

Neuhaus, Heinrich. 2008. "A Word or Two About Rhythm." In *The Art of Piano Playing*, 30– 53. London: Kahn and Averill.

Notas prévias:

Produzido pelo Serviço de Apoio ao Utilizador com Necessidades Especiais das bibliotecas da Universidade de Aveiro. A descrição das partituras musicais foi efetuada por Marisa Figueiredo, técnica dos Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia da UA.

Organização da paginação: topo da página, entre parêntesis retos.

Notas de rodapé numeradas sequencialmente e no final do texto.

[30]

CHAPTER II - A Word or Two About Rhythm

Am Anfang war der Rhythmus ("In the beginning there was rhythm")

Hans von Bülow

Music is a tonal process and being a process and not an instant, or an arrested state, it takes place in time. Hence a simple logical conclusion: these two elements, tone and time, are fundamental also for mastering music, for mastering its performance; they are decisive and determine all the rest.

A great deal, both good and bad, has been written about rhythm (this periodization of unlimited time, essential to music) and it is not my intention to explore in depth this extremely complex question. I merely want to say a word or two about rhythm in music as one of its most essential elements.

The rhythm of a musical composition is frequently - and not without reason-compared to the pulse of a living organism. Not to the swinging of a pendulum, or the ticking of a clock or the beat of a metronome (all this is metre, not rhythm), but to such phenomena as pulse, breathing, the waves of the sea, the swaying of a wheat field, etc. [Nota 1](#) In music, it is in a march that rhythm and metre are closest to each other, though never identical, just as the marching of soldiers comes closest to the mechanical, precise beat of metre, i.e. of equal segments of time. [Nota 2](#) The pulse of a healthy person is regular, but accelerates or decelerates under the stress of physical or psychological experience. [Nota 3](#)

[31]

The same applies to music. But just as every healthy organism has a regular rhythmical pattern for its vital functions, which is close to metre, so, too, in performing a musical composition, rhythm should, in general, be nearer to metre than to arrhythmia, more like a healthy pulse than a seismographic record of an earthquake. One of the requirements of a "healthy" rhythm is that the total of accelerations and decelerations, and indeed of all rhythmic changes in general throughout the work, should be equal to a constant so that the arithmetic mean of the rhythm (i.e., the time needed to perform the work, divided by the unit of time, for instance, a crotchet) should also be constant and be equal to the basic metric duration. There is an interesting rhythmic analysis by S. S. Skrebkov of Scriabin's Poem op. 32 as performed by the composer;

this shows that in spite of very real changes in tempo-rubato-the arithmetic mean (in this case the duration of a crotchet), remains completely identical to the initial metronome indication. I have frequently had occasion to tell my pupils when confronted by a rubato, that *rubare* is the Italian for stealing and if you steal time without returning it soon after, you are a thief; if you first accelerate the tempo, you must subsequently slow down; remain an honest man: restore balance and harmony. [Nota 4](#)

I must confess that for me a musical performance devoid of the rhythmic core (i.e., of the logic of time and of development in time) is just musical noise, so that for me the musical language becomes distorted beyond recognition and is, in fact, simply lost.

A sequence of uncoordinated moments and convulsive movement brings to mind the catastrophic nature of a seismographic record and not the majestic waves of a calm sea swayed by the wind. Of two evils, metric regularity or rhythmic performance, I prefer the former. But a performance that is real, living, artistic and felt is, of course, equally removed from either of these. The constant and unjustified acceleration and deceleration of some performers, their rubato (in quotation marks!) give an even greater impression of monotony and boredom than an excessively metric execution, although it is obvious that the performer is striving to give a varied, an "interesting" performance.

[32]

Here time (rhythm) avenges the crime committed against it, it "periodizes" the unrhythmic, convulsive performance and convulsion becomes chronic, constant, "regulated"; convulsion squared.

But how beautiful the real rubato of a great artist! This is the true kingdom of dialectic: the greater the pianist's awareness of the rhythmic structure, the more freely, the more logically does he depart from it at times and thus the greater the intensity with which he conveys its powerful regulatory force.

Remember Rachmaninov, Cortot and some of the others. I believe that rhythm, just as art as a whole, must be governed by harmony, concordance, joint submission and relationship, a supreme coordination of all the parts. But, what is harmony? It is, first of all, a sense of the whole. I consider harmonious the Parthenon, the Church of the Ascension in Kolomna, the monstrously fantastic Vassily Blazhennyi in Moscow, the incredible Doges' Palace in Venice, and disharmonious the house at 14-16 Tchkalov Street in which I live.

It is very difficult to speak of rhythmic harmony although it is extremely easy to feel it. It is irresistible. When it is achieved in a performance, it is felt by literally everyone. When I listen to Richter, very often my hand begins spontaneously to conduct.

The rhythmic element in his playing is so strong, the rhythm so logical, so organized, strict and free and is so much the result of his total conception of the work he is performing that it is impossible to resist the temptation to take part in it by gesture, although such participation is somewhat ridiculous and reminds one of Faust's *Du glaubst zu schieben und du wirst geschoben* (You think you push but you are being pushed). Strictness, coordination, discipline, harmony, sureness and mastery, this is the real freedom! With a performer such as Richter, two or three departures from strict rhythm are more effective, more

expressive, more meaningful than hundreds of "rhythmic liberties" in a pianist in whom this feeling of harmony, this total concept is absent.

I will say a few words about the way in which we work at rhythm (the organization of time) in our class.

[33]

Whether this is good or bad I don't know, but when I want to show a pupil the proper rhythm, tempo and departure from tempo, such as a *ritardando*, *accelerando*, *rubato*, etc. I cannot refrain from conducting as if there were an orchestra in front of me. Sometimes a simple gesture, a wave of the arm can explain much better than words. Nor is this contrary to the nature of music, in which one is always conscious of latent movement, gesture (muscle work), a choreographic germ. I have already said that to my mind the word "pianist" includes the concept of "conductor". True, this conductor is concealed, but he is none the less the motive force. I urge pupils when studying a work and in order to master its most important aspect, the rhythmic structure, or the ordering of the time process, to do just what a conductor does with the score: to place the music on the desk and to conduct the work from beginning to end as if it were played by someone else, an imaginary pianist with the conductor trying to impress him with his will, his tempo first of all, plus, of course, all the details of the performance. This method which is particularly necessary in the case of pupils who have not the gift of organizing time, is also rational because it is an excellent way of dividing labour and makes it easier to master a composition. A pupil who has not completely grasped the tempo and rhythm of a composition as being its foundations, [Nota 5](#) often- because of technical difficulties or some other reasons-changes the tempo without any musical reasons (in other words he plays "what comes out" and not what he wants and thinks, or- most important of all-what the composer wants). Even such a virtuoso as Egon Petri when playing the "Faust" Waltz by Gounod arranged by Liszt (and in several other compositions) suddenly played the octave passages slower than the rest, although this was by no means due to the demands of the music, but merely to the fact that his octaves were weaker than the rest of his technique, a fact which he himself admitted. In that case he was demanding towards himself as a pianist (everything had to be played!) but not sufficiently demanding as a musician and artist.

[34]

In short, I recommend that in studying a composition the organization of time be separated from the rest of the process of learning; it should be studied separately so as to enable the pupil to achieve with greater ease and confidence full concordance with the composer and with himself concerning rhythm, tempo and any departures from them or changes. I need hardly say that it is essential for that kind of work that the pupil should be able to hear the music in his head without hearing it physically. That is why it is better to carry out this experiment with music that is already familiar, i.e. that has already been played on the instrument and at least slightly practised.

This feeling for time is very apparent in some pianists, for instance when sight-reading four-hands. One who is only a pianist will, when faced with a

difficulty, slow down, stop, correct himself, repeat; while the musician who feels that "everything flows" (Heraclitus) will rather leave out some detail, omit playing something but will never stop, will never lose the rhythm, or lose his place. (It should be said, incidentally, that practice plays an enormous part in this: good sight-reading is something that is acquired and requires not only talent but also exercise and experience. The decisive factor is of course interest in and love of music.)

Here some frequent and hence typical mistakes in rhythm and metre must be mentioned which lead me to believe that there must be some metres and rhythms that are more difficult than others. Of course, it is more correct to consider all the mistakes which follow as metrical, but since the concept "metre" is merely a particular instance of the concept "rhythm" I think we could perhaps use it in order to conform with the generally accepted musical jargon.

I. All teachers and all conductors, too, are well aware how difficult it is sometimes for a performer to render accurately the rhythmic figure;

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma figura rítmica com a indicação do compasso três por oito, sendo a figura constituída por uma colcheia com ponto, uma semicolcheia e uma colcheia)

Typical examples are the last number of the "Kreisleriana", the fifth variation in the Etudes Symphoniques by Schumann, the first movement of Beethoven's Seventh Symphony, etc. In a fast tempo this figure tends to become a simple

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma figura rítmica, com a indicação do compasso dois por oito, sendo a figura constituída por uma Semicolcheia, uma fusa e uma colcheia

Texto intermediário: "or"

Uma colcheia com ponto, uma semicolcheia e uma semínima com ponto).

