, tra pensiero ed azione.

In quanto al concetto così male interpretato del *peso*, quando il corpo e le braccia sono in equilibrio sulle mani, si otterrà la percezione che la resistenza di 60-70 grammi del tasto non necessita l'uso di peso *in quanto tale* per essere vinta. Il problema meccanico in realtà diventa che cosa fare del peso del braccio in eccesso, non quanto scaricare sulle dita. E di nuovo il *punto zero* risolve il problema. Quando un perfetto equilibrio è raggiunto, il braccio, per così dire, emetterà l'energia prodotta all'interno del corpo in diagonale fino alle mani, e l'eccesso (cioè, quello non usato per la produzione del suono desiderato) sarà scaricato automaticamente sulla panchina, il più vicino fulcro, come avviene per i livelli dell'acqua nel processo dei vasi comunicanti.

Un altro tranello della così detta tecnica naturale è la tendenza a produrre un suono esile, vuoto, non centrato. Il suono esile, per reazione a catena, risulterà in un suono duro nella gamma del forte e del fortissimo. Questi opposti dinamici contengono lo stesso errore. La velocità del comando dell'apparato motorio tende a produrre un movimento delle dita leggero e superficiale che non tiene in considerazione i quattro livelli di depressione del tasto: due per i tasti bianchi e due per i neri. Quando invece dinamiche dal forte, fortissimo ed oltre sono richieste, il braccio tenderà a *picchiare di più*, oppure contrazioni muscolari saranno usate *in pressioni sempre maggiori* fino ad arrivare al inceppo di tutto il meccanismo. Questi errori nella produzione del suono nei suoi due estremi non tengono conto dei tre fattori che possono intervenire per i cambi di dinamica : massa, velocità di attacco e l'altezza dalla quale la massa è proiettata. Questi, e solo questi, sono gli elementi che possono essere usati, scambievolmente, per cambi di dinamica.

Per di più, le tecniche di alto virtuosismo sono basate su un perfetto tempismo e tenuta ritmica: un altro tranello per il cosiddetto virtuoso nato. Per lui, infatti, è molto difficile ridurre la velocità degli impulsi nervosi e modularli in frasi respirate. Per lui gli improvvisi cambi timbrici risultano essere

difficili. Esattamente il contrario dell'altra tipologia di pianista, il quale li fa troppo spesso a causa delle difficoltà meccaniche e non perché sia intenzionalmente voluto o musicalmente e strutturalmente richiesto.

I passaggi successivi di questa metodologia concernono la *padronanza dei tocchi base* (corpo, braccio, avambraccio, polso, pollice e dita) e dei due movimenti fondamentali che li coordinano: *movimenti uniplanari e multiplanari del corpo*, del braccio superiore, dell'avambraccio e del polso. Questi sono meglio conosciuti come movimenti rotatori.

I movimenti rotatori *uniplanari* si svolgono su un unico piano: quello della tastiera. Comportano la flessione e l'estensione di braccio e avambraccio, il loro spostamento laterale così come l'aggiustamento laterale del polso per l'allineamento ad essi. Implicano anche il movimento del corpo a livello della vita per l'allineamento del busto alla sezione del pianoforte che si deve suonare.

I movimenti *multiplanari* comportano la rotazione, su vari piani nello spazio, del braccio superiore e del polso (l'avambraccio lo seguirà di conseguenza) e la quasi impercettibile rotazione del corpo sulla panchina. Saranno questi movimenti a legare insieme tutti i diversi tocchi in frasi lunghe ed entro le pulsazioni ritmiche. Saranno i direttori dell'orchestra dei tocchi !

Video : Gilels Tchaikowski Concerto

In questa fase l'insegnamento di un movimento tecnico deve sempre coincidere con una precisa visione musicale. E' in questa fase che dobbiamo educare i movimenti ad attenersi allo stile, alla dimensione del suono e al combinarsi dei vari modi in cui variarne il colore. E' in questa fase che bisogna sollecitare nell'individuo la formazione dell'immagine del suono. Le forme musicali e il repertorio vanno scelti con prudenza e badando ad ampiezza e varietà.

