BÉLA BARTÓK

MIKROKOSMOS

153 Progressive Piano Pieces
153 Pièces de piano progressives
153 Klavierstücke, vom allerersten Anfang an
153 Piezas progresivas para piano

2 *Nos. 37.–66*

Contents

VOLUME 2

Foreword to the Definitive Edition *4*
Preface by the Composer *8*
No. 37 In Lydian Mode *12*
38 Staccato and Legato (1) *13*
39 Staccato and Legato (Canon) *13*
40 In Yugoslav Style *14*
41 Melody with Accompaniment *15*
42 Accompaniment in Broken Triads *16*
43 In Hungarian Style *17*
44 Contrary Motion (2) *18*
45 Méditation *19*
46 Increasing – Diminishing *20*
47 County Fair *21*
48 In Mixolydian Mode *22*
49 Crescendo – Diminuendo *23*
50 Minuetto *23*
51 Waves *24*
52 Unison Divided *25*
53 In Transylvanian Style *25*
54 Chromatics *26*
55 Triplets in Lydian Mode *27*
56 Melody in Tenths *29*
57 Accents *29*
58 In Oriental Style *30*
59 Major and Minor *31*
60 Canon with Sustained Notes *32*
61 Pentatonic Melody *33*
62 Minor Sixths in Parallel Motion *34*
63 Buzzing *35*
64 Line against Point *36*
65 Dialogue *38*
66 Melody Divided *39*
Appendix: Exercises *40*
Appendix: Notes *45*

Index

2E VOLUME

Préface à l'édition définitive *5*
Préface du compositeur *9*
No. 37 En mode lydien *12*
38 Staccato et legato (1) *13*
39 Staccato et legato (canon) *13*
40 A la yougoslave *14*
41 Mélodie avec accompagnement *15*
42 Accompagnement en accords brisés *16*
43 A la hongroise *17*
44 Mouvement contraire (2) *18*
45 Méditation *19*
46 En augmentant – en diminuant *20*
47 Kermesse *21*
48 En mode mixolydien *22*
49 Crescendo – Diminuendo *23*
50 Minuetto *23*
51 Ondulation *24*
52 Unisson divisé *25*
53 A la transylvanienne *25*
54 Chromatique *26*
55 Triolets en mode lydien *27*
56 Mélodie en dixièmes *29*
57 Accents *29*
58 L'Extrême Orient *30*
59 Majeur et mineur *31*
60 Canon avec des notes soutenues *32*
61 Mélodie pentatonique *33*
62 Sixtes mineures en mouvement parallèle *34*
63 Bourdonnement *35*
64 Ligne contre point *36*
65 Dialogue *38*
66 Mélodie divisée *39*
Appendice: exercices *40*
Appendice: notes *45*

Prologo

A LA EDICION DEFINITIVA DEL "MIKROKOSMOS"

Durante el periodo en que le conocí, mi padre generalmente sólo aceptaba a estudiantes avanzados de piano. No obstante, cuando yo tenía cerca de 9 años (1933), estuvo de acuerdo en comenzar a enseñanza desde el nivel más elemental.

Su programa de enseñanza no seguia una técnica aceptada de enseñanza del piano. Al principio, yo sólo cantaba. Después, se improvisaron ejercicios dirigidos en parte, al control independiente de los dedos. En el curso de nuestras lecciones algunas veces él me pedia que esperase mientras se sentaba a su escritorio. Yo mientras sólo podia oir el rayado de su pluma sobre el papel. En unos minutos traia al piano un ejercicio, o una pieza corta, que yo debia descifrar enseguida para aprenderla a continuacion, de cara a nuestra siguiente lección.

Asi nacieron algunas de las piezas más sencillas de estos volúmenes. No obstante, él continuaba componiendo otras a un ritmo mucho más rápido del que yo podia aprender. Escribia las pequeñas composiciones según le iban surgiendo las ideas. Pronto habia una gran colección donde poder elegir, lo cual me permitia aprender aquellas piezas asignadas a mi desde la belleza de los manuscritos. Eventualmente se dedicaba a ordenar las piezas para su publicación. La elección del titulo de la obra, la explica asi:

"El *Mikrokosmos* es un ciclo de 153 piezas para piano, escritas con una finalidad educativa. Esto es, suministrar piezas para piano, capaces de ser tocadas por los alumnos desde el mismo comienzo, y continuar con otras de progresiva dificultad. Y la palabra *Mikrokosmos*, que debe ser interpretada como una serie de piezas en muchos estilos diferentes, representa un pequeño mundo." (Entrevista retransmitida por la WNYC, New York, a comienzos de 1945, en un programa titulado "*Pregunta al Compositor*")

Para la presente edición (1987), se han comparado los manuscritos conocidos con las versiones impresas originales (Primera publicación en Londres y New York, en Abril 1940), tratando de corregir todos los errores, en un esfuerzo por hacer de ésta la edicion definitiva. Deseo expresar mi agradecimiento en particular a Eve Beglarian, por su trabajo de comparación de manuscritos con las ediciones impresas, determinando las correcciones a realizar; a György Sandor por sus sugerencias y asistencia en la decision del numero de problemas musicales; a László Somfai, del Archivo Bartók de Budapest, por consequirnos copias del material en posesión del Archivo; y a Jean-Marie Cassagne, de la Alianza Francesa de Miami, por la revisión parcial de los textos franceses. La traducción ha sido finalmente revisada por Gale Garnett (estrofas inglesas), Ellen L. Spiegel (texto y estrofas francesas) y Jorg Behrendt (textos y estrofas alemanas).

PETER BARTÓK

Homosassa, Florida, 1987

Los cuatro primeros libros de esta colección de piezas para piano han sido compuestos para ofrecer a los principiantes—niños o adultos—un material de estudio que abarque, lo más posible, todos los problemas encontrados en los comienzos. Los tres primeros libros estan destinados al primer o primeros dos años.

Estos tres volúmenes se diferencian de un "Método para piano" en sentido tradicional por la ausencia de descripciones o instrucciones técnicas o teóricas. Cada profesor sabrá lo que hay que indicar a ese respecto y será capaz de dar instrucciones a principiantes sin necesidad de referirse a un libro o método.

Un mismo problema está a menudo tratado en varias piezas, para ofrecer al profesor y al alumno posibilidad de elección. No es necesario estudiar todas las piezas.

Al final de los cuatro primeros libros hay ejercicios, los números entre paréntesis son los números de las piezas cuyos problemas técnicos están tratados en el ejercicio. Para algunos problemas técnicos se dan varios ejercicios. El profesor podrá elegir los ejercicios mas difíciles para los alumnos mas dotados y los mas fáciles para los menos dotados. Se recomienda estudiar los ejercicios antes de abordar el estudio de las piezas. De hecho los ejercicios más simples (ejercicios para los cinco dedos, pasaje del pulgar, arpegios, etc.) no están incluídos – otra diferencia con los "Metodos". Todo profesor conoce los ejercicios y podrá inventarlos

Las piezas y ejercicios están agrupados progresivamente, de acuerdo a su dificultad técnica y musical. No obstante el profesor puede alterar este orden, conforme a las disposiciones del alumno.