Even such a wonderful pianist as Cortot played the last number of the "Kreisleriana" quite frankly in 2/4 instead of 6/8.

[35]

Perhaps this was intentional? Personally I cannot admit that a three-part rhythm should be changed into a two-part rhythm. [Nota 6](#)

Those who want to hear an ideal rendering of this rhythm should listen to a recording of Beethoven's Seventh Symphony conducted by Toscanini.

If a pupil just cannot get this rhythmical figure right, which is especially difficult in a fast tempo, I recommend making use once more of the method of exaggeration-this time rhythmically and not dynamically-dwelling longer on the first beat as if it had a small fermata

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma figura rítmica, constituída por colcheia com ponto elevada de uma suspensão, seguida de uma semicolcheia e uma colcheia).

and also play it several times perfectly regularly, in order to grasp better its three-beat character. It is also a good idea to play simply

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma figura rítmica, constituída por dois compassos, o primeiro corresponde a três semínimas e o segundo a três colcheias.

leaving out the semiquaver (or quaver if it is in 3/4)

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma figura rítmica, constituída por dois compassos, o primeiro corresponde a uma mínima e uma semínima e o segundo a uma semínima e uma colcheia.

then playing

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma figura rítmica, constituída por dois compassos, o primeiro corresponde a uma semínima e uma colcheia (esta colcheia apresenta uma apogiatura de colcheia cortada ligada para a colcheia) e o segundo a uma mínima e uma semínima (esta semínima apresenta uma apogiatura de colcheia cortada ligada para a semínima).

Deliberately turning the semiquaver (or quaver) into a grace note (another exaggeration)

I hope the reader will not think that I am splitting hairs; I swear that I have had to do this sort of exercise with some of my pupils and the results were positive. I deliberately dwelt at length on this small rhythmic detail.

The method I have described can be adapted to any rhythmical problem that may arise (for instance in the first movement of Tchaikovsky's Fourth Symphony).

A figure which is closely related to

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma figura rítmica, constituída por uma colcheia com ponto, uma semicolcheia e uma colcheia.

Is

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma figura rítmica, constituída por uma colcheia, uma colcheia com ponto e uma semicolcheia.

(A characteristic example is the continuation of the secondary subject in the first movement of Chopin's Sonata in B minor).

Pupils very frequently play it as

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma figura rítmica, constituída por uma semicolcheia, uma colcheia e uma semicolcheia

In other words again turning a three-beat rhythm into a two-beat with syncopation.

[36]

There the temptation is particularly great because of the quadruplet figure (four semiquavers) in the left hand. Again, it is sufficient to remember and feel that in a three-beat figure the accent is always on the first beat (not taking into account exceptions such as the mazurka, etc.) and to play first simply

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma figura rítmica, constituída por três colcheias)

Then Nota 7

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma figura rítmica, constituída por uma colcheia, uma colcheia com ponto e uma semicolcheia)

and it is bound to come out right. As in the case of "Klemperer", here, too, I sometimes use words to help the pupil and make him sing an appropriate word; like beautiful or idiot (never beautiful or idiot). Incidentally from an educational point of view, the second word is particularly effective.

2. Among the more primitive metrical mistakes is that of sometimes turning the figure

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma figura rítmica, constituída por uma colcheia com ponto, uma semicolcheia e uma semínima

Into

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma figura rítmica, constituída por uma tercina de semínima e uma colcheia, uma semínima e uma colcheia

or a two-beat figure into a three-beat figure.

Some thirty years ago I heard a certain student in the Moscow Conservatoire play the Funeral March from Chopin's Sonata in B flat minor as follows: unaware that he was turning a majestic funeral procession into a tedious waltz. [Nota 8](#)

Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem da partitura musical correspondente ao Ex. 3

Clave de sol e de fá (fá na quarta linha); compasso quaternário. Tonalidade: Ré bemol menor. Quantidade de compassos: dois. Quantidade de Vozes: quatro. Compasso 1 – O compasso inicia em anacrusa no segundo tempo. Composto por três tercinas, sendo as três com o mesmo ritmo de semínima e colcheia. O ritmo é igual nas duas claves com as seguintes notas em simultâneo:

Clave de sol – primeiro tempo tercina composta por uma semínima (fá no primeiro espaço, ré na quarta linha e fá na quinta linha) e uma colcheia (sol na segunda linha e sol no primeiro espaço superior); segundo tempo tercina composta por uma semínima (lá no segundo espaço e lá na primeira linha superior) e uma colcheia (si na terceira linha e si no segundo espaço superior); terceiro tempo tercina composta por uma semínima (dó no terceiro espaço, lá na primeira linha superior e dó na segunda linha superior) e uma colcheia (ré na quarta linha e ré no terceiro espaço superior)

Clave de fá – primeira tercina composta por uma semínima (ré, lá e ré) e uma colcheia (mi); segunda tercina composta por uma semínima (ré, lá e fá) e uma colcheia (sol); terceira tercina composta por uma semínima (lá, mi e lá) e uma colcheia (fá).

Compasso 2 – Este compasso é diferente nas duas claves, que passamos a descrever.

Clave de sol – Composto por uma mínima e uma semínima e uma pausa de semínima. Mínima (fá na quarta linha, lá na primeira linha superior, ligada para o tempo seguinte, dó na segunda linha superior ligada para o tempo seguinte e fá no quarto espaço superior), ligada para a semínima (mi no quarto espaço, lá na primeira linha superior, dó na segunda linha superior e mi na terceira linha superior).

Clave de fá – o primeiro tempo do compasso encontra-se na clave de fá, estando os outros três tempos (em tercinas, semínima e colcheia) na clave de sol.

Primeiro tempo é uma semínima (lá e lá), a partir do segundo tempo apresentam-se três tercinas: segundo tempo em tercina (semínima: mi na primeira linha, sol na segunda linha, dó no terceiro espaço e uma colcheia: ré no primeiro espaço inferior, sol na segunda linha, si na terceira linha); terceiro tempo em tercina (semínima: ré no primeiro espaço inferior, sol na segunda linha, si na terceira linha e uma colcheia: dó na primeira linha inferior, sol na segunda linha, lá no segundo espaço); quarto tempo em tercina (semínima: dó na primeira linha inferior, sol na segunda linha, lá no segundo espaço e uma colcheia: lá natural na segunda linha inferior, dó na primeira linha inferior, mi na primeira linha).



Instead of

Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem da partitura musical correspondente ao Ex. 4.

Clave de sol e de fá (fá na quarta linha); compasso quaternário. Tonalidade: Ré bemol menor. Quantidade de compassos: dois. Quantidade de Vozes: quatro. Compasso 1 – O compasso inicia em anacrusa no segundo tempo. Composto por três tempos de colcheia com ponto e semicolcheia. O ritmo é igual nas duas claves com as seguintes notas em simultâneo:

Clave de sol – primeiro tempo composta por uma colcheia com ponto (fá no primeiro espaço, ré na quarta linha e fá na quinta linha) e uma semicolcheia (sol na segunda linha e sol no primeiro espaço superior); segundo tempo composto por uma colcheia com ponto (lá no segundo espaço, ré na quarta linha e lá na primeira linha superior) e uma semicolcheia (si na terceira linha e si no segundo espaço superior); terceiro tempo composta por uma colcheia com ponto (dó no terceiro espaço e dó na segunda linha superior) e uma semicolcheia (ré na quarta linha e ré no terceiro espaço superior)

Clave de fá – primeiro tempo composto por uma colcheia com ponto (ré, lá e ré) e uma semicolcheia (mi); segundo tempo composto por uma colcheia com ponto (ré, lá e fá) e uma colcheia (sol); terceiro tempo composto por uma colcheia com ponto (lá, mi e lá) e uma colcheia (fá).

Compasso 2: Este compasso é diferente nas duas claves, e encontra-se incompleto apresentando apenas dois tempos que passamos a descrever.

Clave de sol – composto por uma mínima (fá na quarta linha, lá na primeira linha superior, ligada para o tempo seguinte, dó na segunda linha superior ligada para o tempo seguinte e fá no quarto espaço superior).

Clave de fá – o primeiro tempo do compasso encontra-se na clave de fá, estando o segundo tempo na clave de sol.

Primeiro tempo é uma semínima (lá e lá), a partir do segundo tempo apresentam-se uma colcheia com ponto e uma semicolcheia (colcheia com

ponto: mi na primeira linha, sol na segunda linha, dó no terceiro espaço e uma semicolcheia: ré no primeiro espaço inferior, sol na segunda linha, si na terceira linha).



[37]

This three-beat temptation sometimes assails pupils when performing the Largo from Chopin's B minor Sonata (first subject): instead of a "march for the gods", instead of an Apollo leading the Muses one thinks of a very dreary young lady looking out of the window at a very dreary street and humming a very dreary ballad. (I may be exaggerating but only slightly. There are cases where rhythm determines everything.) There is no need to speak of remedies; they are obvious.

3. Yet another example of inaccuracy which is widespread and which, in actual fact, is only indirectly related to rhythm. It is well known that immature pupils very often increase the tempo when increasing the volume of tone, and in decreasing the volume they slow down. With them crescendo equals accelerando and diminuendo, ritardando. It is essential to get the pupil to separate them in his mind and in his actions. Crescendo: the sound approaches, comes nearer, grows; with a diminuendo, it becomes more distant, decreases, dies off.