Bisogna far sì che l'allievo si impadronisca delle tecniche di note singole prima di introdurre quelle delle doppie note. Mentre stiamo trattando l'argomento delle note singole - scale, arpeggi, trilli, tutti gli abbellimenti, note ribattute, tecnica a braccia alternate così via - non possiamo accontentarci di ottenere soltanto uguaglianza e velocità. Queste tecniche devono essere padroneggiate in tutte le gamme dinamiche, con crescendo e diminuendo, o senza. Lo studio della meccanica deve diventare musicale. Liszt, che ne sapeva qualcosa al riguardo, sosteneva che la mente e le mani dovrebbero arrivare preparate all'interpretazione di una composizione e che la musica non deve essere degradata a studio di problemi meccanici.

Video : Backhaus, Concerto Beethoven

La polifonia regna sovrana durante l'intera nostra vita di studi e dunque tanto più nella fase dell'apprendimento. Essa è il più alto esempio di una mente, un orecchio e una mano ben educate. L'uso della polifonia nelle singole mani (che altro non è se non l'uso di differenti altezze e tocchi in

una stessa mano) è una capacità virtuosistica. Essa non si limita alle fughe di Bach, ma si userà in tutto quel repertorio in cui siano richiesti differenti livelli dinamici e timbrici. Questa abilità trasformerà un'esecuzione di dimensione sonora piatta in un'esecuzione **tridimensionale**. Sapere in seguito *creare il silenzio nel suono e disporre il flusso ritmico in masse che si attengono alla forma strutturale di una composizione* aggiungerà la tanto agognata **quarta dimensione!**

L'uso dei pedali implica poi l'equilibrio delle gambe. Bisogna introdurre e sorvegliare con cautela tutti i tipi di pedalizzazione. Dev'essere spiegato l'uso della gamba sinistra.

E' provato che seguendo questo tipo di metodologia, un individuo dotato di un buon talento e che comincia lo studio a otto anni assorbirà il tutto in sei o sette anni di lavoro intenso.

Ci vorranno dai tre ai quattro anni in più per tutte le tecniche delle doppie note: ottave (di polso, di avambraccio e con tocchi di braccio) su scale diatoniche, cromatiche e alternate, glissandi (singoli e doppi), il tremolo (conosciuto anche come rotazione dell'avambraccio) applicato alle ottave spezzate e alle doppie note, salti a note singole, salti con ottave in arpeggi e in formule di accordi spezzati, accordi (in legato e staccato), trilli doppi, terze, quarte, seste.

Il pianista "nato" avrà assorbito ogni cosa entro i 18 - 20 anni d'età. Il resto è una questione di evoluzione personale o di sfortunata regressione.

Nella preparazione al virtuosismo, **NULLA DEVE ESSERE PRESO PER SCONTATO**, qualunque sia il grado di predisposizione dell'aspirante pianista. Tutto il tempo che si guadagna nel processo di apprendimento delle conoscenze della meccanica pianistica deve essere speso nell'approfondimento dell'intuito, nello sviluppo dell'immaginazione (se e quando possibile) e nel favorire la crescita dei valori umani dell'individuo affidato alle nostre cure.

Video : Rubinstein, Chopin, Concerto

Vorrei chiudere questo nostro incontro raccontandovi di un articolo che ho letto recentemente e con l'esecuzione di un *virtuoso per eccellenza*, Vladimir Horowitz. Forse sarà interessante (e in qualche modo confortante) per voi sapere che perfino gli esploratori dello spazio dovranno sfruttare un loro **PUNTO ZERO** se sperano di approdare su Marte entro i prossimi dieci anni!

Questo articolo recita : "Sarebbe più semplice (e meno costoso) andare direttamente dall'orbita terrestre su Marte senza impantanarsi sulla Luna. Quello che davvero cerchiamo è un *punto stabile* e in cui la gravità sia bassa, dove il veicolo spaziale possa essere assemblato e possa avere inizio la missione. Farebbero meglio a lanciarsi verso il **PUNTO LAGRANGE L1** - un punto a 320.000 Km dalla Terra, dove la forza di gravità di quest'ultima e della Luna sono in equilibrio relativo. Essenzialmente le forze gravitazionali si eliminano vicendevolmente in questi strani luoghi del

cosmo, rendendo lo spostamento di una navetta spaziale persino più facile che da un punto dove la gravità è già bassa come la Luna."!

Il loro PUNTO LAGRANGE è il nostro PUNTO ZERO.

Video : Horowitz, Carmen Fantasy