Las indicaciones metronómicas, sobre todo en los tres primeros cuadernos, deben considerarse sólo como aproximadas. Muchas de las primeras piezas pueden ser tocadas más lentas o más rápidas de lo indicado. A medida que el alumno avance no se lo debe alentar a variar el tempo dado y en los libros quinto y sexto estas indicaciones deben ser seguidas rigurosamente. Un asterisco en el número de la pieza significa que hay una nota explicativa en el apéndice.

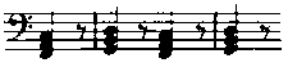
En cuatro de las piezas hay una parte para segundo piano. Es muy importante que el alumno tenga la oportunidad de ejercitarse en la ejecución concertada lo más pronto posible y estas piezas pueden ser tocadas de esta forma en donde hay dos pianos disponibles.

Otras cuatro piezas están escritas para canto con acompañamiento de piano. La enseñanza musical debe ser desarrollada por medio de ejercicios vocales apropiados. Si se comienza de esta manera, la ejecución de trozos para canto y piano no presentará ninguna dificultad. Estos ejercicios son muy útiles para acostumbrarse a la lectura de tres pentagramas en lugar de dos, cuando el alumno canta acompañándose él mismo al piano.

Los números 74 y 95 también están arreglados para piano solo. Hay que estudiarlos primero así y sólo abordar la versión para canto y piano después.

El cuarto cuarderno debe ser estudiado al mismo tiempo que otras piezas fáciles, como las del "Libro de Ana Magdalena" de J. S. Bach, los estudios apropiados de Czerny, etc.

Se recomienda transportar a otras tonalidades los ejercicios y piezas fáciles, incluso probar la transcriptión de piezas adecuadas de los tres primeros libros. Solo se tratará de una transcripción "estricta", con duplicación de octavas a la manera del clavecín. Algunas piezas, por ejemplo las Nos. 45, 51, 56, pueden ser ejecutadas a dos pianos, con el segundo ejecutante tocándolas en la octava superior. A veces otros desarrollos pueden ser intentados. El acompañamiento del No. 69 podría ser simplificado así:



etc. En los compases 10-11, 14-15, 22-23, 26-27, 30, 32-33 hay algunas leves dificultades. Se ofrecen numerosas ocasiones para un trabajo original y creativo de este género. Se se realizan las transcripciones, hay que subrayar que ciertas piezas (Nos. 76, 77, 78, 79, 104b, entre las más fáciles, y Nos. 117, 118, 123, 145 etc. entre las más difíciles) se prestan para la ejecución en el clavecín. En este instrumento las octavas pueden ser duplicadas por medio de pedales. Los alumnos adelantados pueden igualmente utilizar estas piezas para lectura a primera vista.

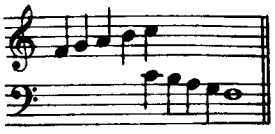
BÉLA BARTÓK

In Lydian Mode

En mode lydien

In lydischer Tonart

Líd hangsor



Allegretto, ♩ = 116

37*

mf, legato

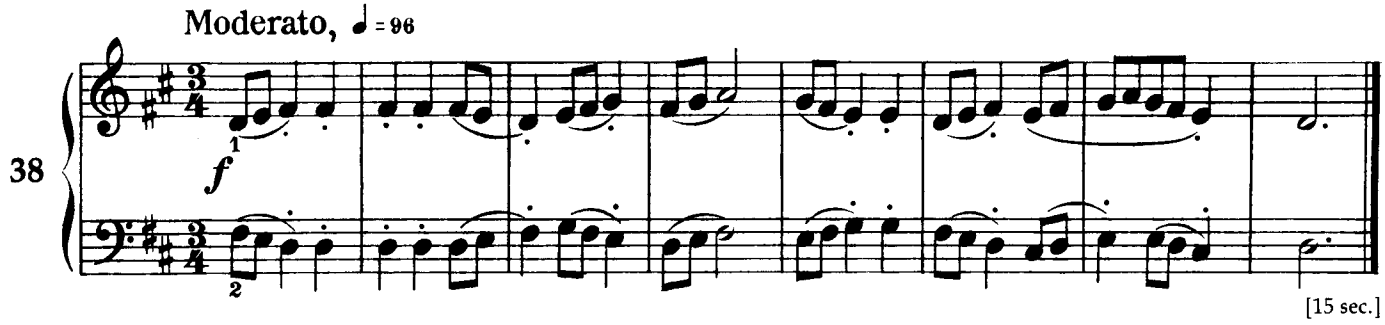
[40 sec.]

Staccato and Legato (1)

Staccato et legato (1)

Staccato und Legato (1)

Staccato és legato (1)

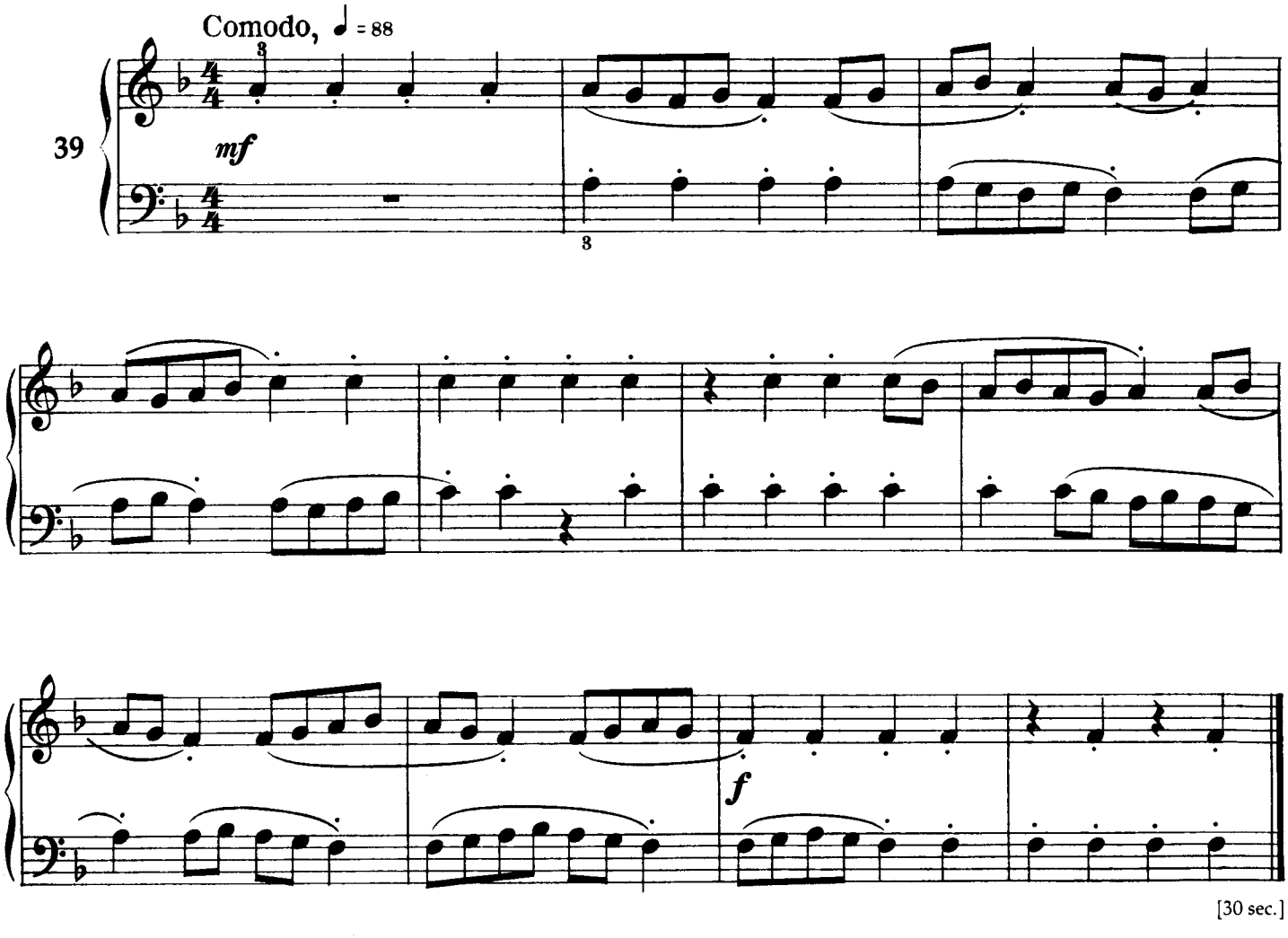


Staccato and Legato (Canon)