In actual music there are as many cases of "crescendo ma non accelerando" as of the contrary: "crescendo ed accelerando". In most cases composers indicate this clearly but sometimes it is only implied, and since the meaning is entirely different one has to be particularly careful not to make a mistake.

Just as frequent, obviously, are the cases when a change of volume must not be accompanied by a change of tempo, and *vice versa*. The concepts of *morendo*, *smorzando*, etc., are in many cases contrary to the concept of *ritardando* or *rallentando*; yet pupils are fond of mixing the two.

I write of all this here, in the chapter on rhythm, because the deeper a performer's awareness of the time structure, the "flowing architecture" of a work, the more rarely will he make a mistake of this nature.

Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem da partitura musical correspondente ao Ex. 5.

Está presente um trecho na clave fá (fá na quarta linha); sem indicação de compasso. Tonalidade: Ré bemol menor.

O exemplo 5 apresenta um conjunto de três tercinas em colcheia, que passarei a descrever.

Clave de fá – primeira tercina dividida em três colcheias (primeira colcheia: ré, segunda colcheia: lá, ré e fá; terceira colcheia: lá, ré e fá); segunda tercina dividida em três colcheias (primeira colcheia: ré, segunda colcheia: lá, ré e fá; terceira colcheia: lá, ré e fá); terceira tercina dividida em três colcheias (primeira colcheia: lá, segunda colcheia: lá, mi e sol; terceira colcheia: lá, ré e fá).



[38]

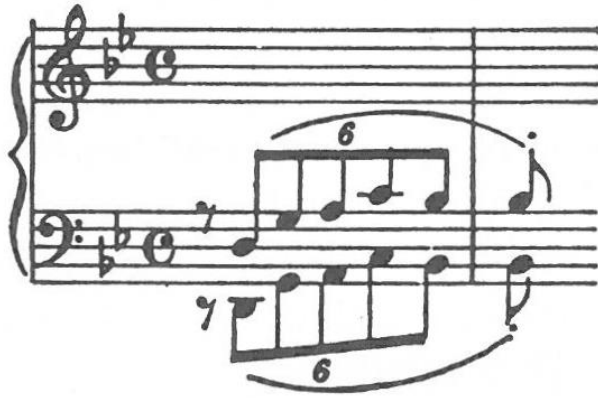
4. Changes of tempo are subject to certain laws that are well known to good conductors but of which pupils are frequently unaware. For instance, no gradual change of tempo (*ritardando*, *accelerando*) or of volume (*crescendo*, *diminuendo*) can begin at the beginning of a phrase or bar; it must begin somewhat later and preferably on a weak beat. Disregard of this rule turns a *ritardando* into a "*meno mosso*", and an *accelerando* into a "*piú mosso*"; the gradual effect ("*poco a poco*") becomes sudden (*súbito*). It is particularly difficult to avoid this pernicious suddenness when the *ritardando* or *accelerando* applies to a very small segment of music or time. In the course of my teaching life I have put a lot of work into making pupils render correctly certain short phrases as, for instance, at the end of Chopin's First Ballade in G minor:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem da partitura musical correspondente ao Ex. 6.

Está presente um trecho na clave de sol na clave fá (fá na quarta linha); compasso quaternário. Tonalidade: Sol menor.

O exemplo 6 não apresenta qualquer informação na clave de sol.

Clave de fá – o compasso inicia-se em anacrusa no segundo tempo, estando o resto do compasso composto numa sextina composta por uma pausa de colcheia e cinco colcheias. Apresentam duas vozes em oitava com as seguintes notas (ré; sol; lá; dó e si), que se encontram ligadas para o primeiro tempo do compasso seguinte que é uma colcheia em oitava (si). Esta última colcheia apresenta-se em stacatto



Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem da partitura musical correspondente ao Ex. 7

Está presente um trecho na clave de sol na clave fá (fá na quarta linha); compasso quaternário. Tonalidade: Sol menor.

Clase de Sol - o compasso inicia-se em anacrusa no segundo tempo, estando o resto do compasso composto numa sextina composta por uma pausa de colcheia e cinco colcheias. Apresentam as seguintes notas (ré na primeira linha; sol na segunda linha; si na terceira linha; mi no quarto espaço e ré na quarta linha), que se encontram ligadas para o primeiro tempo do compasso seguinte que é uma colcheia (ré). Esta última colcheia apresenta-se em stacatto.

Clave de fá – o compasso inicia-se em anacrusa no segundo tempo, estando o resto do compasso composto numa sextina composta por uma pausa de colcheia e cinco colcheias. Apresentam duas vozes em oitava com as seguintes notas (ré; sol; si; mi e ré), que se encontram ligadas para o primeiro tempo do compasso seguinte que é uma colcheia em oitava (ré). Esta última colcheia apresenta-se em stacatto.



This tragic cry which precedes the final catastrophe, the collapse and the destruction, is almost comic if played presto instead of accelerando (this is the second time I mention this sad case). In actual fact, this short segment must encompass a ritardando, accelerando, piú accelerando. I am sure there is no need to show that the emotional content and significance of a gradual or a sudden effect is entirely different and hence that to confuse them is to allow a serious musical fault.

5. The fermata, too, requires attention: it is frequently misinterpreted. It is easiest to determine the duration of a fermata after a ritenuto, mentally

continuing the slowing down on the notes held by the fermata, in other words without increasing the duration indicated (and without continuing to count units of time, e.g. crotchets, in the fundamental tempo of the composition which preceded the slowing down).

[39]

The fermata is thus the logical culmination of the *ritenuto* and "*piú ritenuto*" ("*ancora piú ritenuto*": a geometric progression) which led to it and is made to last to the ultimate moment of audibility of the note or chord in question. This is only one kind of fermata. A fermata which occurs suddenly without a previous retarding or acceleration should be counted in the fundamental normal tempo and the value of the note under the fermata should be doubled, trebled or even increased fourfold according to need. Incidentally, it is extremely important to distinguish at what particular structural point in the composition the fermata occurs; whether at an important or less important turning point, i.e. whether it coincides with a basic or secondary section of form. Example: Beethoven's Seventh Sonata op. 10 no. 3 in D major: in the first movement I suggest that the first two fermate should be only doubled-before the bridge-whereas the fermata at the end of the development, which is on a dominant seventh (first inversion) before the recapitulation should be held four bars, i.e. four times longer than written, although the composer has put notes of the same duration under each of these fermate. This is a requirement of form and structure. In the last movement of the same sonata, it is best to render the fermata in the fourth bar thus:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem da partitura musical correspondente ao Ex. 8.

Está presente um trecho na clave de sol na clave fá (fá na quarta linha); compasso quaternário. Tonalidade: Ré maior.

O trecho inicia-se em anacrusa no segundo tempo do compasso.

Clase de Sol – o compasso inicia-se em anacrusa no segundo tempo, com uma pausa de mínima e uma semínima (mi na terceira linha superior) ligada para a primeira nota do compasso seguinte.

Compasso dois – primeiro tempo composto por quatro semicolcheias (mi na terceira linha superior, ré no terceiro espaço superior, lá na segunda linha superior e si no segundo espaço superior); segundo tempo composto por quatro semicolcheias (lá na primeira linha superior, sol sustenido no primeiro espaço superior, ré no terceiro espaço superior e sol no primeiro espaço superior); terceiro tempo composto por uma colcheia com ponto (XXXX) (si no segundo espaço superior e uma semicolcheia (dó na segunda linha superior); o quarto tempo é composto por duas colcheias (lá sustenido com uma suspensão) e (lá na segunda linha inferior, ré no primeiro espaço inferior e fá no primeiro espaço, em simultâneo).

Esta última colcheia encontrasse lidada para o primeiro tempo do compasso seguinte exceto o fá.

O terceiro compasso encontra-se incompleto, apresentando apenas um tempo.

Composto por duas colcheias (sol na segunda linha e si na terceira linha) e uma semínima em simultâneo (si no segundo espaço inferior e ré no primeiro espaço inferior).

Clave de fá – no primeiro compasso não existe qualquer indicação de notas apenas informa que a leitura mudou de clave e passa a ser na clave de sol. Compasso dois – Apresenta-se com ritmos diferentes sendo o primeiro composto por três semínimas e duas colcheias (primeiro tempo é um lá no segundo espaço em semínima, o segundo tempo é um sol sustenido na segunda linha em semínima, ligada para o terceiro que é igualmente um sol sustenido em semínima, o quarto tempo são duas colcheias: lá no segundo espaço, com suspensão, mudando a segunda colcheia para a clave de fá sendo a nota um ré.

(XXXX)

O segundo ritmo é composto por uma mínima (si no segundo espaço inferior, ré no primeiro espaço e mo na primeira linha) ligada para uma semínima (lá na segunda linha inferior, ré no primeiro espaço inferior e mi na primeira linha) o lá encontra-se ligada para a colcheia seguinte, nota lá (lá na segunda linha inferior, dó na primeira linha inferior e mi na primeira linha) a colcheia é precedida de uma suspensão. A última colcheia muda para a clave de fá sendo a nota um ré.