Staccato et legato (canon)

Staccato und Legato (Kanon)

Staccato és legato (Kánon)

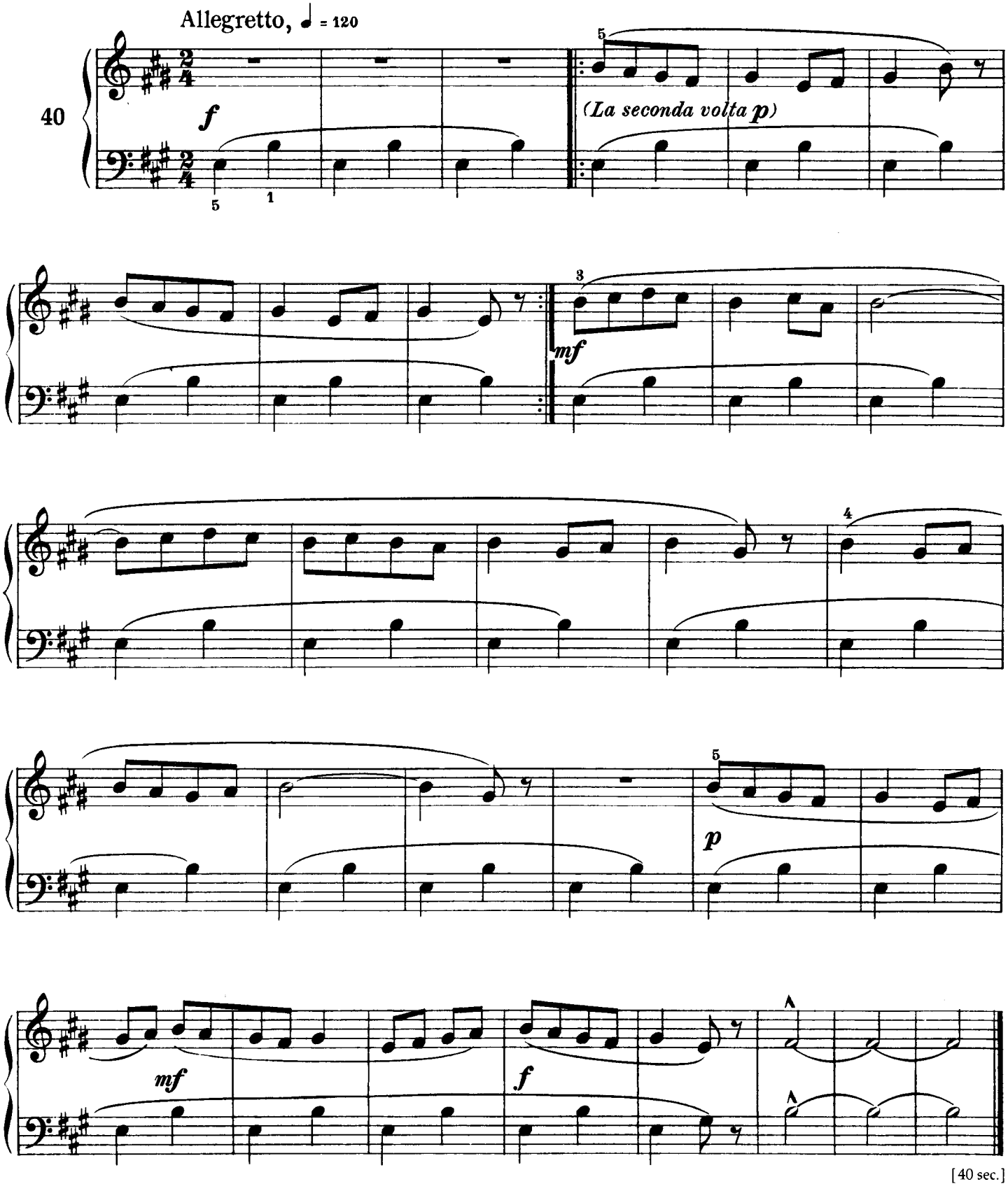


In Yugoslav Style

A la yougoslave

Jugoslawisch

Délszlávos



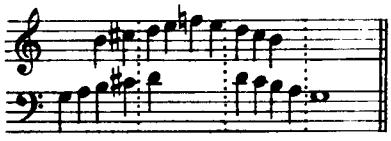
[40 sec.]

Melody with Accompaniment

Mélodie avec accompagnement

Melodie mit Begleitung

Dallam kísérettel



Adagio, ♩. = 44

41

p

sempre legato

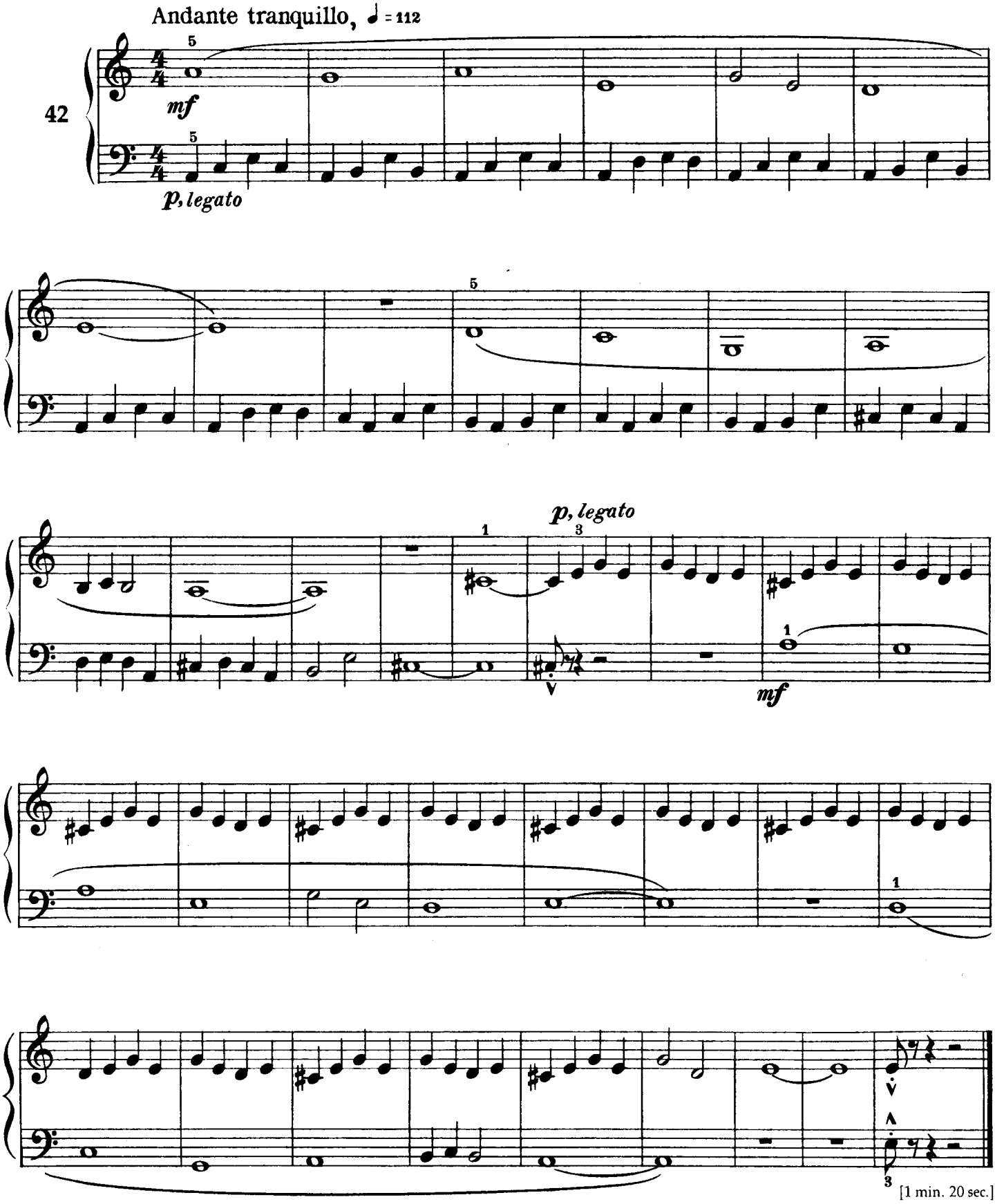
[40 sec.]