O terceiro compasso encontra-se incompleto e apresenta apenas um tempo dividido em duas colcheias (si e sol)



(As you see, this case contradicts the rule I mentioned above concerning the fermata after a ritardando.)

I recommend to those interested to seek out several similar as well as different fermate and to determine their accurate duration in each case.

[40]

Not only the fermata but also pauses between the movements of a composition in several parts are far from unimportant for the "logic of musical time". Every teacher who has seen a thing or two in his time will remember the pupil who plays in public and who, either from stage fright or a businesslike approach begins the second movement--a sombre adagio--when the sounds of the first jolly allegro have hardly died away. Thus, entirely different and perhaps even contradictory moods and emotions knock into each other as a result of such haste. Or on the contrary, the performer seems to go into a very long brown study; the pause between movements becomes an interval; you can smoke a cigarette or talk to the friend next to you. My advice to pupils: silence, pauses, etc., should be heard; they, too, are music. The act of listening to music should not be interrupted for a single second. Then everything will be convincing and true. It is also useful to "conduct" such pauses mentally.

6. I am often forced to repeat a well-known truth to my pupils; a performance can be good only when all the infinite variety of means available to the performer are made to concord fully with the work performed, with its meaning, its content, and first and foremost with its formal structure, its architecture, its actual *composition*, with that specific organized tonal material which we are to turn into a performance. Someone once said to me of an extremely egocentric performer: "He puts so much of himself into the music". "Quite right", I said, "and takes so much of what the composer put in out of it." However right Busoni's statement that "every performance is already a transcription", a transcription (just as a translation) can be extremely close to the original, it can be "good"-or it can be very far removed from the original and be "bad". One of the most popular mottoes adopted in my class is: "Long live individuality! Down with individualism!"

The most pernicious departures from a composer's text and intentions are caused by a "rethinking" (it would be more correct to call it "unthinking") of the fundamental content of the work and a distortion of its time structure. The mistakes made by a musician performer in the organization of time are akin to the mistakes of an architect in solving problems of space in architecture. It is obvious to anyone that these are *cardinal* mistakes.

[41]

7. There are conductors and pianists who find it difficult to set the correct basic tempo from the start. An irresolute or mistaken tempo at the start may leave its mark on the whole performance. Sometimes the tempo evens out, and finds its proper channel, but the unity of the performance has already been destroyed. This is an evil difficult to overcome. But it is not impossible. The much despised metronome may be of help. It is a good thing to experiment during work, and by means of repeated changes and departures from the starting tempo, to establish its extreme limits from the slowest possible to the fastest. Before beginning the performance it is useful to compare mentally the starting tempo with some part of the work nearer the development. It is particularly important-and I frequently give this advice to my pupils-before beginning some broad adagio or largo (where for some reason or other such mistakes are particularly apt to occur), to sing mentally the opening in the tempo which is considered as the most suitable and correct, in order to get into the proper rhythmic mood before beginning the performance. This method considerably reduces the elements of chance and approximation in establishing the starting tempo.

But there is no point in concealing the fact that the main reason for this lack of precision as far as tempo is concerned is due, roughly speaking, to an artistic inadequacy in the performer, an insufficient receptivity to the mood, intent and emotional content of the music. Hence the teacher must, in this as in all "serious" cases in general, resort to panacea: he must arouse the spiritual qualities of the pupil, he must stir his imagination, his impressionability, he must make him feel, think and experience art as the most real, most unquestionable *ens entium*, the very substance of life.

8. Complete mastery of polyrhythmia is as complex as the full mastery of polyphony. In one case-time, in the other-tone; the difficulties are similar. I could

quote an enormous list of various instances of polyrhythmia which represent exceptional difficulties for learners. I shall confine myself to a few examples and a few recommendations which I believe to be useful. It is obvious that only the most simple examples of polyrhythmia admit of an arithmetic approach, as for instance 2 against 3.

[42]

The common denominator of the fractions $\frac{1}{2}$ and $\frac{1}{3}$ is 6. It is easy for those who cannot get it immediately to calculate precisely when a note should be played. But for the next problem—that of playing correctly 3 against 4 and getting the precise duration for each $\frac{1}{3}$ and each $\frac{1}{4}$ the arithmetic approach is already unsuitable. After all, you are not going to take the common denominator 12 and calculate that each note of the quadruplet falls on 1, 4, 7, 10 and each note of the triplet falls on 1, 5, 9. It is inconvenient, clumsy and silly. [Nota 9](#)

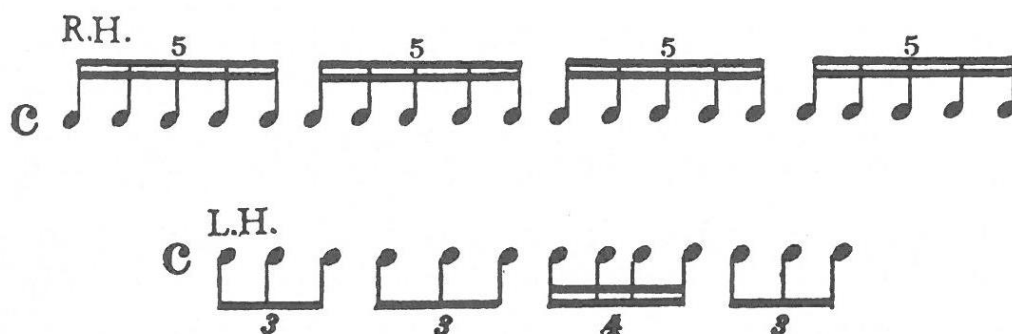
The complete unsuitability of the arithmetic method becomes immediately obvious in cases when you have to play simultaneously and evenly, in the same unit of time, 11 against 7, 5 against 9, 17 against 4, etc. And such examples abound, particularly in Scriabin. Even the case of 3 against 5, so frequently met in Liadov and Scriabin, makes it impossible to use the common denominator. If the pupil finds such simple examples of polyrhythmia difficult, I usually advise him to play the right hand and the left hand alternately (twice or several times each); for instance, if we take the Scriabin Etude op. 8 No. 4:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem da partitura musical correspondente ao Ex. 9a.

Está presente uma imagem de dois ritmos. Os dois ritmos apresentam-se no compasso quaternário.

Primeiro ritmo - os quatro tempos são compostos por cinco semicolcheias, cada tempo.

Segundo ritmo - o primeiro e o segundo tempo são tercinas de colcheias, o terceiro tempo é composto por quatro semicolcheias e o quarto tempo é uma tercina de colcheias



[43]

In so doing the duration of the crotchet should be mathematically exact, as also the divisions within the crotchet, into triplets in one case, into quintuplets in the other. And so on in every similar case.

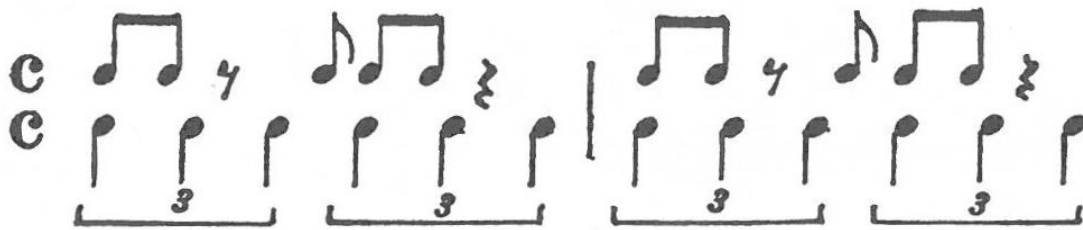
I know from experience that when playing the Chopin Sonata in B flat minor (development of first movement) 90% of the pupils play not as it is written, in other words, four crotchets in the right hand and six in the left hand,

Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem da partitura musical correspondente ao Ex. 9b.

Está presente uma imagem de dois ritmos. Os dois ritmos apresentam-se no compasso quaternário, dividido por dois compassos.

Ritmo um - Primeiro e segundo compasso: duas colcheias, uma pausa de colcheia, três colcheias e uma pausa de semínima.

Ritmo dois - Primeiro e segundo compassos: duas tercinas de semínima (seis semínimas).



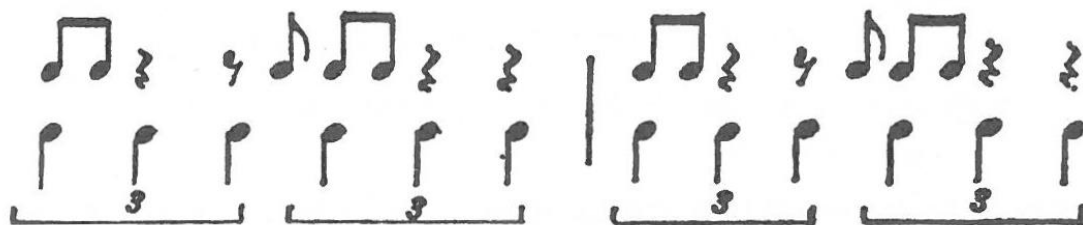
but simply

Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem da partitura musical correspondente ao Ex. 9c.

Está presente de uma imagem de dois ritmos. Os dois ritmos não apresentam indicação do tempo de compasso, dividido por dois compassos

Ritmo um: Primeiro e segundo compassos - duas colcheias, uma pausa de semínima, uma pausa de colcheia, três colcheias e duas pausas de semínima.

Ritmo dois: Primeiro e segundo compassos - duas tercinas de semínima (seis semínimas).



This is "more convenient", the rhythm in the right hand coincides with the rhythm in the left (6/4 and 6/4). There is no need to think of a difficult combination of four crotchets and six crotchets, everything goes smoothly and the composer's text is mauled about and the rhythm distorted. I know from experience that in studying this piece the method I have just indicated is a sure means of giving a rhythmically precise and correct rendering. But in this case, I would recommend playing two bars with the left hand and two bars with the right, repeating this many times and mentally conducting this *alla breve*, 2/2. With this method, even the clumsiest (rhythmically speaking) pupil will overcome this difficulty.

If the polyrhythmic figure is written for one hand only (which is much rarer), I recommend playing each voice separately in the way just indicated, for instance the right-hand duet in Chopin's Nocturne in E flat major, op. 55, which

represents a complete fusion of polyphonic and polyrhythmic difficulties. [Nota 10](#)
[44]

9. Frequently, passages that are not difficult rhythmically are distorted by pianists because of their technical, "acrobatic" difficulty. For instance, the following passage from Liszt's "Mephisto" Waltz:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem da partitura musical correspondente ao Ex. 10.

Está presente um trecho na clave de sol na clave fá (fá na quarta linha); compasso seis por oito. Tonalidade: Mi bemol maior.

Compasso um: Clave de Sol – O primeiro tempo do compasso é composto por uma pausa de colcheia e duas colcheias (a primeira colcheia é lá natural no segundo espaço e a segunda colcheia apresenta duas notas em simultâneo, lá natural no segundo espaço e uma oitava acima, lá natural na primeira linha superior).

O segundo tempo do compasso é composto por uma pausa de colcheia e duas colcheias (a primeira colcheia é lá sustenido no segundo espaço e a segunda colcheia apresenta duas notas em simultâneo, lá sustenido no segundo espaço e uma oitava acima, lá sustenido na primeira linha superior).

Clave de fá – o primeiro tempo do compasso é composto por uma colcheia (duas notas dó sustenido em oitava), uma pausa de colcheia e uma colcheia (si, dó e sol).

O segundo tempo do compasso é composto por uma colcheia (mi), uma pausa de colcheia e uma colcheia (si, dó e sol)

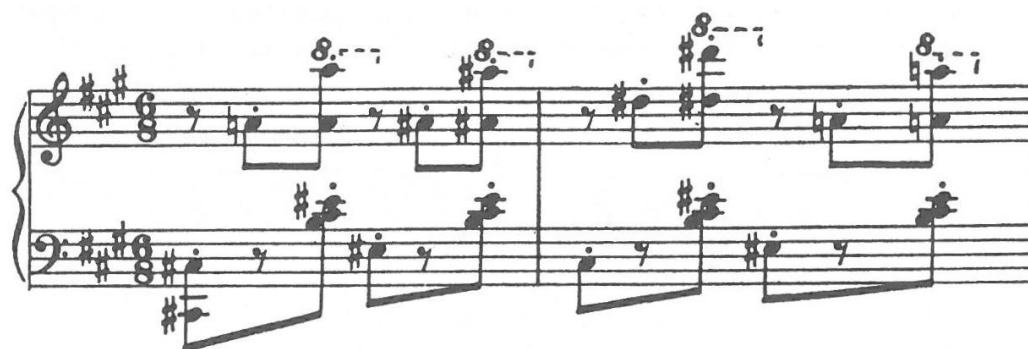
Compasso dois: Clave de Sol – O primeiro tempo do compasso é composto por uma pausa de colcheia e duas colcheias (a primeira colcheia é ré sustenido na quarta linha e a segunda colcheia apresenta duas notas em simultâneo, ré sustenido na quarta linha e uma oitava acima, ré sustenido no terceiro espaço superior).

O segundo tempo do compasso é composto por uma pausa de colcheia e duas colcheias (a primeira colcheia é lá natural no segundo espaço e a segunda colcheia apresenta duas notas em simultâneo, lá natural no segundo espaço e uma oitava acima, lá natural na primeira linha superior).

Clave de fá – o primeiro tempo do compasso é composto por uma colcheia (dó), uma pausa de colcheia e uma colcheia (si, dó e sol).

O segundo tempo do compasso é composto por uma colcheia (mi), uma pausa de colcheia e uma colcheia (si, dó e sol)

Todas as colcheias são em stacatto.



What one frequently hears in the left hand is:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma figura rítmica composta por quatro colcheias em stacatto

Instead of

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma figura rítmica, composta por uma semínima, uma colcheia, uma semínima e uma colcheia

It is enough to note this inaccuracy, to hear it, in order to find the means of remedying it. One of them, though not the best, is the following variant:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem da partitura musical correspondente ao Ex. 11.

Está presente um trecho de três compassos na clave de sol. Compasso dois por quatro. Por baixo da pauta evidencia-se um ritmo dividido igualmente pelos três compassos.

Clave de sol: Primeiro compasso: primeiro tempo é composto por pausa de semicolcheia, seguida de duas semicolcheias (primeira lá no segundo espaço e a segunda é um lá no segundo espaço simultaneamente um lá em oitava na primeira linha superior e pausa de semicolcheia. Segundo tempo é composto por pausa de semicolcheia, seguida de duas semicolcheias (primeira lá suspenso no segundo espaço e a segunda é um lá suspenso no segundo espaço simultaneamente um lá suspenso em oitava na primeira linha superior e pausa de semicolcheia.

Segundo compasso: Primeiro tempo é composto por pausa de semicolcheia, seguida de duas semicolcheias (primeira ré suspenso na quarta linha e a segunda é um ré suspenso na quarta linha simultaneamente um ré suspenso em oitava no terceiro espaço superior e pausa de semicolcheia. Segundo tempo é composto por pausa de semicolcheia, seguida de duas semicolcheias (primeira lá natural no segundo espaço e a segunda é um lá natural no segundo espaço simultaneamente um lá natural em oitava na primeira linha superior e pausa de semicolcheia.

Terceiro compasso: Primeiro tempo é composto por pausa de semicolcheia, seguida de duas semicolcheias (primeira lá no segundo espaço e a segunda é um lá no segundo espaço simultaneamente um lá em oitava na primeira linha superior e pausa de semicolcheia. Segundo tempo é composto por pausa de semicolcheia, seguida de duas semicolcheias (primeira lá suspenso no segundo espaço e a segunda é um lá suspenso no segundo espaço simultaneamente um lá suspenso em oitava na primeira linha superior e pausa de semicolcheia.

O ritmo que se encontra por baixo da pauta é o que passo a descrever:

Os três compassos apresentam o mesmo ritmo: uma colcheia, pausa de semicolcheia, uma semicolcheia, uma colcheia, uma pausa de semicolcheia e uma colcheia.



The reason for this inaccuracy is understandable: it is the difficulty of two almost simultaneous leaps: the right hand upwards from left to right, the left hand downwards from right to left.

10. Hundreds and hundreds of times have I heard pupils perpetrate a rhythmic *inaccuracy which consists of playing a slow broad melody or theme, especially in Bach, in such a way that any shorter metrical units that it contains* (for instance quavers and semiquavers in a melody made up generally of crotchets and minims) are suddenly played in a hurried way, faster than the others.

[45]

How many times have I had to hear and correct the following:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem da partitura musical correspondente ao Ex. 12.

Está presente uma clave de sol: compasso quaternário. Tonalidade: Ré bemol menor. Quantidade de compassos: cinco.

Primeiro compasso: Uma mínima (si na terceira linha) com acentuação e uma mínima (fá no primeiro espaço) com acentuação.

Segundo compasso: Pausa de semínima, uma semínima (sol no primeiro espaço superior), uma semínima (fá na quinta linha) e uma semínima (mi no quarto espaço)

Terceiro compasso: Composto por quatro semínimas: ré na quarta linha; dó no terceiro espaço; ré na quarta linha e mi no quarto espaço.

Quarto compasso: Têm indicação de um *accelerando* no início do compasso. É composto por uma semínima (fá na quinta linha), duas colcheias (mi natural no quarto espaço e fá na quinta linha) e uma mínima (sol natural no primeiro espaço superior, ligado para o primeiro tempo do compasso seguinte).

Quinto compasso: Têm indicação de um *accelerando* no início do compasso. É composto por uma semínima (sol no primeiro espaço superior, esta nota vem ligada do compasso anterior), duas colcheias (lá na primeira linha superior e sol no primeiro espaço superior) e uma mínima (fá na quinta linha, com uma ligadura para o compasso seguinte)

J. S. Bach, Fugue in B flat minor



Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem da partitura musical correspondente ao Ex. 13.

Está presente uma clave de sol; compasso quaternário. Tonalidade: Ré bemol menor. Quantidade de compassos: três.