Accompaniment in Broken Triads

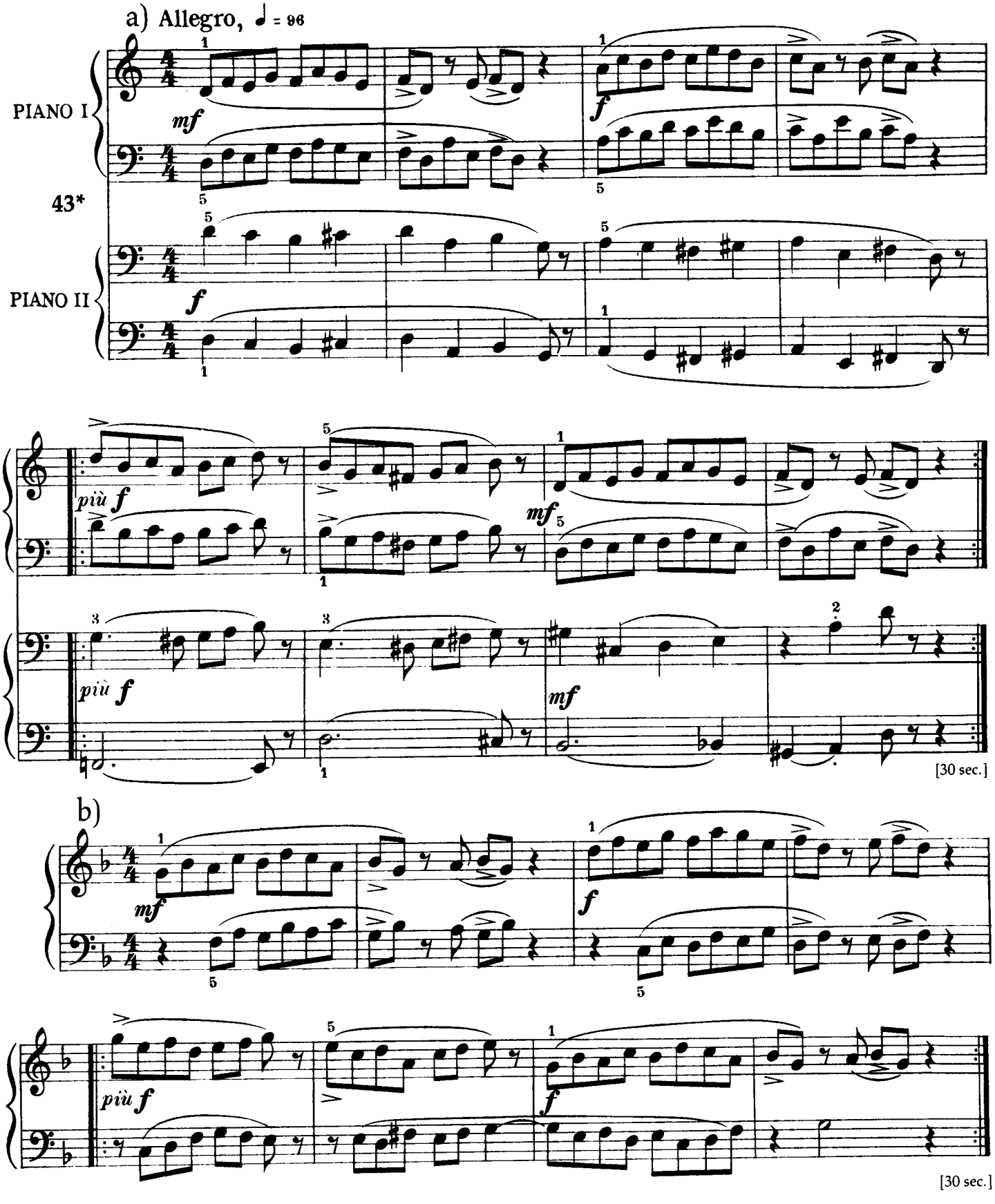
Accompagnement en accords brisés

Begleitung mit gebrochenen Dreiklängen

Kíséret tört hármasokkal



In Hungarian Style
A la hongroise
Ungarisch
Magyaros

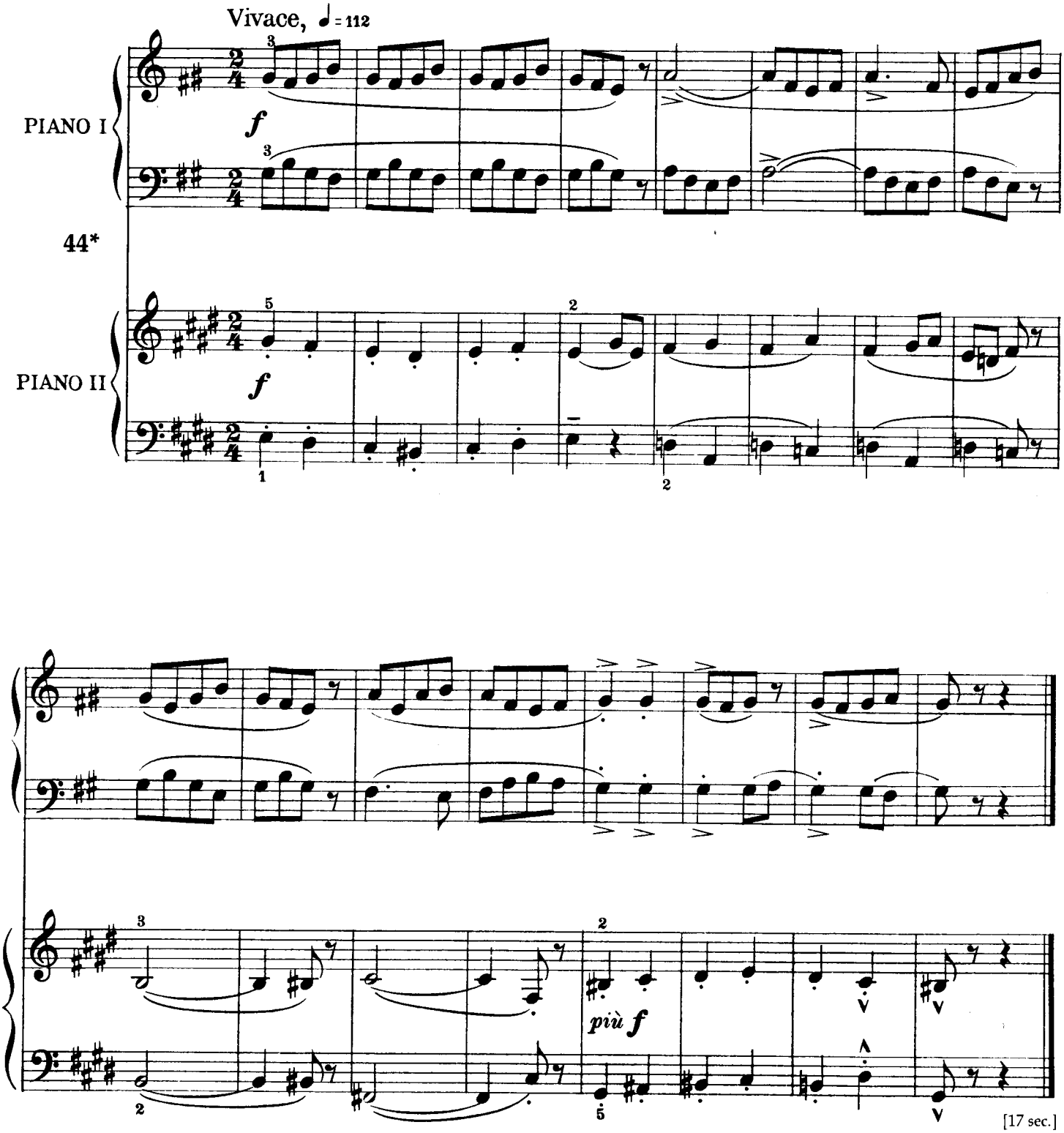


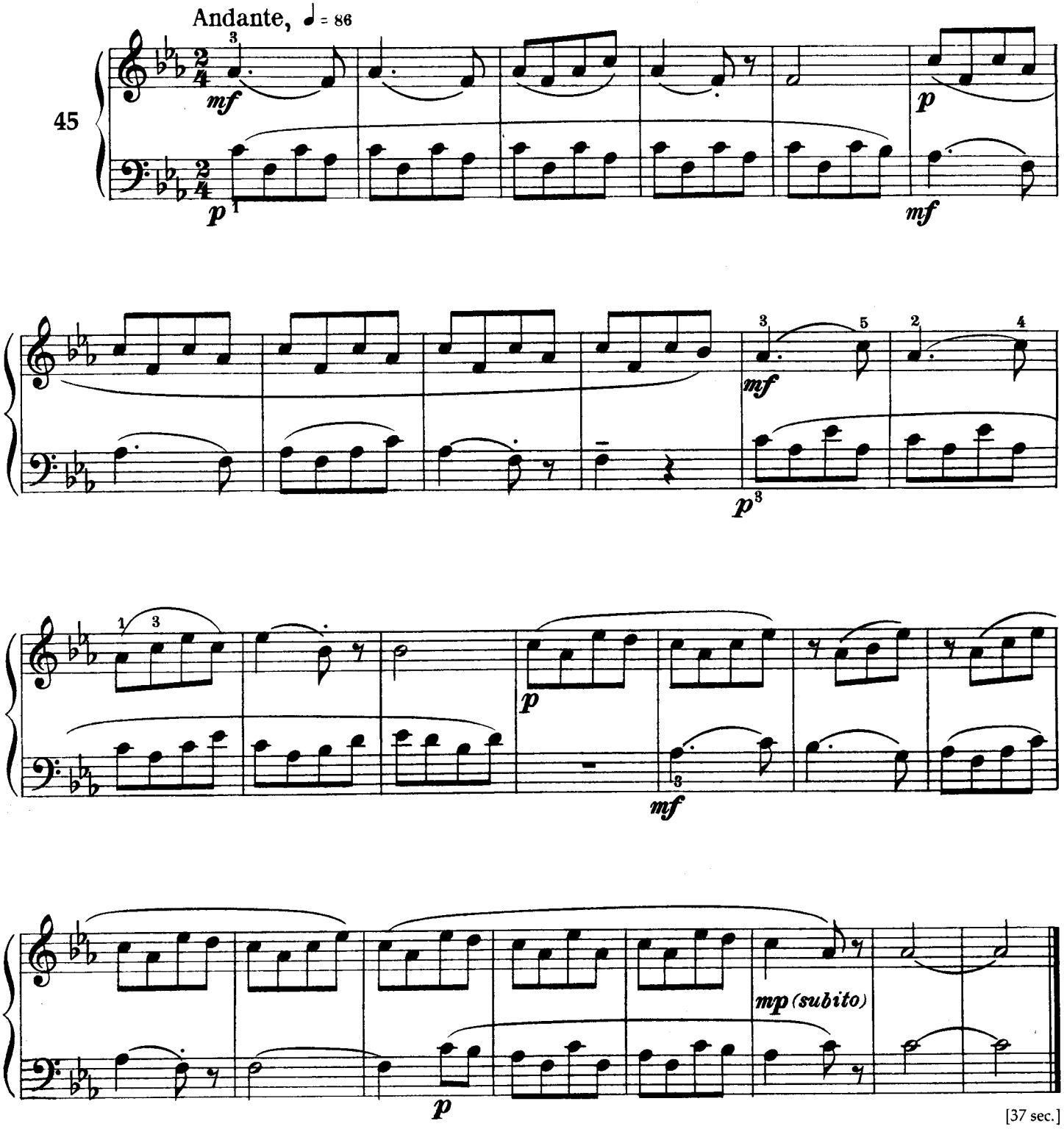
Contrary Motion (2)

Mouvement contraire (2)

Gegenbewegung (2)

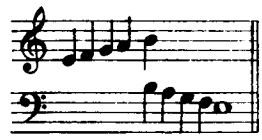
Ellenmozgás (2)





[37 sec.]