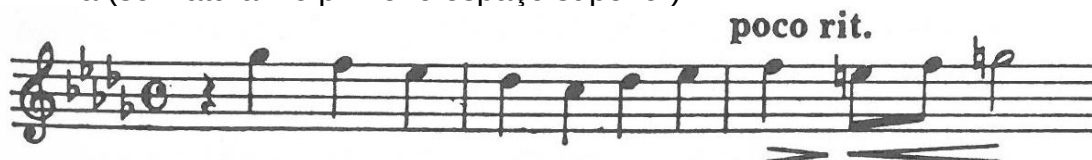
Primeiro compasso: Pausa de semínima, semínima (sol no primeiro espaço superior), semínima (fá na quinta linha) e semínima (mi no quarto espaço).

Segundo compasso: Quatro semínimas (ré na quarta linha, dó no terceiro espaço, ré na quarta linha e mi no quarto espaço).

Terceiro compasso: No início é dado a indicação de pouco ritardando.

Composto por uma semínima em diminuendo (fá na quinta linha), a partir do segundo tempo têm indicação de um crescendo até ao final do compasso.

Duas colcheias (mi natural no quarto espaço e fá na quinta linha) e uma mínima (sol natural no primeiro espaço superior).



[46]

Moreover, I urge my pupils to listen to good singers, violinists, cellists who have a perfect mastery of cantilena and know how to extract the full cantabile quality out of short notes and are consequently more inclined to slow down over them, than to hurry. [Nota 11](#)

I wrote the whole of this section mainly because I wanted to show how inextricably tone is bound up with rhythm and how a mistake in tone quality can result in a mistake in rhythm. Again and again: everything is part of the same entity.

11. Many rhythmic inadequacies are due, in fact, to an insufficient understanding of the composer's spirit and style. The artistic image is not clear and this affects the rhythmic element. Thus, one of my pupils once played the following passage from Liszt's Twelfth Rhapsody:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem da partitura musical correspondente ao Ex. 16.

Está presente um trecho de três compassos na clave de sol. Compasso dois por quatro.

Por baixo da pauta apresenta-se um ritmo dividido igualmente pelos três compassos.

Clave de sol - Primeiro compasso: Primeiro tempo é composto por pausa de semicolcheia, seguida de duas semicolcheias (primeira lá no segundo espaço e a segunda é um lá no segundo espaço simultaneamente um lá em oitava na primeira linha superior e pausa de semicolcheia. Segundo tempo é composto por pausa de semicolcheia, seguida de duas semicolcheias (primeira lá suspenso no segundo espaço e a segunda é um lá suspenso no segundo espaço simultaneamente um lá suspenso em oitava na primeira linha superior e pausa de semicolcheia.

Segundo compasso: Primeiro tempo é composto por pausa de semicolcheia, seguida de duas semicolcheias (primeira ré suspenso na quarta linha e a segunda é um ré suspenso na quarta linha simultaneamente um ré suspenso em oitava no terceiro espaço superior e pausa de semicolcheia. Segundo

tempo é composto por pausa de semicolcheia, seguida de duas semicolcheias (primeira lá natural no segundo espaço e a segunda é um lá natural no segundo espaço simultaneamente um lá natural em oitava na primeira linha superior e pausa de semicolcheia.

Terceiro compasso: Primeiro tempo é composto por pausa de semicolcheia, seguida de duas semicolcheias (primeira lá no segundo espaço e a segunda é um lá no segundo espaço simultaneamente um lá em oitava na primeira linha superior e pausa de semicolcheia. Segundo tempo é composto por pausa de semicolcheia, seguida de duas semicolcheias (primeira lá sustenido no segundo espaço e a segunda é um lá sustenido no segundo espaço simultaneamente um lá sustenido em oitava na primeira linha superior e pausa de semicolcheia.

O ritmo que se encontra por baixo da pauta é o que passo a descrever:

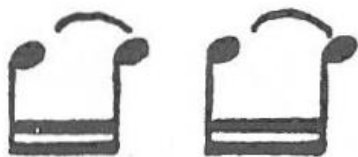
Os três compassos apresentam o mesmo ritmo: uma colcheia, pausa de semicolcheia, uma semicolcheia, uma colcheia, uma pausa de semicolcheia e uma colcheia.



so evenly, metrically, with such careful accents on the first semiquaver of each phrase group that the result was a series of typical Bach trochee:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem da partitura musical correspondente ao Ex. 16a.

Está presente uma imagem rítmica. Duas imagens iguais com duas semicolcheias ligadas.



I suddenly saw, in my mind's eye, Liszt, the rhapsodist of Hungarian folklore, wearing Bach's wig and dressed as the eighteenth-century organist of the Leipzig Church. The same girl played the C sharp minor Prelude out of the First Book of the *Wohltemperiertes Klavier* with such elegiac rallentandos and such excessively tender expression that instead of Bach, I saw a provincial lady playing a tear-jerking ballad.

I cite this example, one of many stored in my memory, to show how an insufficient understanding of a composer's thought or of the style of an era, can have an adverse effect on the main elements of music: tone and rhythm.

12. When a big cyclic work has not been felt and thought out as one single whole, the performer inevitably falls into errors of tempo and rhythm. In my own experience as a teacher, a particularly prominent place in this respect is held by two popular Beethoven sonatas, op. 57 ("Appassionata") and op. 53 ("Waldstein").

Almost always the first movement of the "Appassionata" is played with excessive agitation and much too fast in relation to the Finale, and the Finale (Rondo) of the "Waldstein" is usually played too fast in relation to the first movement. The result is a certain sameness of mood and character, [Nota 12](#) whereas the general pattern of the two sonatas is by no means A-B-A, but A-B-C, which together give a certain D. After all, with all its passion, the first movement of the "Appassionata" is first of all majestic and grandiose, while the Finale is a whirlwind of passion, a hurricane, a tidal wave, with, above it, a passionate, pathetic voice.

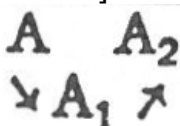
In the "Waldstein", the Rondo ("allegretto moderato") is a rosefingering dawn; gradually the sun rises, the dew disappears, and a beautiful day is born. ... Is it possible to play this music with the businesslike animation with which I have too often been regaled by eager youngsters? Particularly since the composer has clearly indicated: "allegretto moderato", in other words almost an Andante, but on no account, God help us! an Allegro or, worse still, "allegro vivace". But the final Presto should be played "prestissimo possibile", *so schnell wie möglich und schneller* (as fast as possible and still faster) to use Schumann's terminology, otherwise there won't be any popular holiday, the Bacchanalia will have flopped! Yet some pupils, in spite of Beethoven's indications, or to spite him, play the Allegretto faster than necessary and the final Prestissimo slower than necessary. The result is that this poetic Finale, this superlative work of genius, is made to sound like an exercise.

In such pieces as, for instance, Chopin's First Scherzo in B minor or his Fantasie in F minor, I have frequently had to point out that the threefold occurrence of the main subject loses its meaning if rendered according to the pattern A-A-A.

[48]

Anyone who feels and understands the whole will, without a doubt, render it as A-A1-A2. It is even better to show it as A [seta] A1 [seta] A2, particularly in the First Scherzo. In the Fantasie, I personally imagine the pattern according to the graph:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se uma imagem onde são exibidos os seguintes conteúdos: A [seta no sentido descendente] A1 [seta no sentido ascendente] A2.



Of course, I am now referring to the pattern of the performance, in other words, the emotional, expressive rendering in accordance with the structural pattern of the composition.

13. I have in my time known excellent virtuosi pianists who had marvellous hands, but did not have what we term a feeling of entity and who were consequently incapable of playing a single big work (Beethoven or Chopin sonatas, or a single concerto) satisfactorily from the point of view of form. In their rendering any big composition is split into a number of more or less enchanting moments-whereas trifles, such as waltzes, etudes, preludes, nocturnes (particularly trifles by other than front-rank composers, for instance Saint-Saëns, or Moszkowski, etc.) were dazzling and left nothing more to be desired. [Nota 13](#)

Roughly speaking, the more intelligent the pianist, the better he can manage a large-scale composition, and the more stupid he is-the less well he can manage it. In the first case it is perspective thinking-i.e. horizontally; in the second case it is short-term thinking-i.e. vertically. That is why I so much admire the rhythm of Richter's performances: one feels clearly that the whole work, even if it is of gigantic proportions, lies before him like an immense landscape, revealed to the eye at a single glance and in all its details from the eagle's flight, from a tremendous height and at an incredible speed. I ought to say once and for all that such unity, such structure, such a wide musical and artistic horizon as his I have never encountered in any of the pianists I have known, and I have heard all the great ones: Hofmann, Busoni, Godowsky, Carreño, Rosenthal, d'Albert, Sauer, Essipova, Sapelnikov, Medtner and a lot of others (I am not speaking of the younger generation).

[49]

Unfortunately, there are two that I have not heard but whom I would probably have loved more than any others; they are Rachmaninov and Scriabin. [Nota 14](#)

I did not write this to praise Richter (there are pianists whom I like almost as much), but in order to focus attention on the great problem of performance, namely Time-Rhythm, with capital letters, where the unit for measuring the rhythm of the music is not the bar, the phrase, the period or the movement, but the composition as a whole, where the musical work and its rhythm are almost identical.