Increasing - Diminishing
En augmentant - en diminuant
Zunehmen - verringern
Növekedés - fogyás



Moderato, ♩ = 120

46

legato

pp *p* *mf*

pp *p* *mf*

f

f

mf

mf

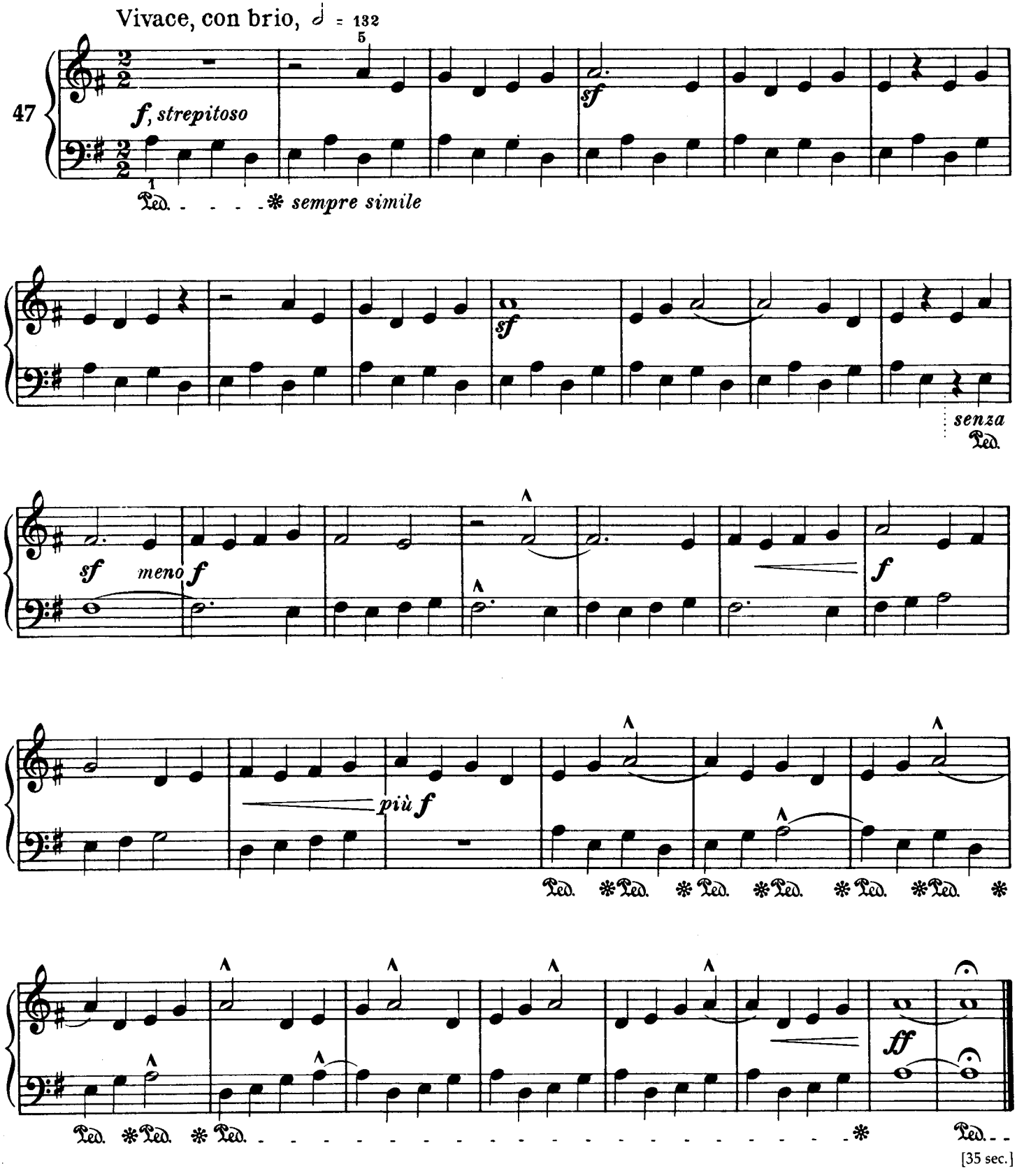
p

pp

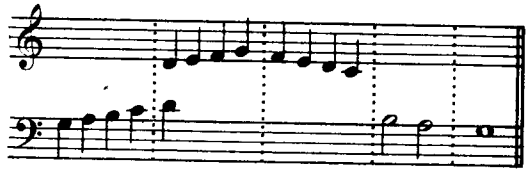
p *pp*

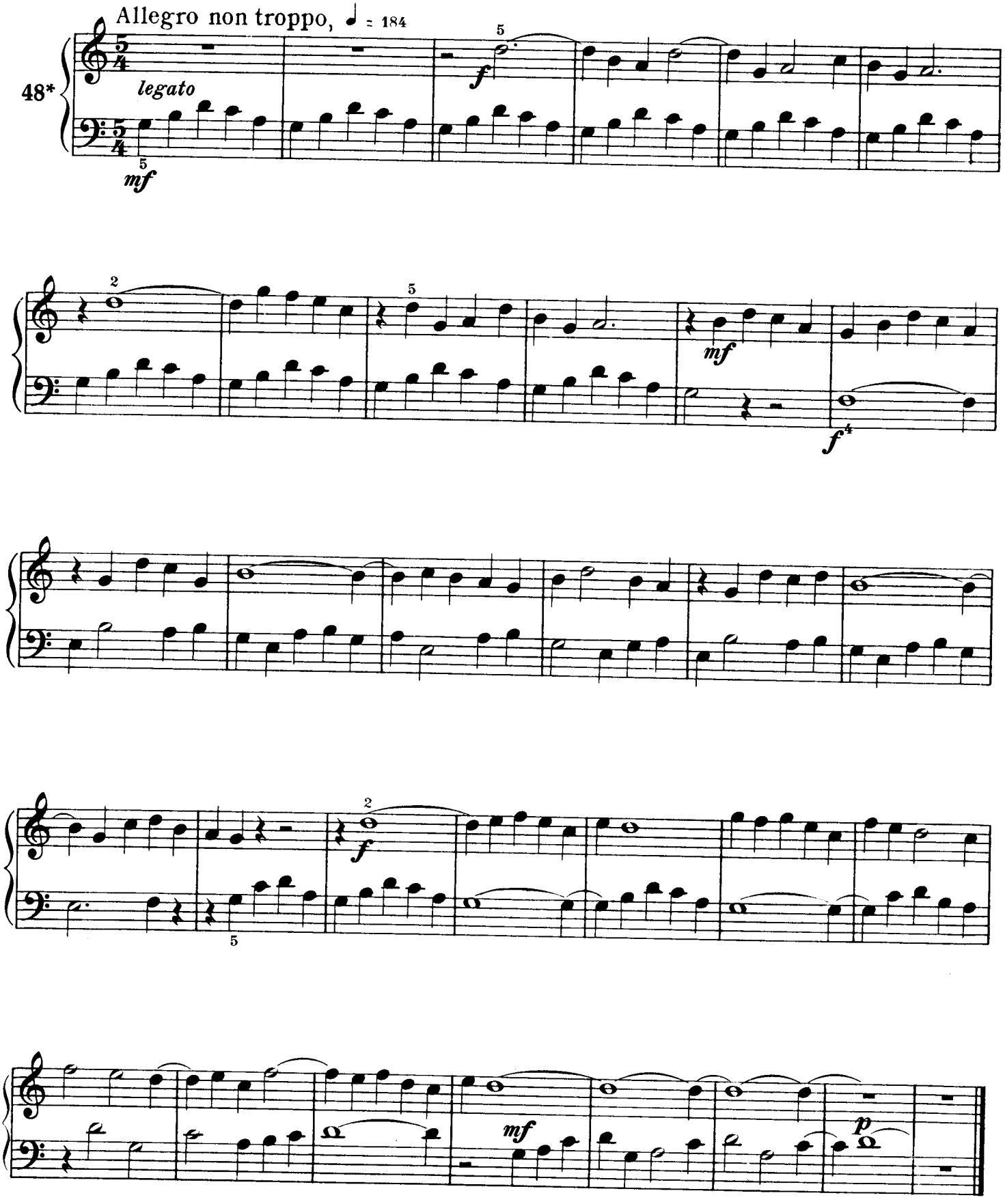
[58 sec.]

County Fair
Kermesse
Jahrmarkt
Nagyvásár



In Mixolydian Mode
En mode mixolydien
In mixolydischer Tonart
Mixolíd hangsor



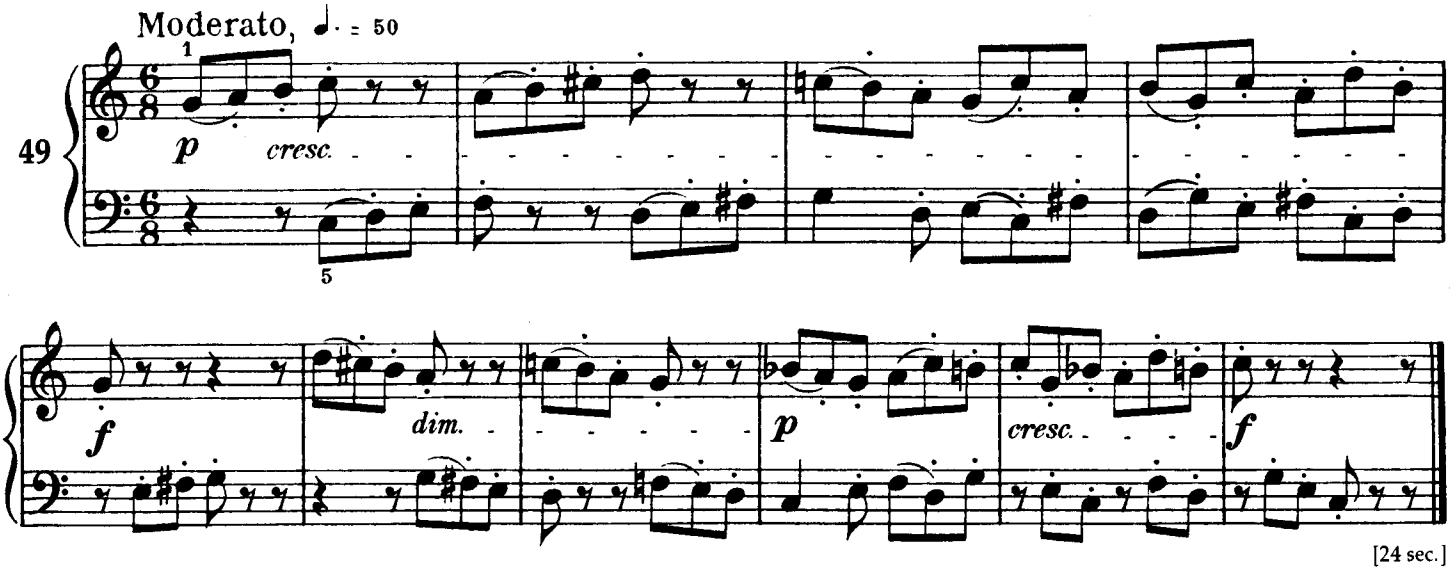


[1 min.]

Crescendo - Diminuendo

Crescendo - Diminuendo

Crescendo - Diminuendo



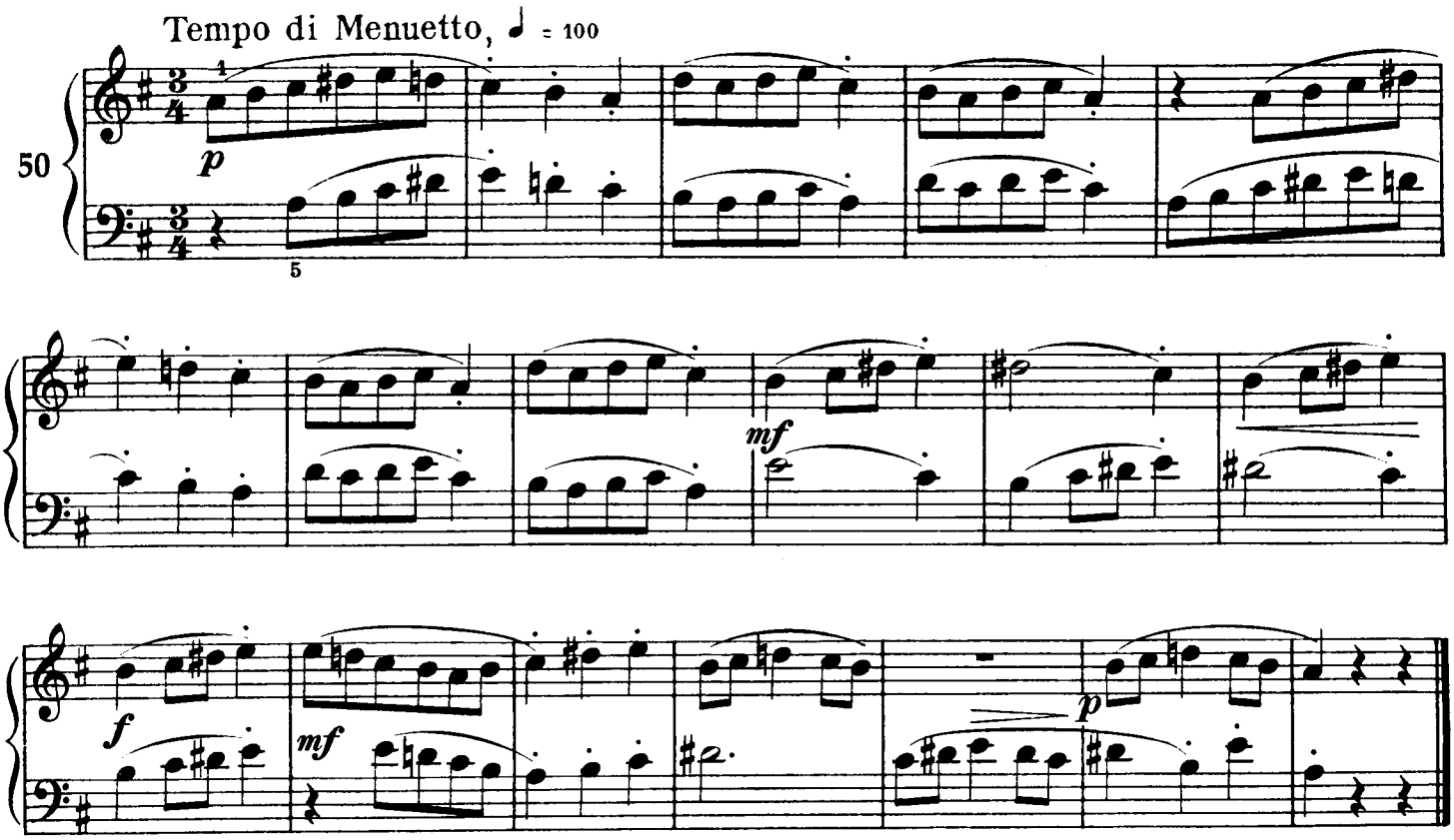
[24 sec.]