There is an apocryphal letter of some alleged acquaintance of Mozart which tells that Mozart was asked how he composed and what he replied. I will only quote the most important part. Mozart said that sometimes, when composing a symphony in his head, he became more and more elated and finally reached such a state that it seemed to him that he could hear the whole of his symphony from beginning to end at once, simultaneously, in a single instant! (It is before him like an apple in the hollow of his hand.) He then added that such moments were the happiest in his life for which he was prepared daily to thank his Maker.

I read this saying of Mozart for the first time when I was about twelve or thirteen years old, in an old and very thick German book of anecdotes about great composers and their sayings. Even then, Mozart's words made an unforgettable impression on me and you can imagine my amazement and delight when quite unexpectedly some twenty or thirty years ago, I read in a volume of *De Musica* [Nota 15](#) the profound and detailed considerations of I. Glebov (Boris Asafiev [Nota 16](#)) on the subject of this apocryphal, uncertified letter, which is nowhere to be found. To Glebov and to me it was clear that such

a statement could not be invented, that it is founded on truth, the Mozartian truth which does not contradict the image of Mozart that we have evolved on the strength of his work and his life, but which confirms it and is in complete harmony with it.

[50]

For anyone who knows anything at all about the psychology of the creative process, what Mozart said here is an example of the highest gift of the human spirit, that gift which defies words and before which we can only bend our heads in wonder and adoration.

Speaking of Mozart's apocryphal letter, my thoughts, as usual, crowd each other out and this is where I should like to write about musical time, rhythm, the creative process, etc., but this would take me too far afield. I mentioned Mozart's apocryphal letter because it can help the pianist in his main problem, namely, grasping the work as an entity and in ordering the time process.

14. I could conclude here but I should like to add a few small observations, purely as a teacher, and offer some advice on the subject of rhythm. Among some teachers, the view is very widespread that many even passages in pieces should be practised with all sorts of rhythmic changes. For instance, if a passage is written in even semiquavers, it should be practised as or in some similar manner.

Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem da partitura musical correspondente ao Ex. 16b.

Está presente uma imagem de dois ritmos, divididos com uma barra dupla.

Ritmo um: Uma semicolcheia com ponto, uma fusa, uma semicolcheia com ponto, uma fusa, uma semicolcheia com ponto, uma fusa.

Ritmo dois: Uma fusa, uma semicolcheia com ponto, uma fusa, uma semicolcheia com ponto, uma fusa, uma semicolcheia com ponto.



I accept this method only when practising exercises (including those taken from some difficult bit in a piece), but in learning musical compositions this method should be used only in exceptional cases. Indeed, why practise the Fifth Prelude in the First Book of Bach's Forty-Eight, with dots and other rhythmic mannerisms, when the main purpose is to achieve maximum equality and evenness, keeping accurately the figure of each crotchet, which dots and rhythmical delays would only hamper?

Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem da partitura musical correspondente ao Ex. 16c.

Está presente uma imagem de dois ritmos, divididos com uma barra dupla

Ritmo um: Uma colcheia com dois pontos, uma fusa.

Ritmo dois: Uma colcheia com três pontos, uma semifusa.



[51]

But if it is essential to practise some sharply divided rhythm like the following then take the Second volume of the Forty-Eight, open it at the Sixteenth Prelude and slog at it until you get it right.

Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem da partitura musical correspondente ao Ex. 17.

Está presente uma clave de sol e de fá (fá na quarta linha); compasso quaternário. Tonalidade: lá bemol maior. Quantidade de compassos: um. Quantidade de Vozes: quatro.

Clave de sol - O primeiro tempo da primeira voz é constituído por uma semicolcheia com ponto (fá no primeiro espaço) uma fusa (lá no segundo espaço) uma semicolcheia com ponto (dó no terceiro espaço) e uma fusa (fá na quinta linha). A segunda voz é uma semínima (fá no primeiro espaço).

O segundo tempo da primeira voz é constituído por uma semicolcheia com ponto (sol na segunda linha) uma fusa (fá na quinta linha) uma semicolcheia com ponto (mi natural no quarto espaço) e uma fusa (sol no primeiro espaço superior). A segunda voz é uma semínima (sol na segunda linha).

O terceiro tempo da primeira voz é constituído por uma semicolcheia com ponto (lá no segundo espaço) uma fusa (dó no terceiro espaço) uma semicolcheia com ponto (fá na quinta linha) e uma fusa (mi no quarto espaço).

A segunda voz é uma semínima (lá no segundo espaço).

O quarto tempo é uma semínima (fá na quinta linha).

Clave de fá - O compasso é composto por duas vozes sendo a primeira composta por quatro semínimas (lá, si, dó e lá) a segunda voz é composta por uma semibreve (fá).



I cannot imagine anything more futile than playing the F minor Prelude out of the First Book as: and the G minor Prelude out of the Second Book (if we follow this nonsense to its "logical" conclusion) as: whereas the object is to achieve exactly the opposite, namely: what was written by Bach.

Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem da partitura musical correspondente ao Ex. 18.

Está presente uma clave de sol e de fá (fá na quarta linha); compasso quaternário. Tonalidade: sol menor. Quantidade de compassos: um. Clave de sol – O primeiro tempo é composto por uma pausa de semicolcheia e três semicolcheias (sol na segunda linha, ré no primeiro espaço inferior, fá no primeiro espaço).

O segundo tempo é composto por uma semínima (mi na primeira linha) e a outra voz é constituída por quatro semicolcheias (mi na primeira linha, si no segundo espaço inferior, lá na segunda linha inferior e dó na primeira linha inferior).

O terceiro tempo é composto por uma semínima (fá sustenido na terceira linha inferior) e a outra voz é constituída por quatro semicolcheias (fá sustenido na terceira linha inferior, mi na primeira linha, ré no primeiro espaço inferior e dó na primeira linha inferior).

O quarto tempo é composto por uma semínima (lá no segundo espaço) e a outra voz é constituída por quatro semicolcheias (lá no segundo espaço, dó na primeira linha inferior, si no segundo espaço inferior e lá na segunda linha inferior).

Clave de fá – O compasso é composto uma semibreve (sol).



I want to recall my constant advice: as far as possible make straight for the goal, holding course as the Red Arrow train from Moscow to Leningrad, on a straight line, or better still, as a plane flying by compass. (Of course, the engine and the driver, the plane and the pilot have to be in perfect condition.) As for the various "methods", variants, means, I am very much in favour of using them when dealing not with musical, artistic material, but with its molecules, its atoms, i.e. with exercises. (The classical example is the first exercise in the First Book of Liszt's Exercises, edited by Winter-berg.) But not for children! Only for adults! This is useful, analytical, technical, craftsman's work, and nobody can shirk it.

If a pianist who is not yet fully mature encounters in a piece difficulties he has never met before and in which he gets bogged down, he will merely show his intelligence and inventiveness if he is able to turn these difficulties into useful exercises which he will play again and again until the new becomes familiar, the inconvenient convenient, and the difficult easy.

[52]

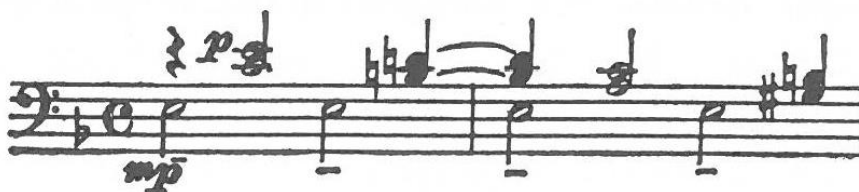
I have invented for myself and for my pupils, many such exercises based on the technical problems met in music, and I will give some examples of them in the chapter on technique. One thing only is important: one must remember that after the temporary fragmentation of living musical matter into molecules and atoms, these particles, having been duly processed, must once more become living parts of the musical organism.

It is no secret that a gifted pianist who knows how to work properly can transform an ordinary etude into an artistic virtuoso composition, whereas one who doesn't know how to work, i.e. how to reason correctly, will turn an artistic work into an exercise.

15. To speak of the complete interdependence of tone and rhythm is almost superfluous. If a syncopation, which is of such tremendous rhythmic importance, is played more softly than the non-syncopated note preceding or following it, or simultaneous with it but in another part, it ceases to be a syncopation. In other words, it loses its rhythmic and dynamic characteristic. Strange as it may seem, it is sometimes necessary to mention this even to advanced and talented pupils. Of course in their case, or in the case of the less advanced pupils, this is due to the fact that, because of some technical difficulty they have not yet mastered, they play not quite what is written but what they can manage. For instance, eight out of ten pupils who studied Beethoven's Sonata in D minor (no. 17) played in the first movement (just before the development) the left hand as follows: instead of which is correct.

Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem da partitura musical correspondente ao Ex. 19.

Está presente uma clave de fá (fá na quarta linha); compasso quaternário. Tonalidade: ré menor. Quantidade de compassos: dois. Número de vozes: três. Clave de fá – Primeira voz: Primeiro compasso é composto por uma pausa de semínima, uma mínima em piano (mi) e uma semínima ligada para o primeiro tempo do compasso dois (ré). Segundo compasso é composto por uma semínima ligada do compasso anterior (ré), uma mínima (dó) e uma semínima (si). Segunda voz: Primeiro compasso é composto por uma pausa de semínima, uma mínima em piano (dó) e uma semínima ligada para o primeiro tempo do compasso dois (si). Segundo compasso é composto por uma semínima ligada do compasso anterior (si), uma mínima (lá) e uma semínima (sol sustenido). Terceira voz: Primeiro e segundo compasso compostos por duas mínimas em meio piano e com indicação de um sinal de nota longa por baixo de cada nota (mi, mi).

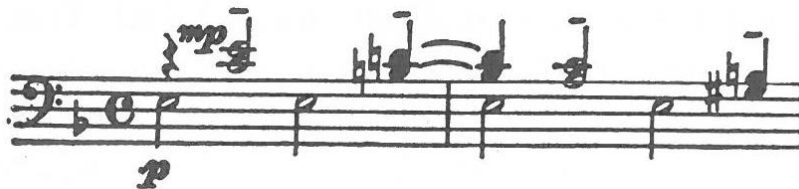


Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem da partitura musical correspondente ao Ex. 20.

Está presente uma clave de fá (fá na quarta linha); compasso quaternário. Tonalidade: ré menor. Quantidade de compassos: dois. Número de vozes: três. Clave de fá - Primeira voz: Primeiro compasso é composto por uma pausa de semínima, uma mínima em meio piano (mi) e uma semínima ligada para o primeiro tempo do compasso dois (ré). Segundo compasso é composto por uma semínima ligada do compasso anterior (ré), uma mínima (dó) e uma semínima (si). Segunda voz: Primeiro compasso é composto por uma pausa de semínima, uma mínima em piano (dó) e uma semínima ligada para o primeiro tempo do

compasso dois (si). Segundo compasso é composto por uma semínima ligada do compasso anterior (si), uma mínima (lá) e uma semínima (sol sustenido). A primeira e a segunda voz têm a indicação de um sinal de nota longa por cima de cada nota

Terceira voz: Primeiro e segundo compasso compostos por duas mínimas em piano (mi, mi).



[53]

Sometimes I used to get so fed up repeating again and again about syncopation that I would suggest to the pupils to remember once and for all that syncopation, Mrs. Syncopation, is a definite person, wherever she may appear, with her own expression, her own character and significance and may never on any account be confused with anyone else. [Nota 17](#)

16. The link between tone and rhythm becomes specially clear in rubato. It is impossible to determine the degree of rhythmic freedom of a phrase if the correct nuances have not been found. Tone and rhythm go hand in hand, help each other and only jointly can they solve the problem of ensuring an expressive performance. I repeat: the things I say are so well known that it is almost embarrassing to write them, and yet. . . how many times have I seen in class that a pupil has solved only half of the performer's problem and that the entity is "wobbly" (or *vice versa*). That is why it is so essential to keep harping on the need to harmonize all the elements of a performance and to insist on it in everyday practice. Again and again: everything is part of one whole. With the very talented, this unity comes, as it were, of its own accord; the less gifted can do a very great deal by means of learning, straining their will, by steadfast persistence.... Read the books of Stanislavsky [Nota 18](#); there is much about this in them, beautifully said.

And never forget that the musician's bible begins with the words: "In the beginning there was rhythm".

Notas de Rodapé

Nota 1 I take the concept of rhythm in its broad sense, i.e. as meaning an equal parcelling of time; metre I consider here to be a particular case of rhythm-its mechanical regularity. [Voltar Nota 1](#)

Nota 2 Also in compositions such as a *perpetuum mobile*, *toccata*, etc. [Voltar Nota 2](#)

Nota 3 To consider that rhythm equals metre is nonsense; an absolutely metrical pulse would be possible only in a corpse. [Voltar Nota 3](#)

Nota 4 Incidentally, rubato almost always means first an acceleration; *passionato* (especially in recitative) very frequently requires first a *ritardando*, followed by an *accelerando*. [Voltar Nota 4](#)

Nota 5 Let me recall Bülow's saying which heads this chapter: "The musician's bible begins with the words 'In the beginning there was rhythm'." [Voltar Nota 5](#)

Nota 6 A memorable instance from my own experience. I was playing Beethoven's Fifth Piano Concerto with a rather indifferent orchestra. In the last movement, the bassoon simply could not play the figure

Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem de uma partitura musical. Está presente uma figura rítmica, constituída por dois compassos iniciados em anacrusa. Apresenta-se em compasso de seis por oito, inicia-se com uma colcheia em anacrusa. O primeiro compasso é constituído por uma colcheia com ponto, uma semicolcheia, uma colcheia, uma semínima e uma colcheia. O segundo compasso é constituído por uma colcheia com ponto, uma semicolcheia, uma colcheia e uma semínima).

Correctly. He played not

Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem de uma partitura musical. Está presente uma figura rítmica, constituída por uma semicolcheia com ponto, uma fusa e uma colcheia).

But worse still

Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem de uma partitura musical. Está presente uma figura rítmica, constituída por uma colcheia, duas semicolcheias e uma semínima) etc.

So I sang for him several times "Klem-perer, Klem-perer" and "Ams-terdam" on these notes, with a very energetic accent on the first syllable (a well-known method used by conductors) and he got it right. Of course, I also played it on' the piano. [Voltar Nota 6](#)

Nota 7 Incidentally here the accent on the first quaver is more agogic than dynamic (>, but not ^. [Voltar Nota 7](#)

Nota 8 To make the picture complete the left hand should have been changed to:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem da partitura musical correspondente ao Ex. 5.

Está presente uma clave de fá (fá na quarta linha); compasso: sem indicação. Tonalidade: ré bemol menor. Número de vozes: três. Figuras rítmicas: três tercinas de colcheias;

Clave de fá – Primeira voz: Primeira tercina composta por três colcheias (ré, lá, lá), segunda tercina composta por três colcheias (ré, lá, lá), terceira tercina composta por três colcheias (lá, lá, lá).

Segunda voz: Primeira tercina composta por três colcheias (ré, ré, ré), segunda tercina composta por três colcheias (ré, ré, ré), terceira tercina composta por três colcheias (lá, mi, ré).

Terceira voz: Primeira tercina composta por três colcheias (ré, fá, fá), segunda tercina composta por três colcheias (ré, fá, fá), terceira tercina composta por três colcheias (lá, sol, fá).



[Voltar Nota 8](#)

Nota 9 I can remember only one case when such a calculation is warranted: it is the first subject of the second movement of Rachmaninov's Second Concerto:

Nota de revisor: a seguir apresenta-se a imagem da partitura musical correspondente ao Ex. 9.

Está presente uma clave de sol; compasso: quaternário. Tonalidade: mi maior. Número de vozes: duas. Número de compassos: um compasso completo e dois tempos do segundo compasso

Primeiro compasso - composto por quatro tercinas de colcheia: primeiro tempo (sol no terceiro espaço inferior, si no segundo espaço inferior e mi na primeira linha), segundo tempo (sol na segunda linha, ré no primeiro espaço inferior e mi na primeira linha) terceiro tempo (sol na segunda linha, si na terceira linha e ré natural no primeiro espaço inferior), quarto tempo (mi sustenido na primeira linha, sol na segunda linha e si na primeira linha)

Segundo compasso (apenas dois tempos do compasso) – composto por tercinas de colcheias: primeiro tempo (só na primeira linha inferior, mi sustenido na primeira linha e sol); segundo tempo (si na terceira linha, dó na primeira linha inferior e mi na primeira linha).



The common denominator 12 in the quaver triplets will help a not too bright pupil to solve the rhythmic problem. [Voltar Nota 9](#)

Nota 10 It is obvious that the first method I indicated, namely the arithmetic method, which is suitable only for the simplest cases of polyrhythmia is a method of reasoning and analysis, while the second method is one of wisdom and synthesis. [Voltar Nota 10](#)

Nota 11 Remember the rendering of Rachmaninov's "Vocalise" by Nezhdanova. (Famous operatic soprano, ed.) [Voltar Nota 11](#)

Nota 12 Not of the music itself, of course, which is quite different in the extreme movements, but its performance. [Voltar Nota 12](#)

Nota 13 A typical example was Vladimir Pachmann who was a famous pianist in his time. [Voltar Nota 13](#)

Nota 14 I know them only from records. [Voltar Nota 14](#)

Nota 15 Title of collection of essays edited by Asafiev Calias Glebor published in 1923 and also of *Yearbook* published in Leningrad in 1925, 1926 and 1927, ed. [Voltar Nota 15](#)

Nota 16 1884-1950; most outstanding Russian music critic and author of books on Russian music and composers, ed. [Volar Nota16](#)

Nota 17 The same applies to dynamics: one may not confuse Mary Parsons (*mp*) with Mary Fields (*mf*), or Peter (*p*) with Peter Peterson (*pp*) or Fred (*f*) with Freddy Frost (*ff*). These childish jokes, believe it or not, are sometimes very useful even with adults. [Volar Nota 17](#)

Nota 18 Famous director and co-founder of the Moscow Arts Theatre (1863-1938), ED [Volar Nota 18](#)