Minuetto

Minuetto

Minuetto

Minuetto



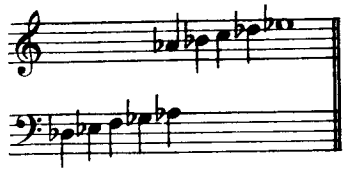
[27 sec.]

Waves

Ondulation

Wellenbewegung

Ringás



Andante, ♩. = 69

51

p, dolce.

cresc.

p subito

p

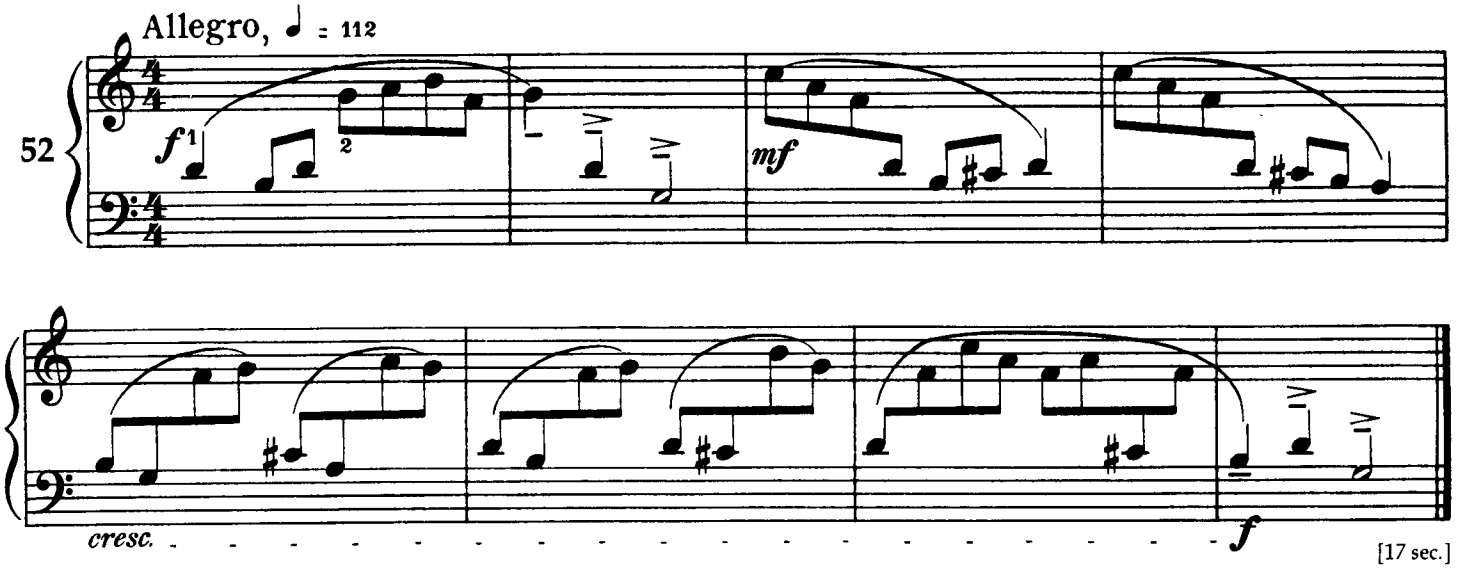
p

poco ritard.

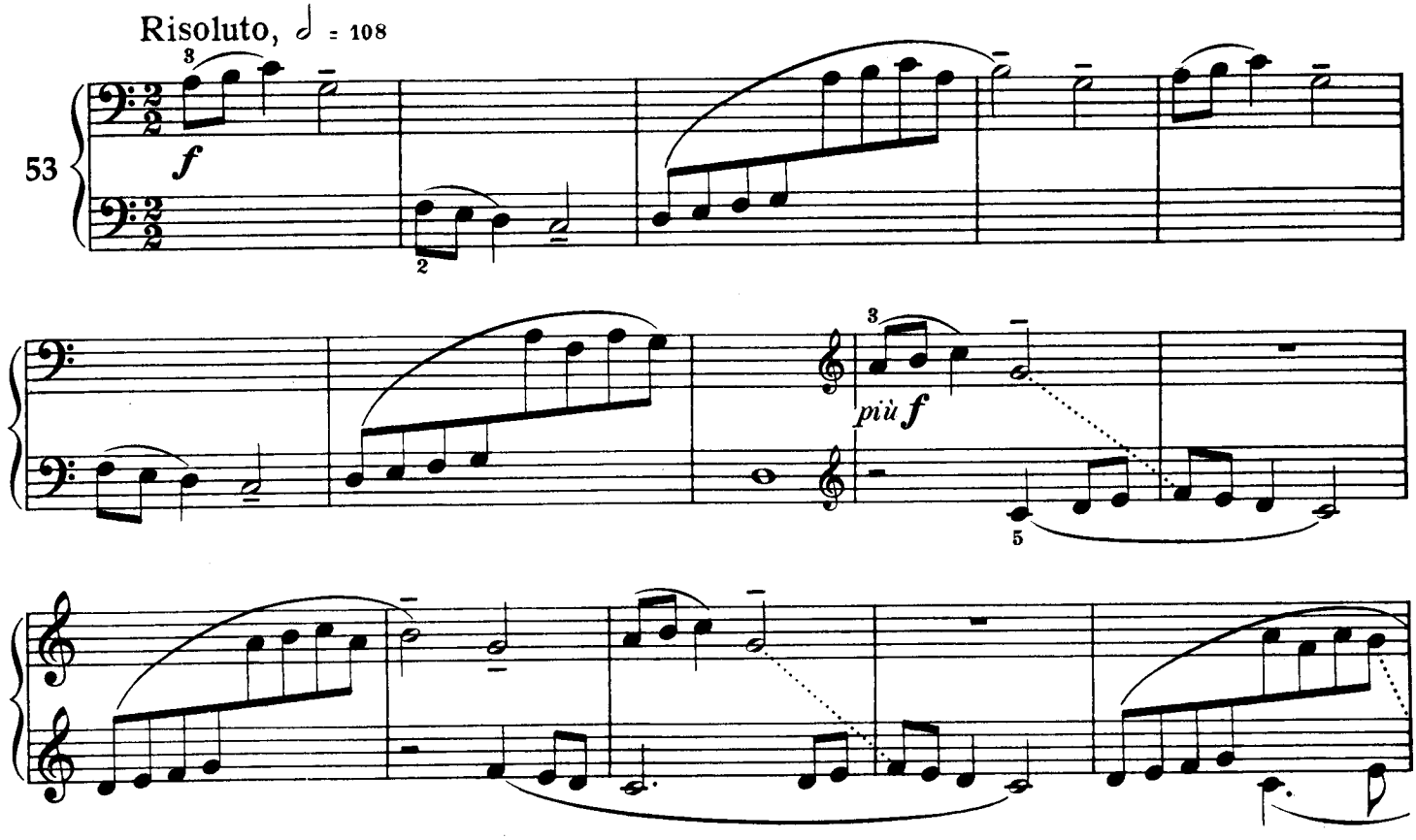
pp

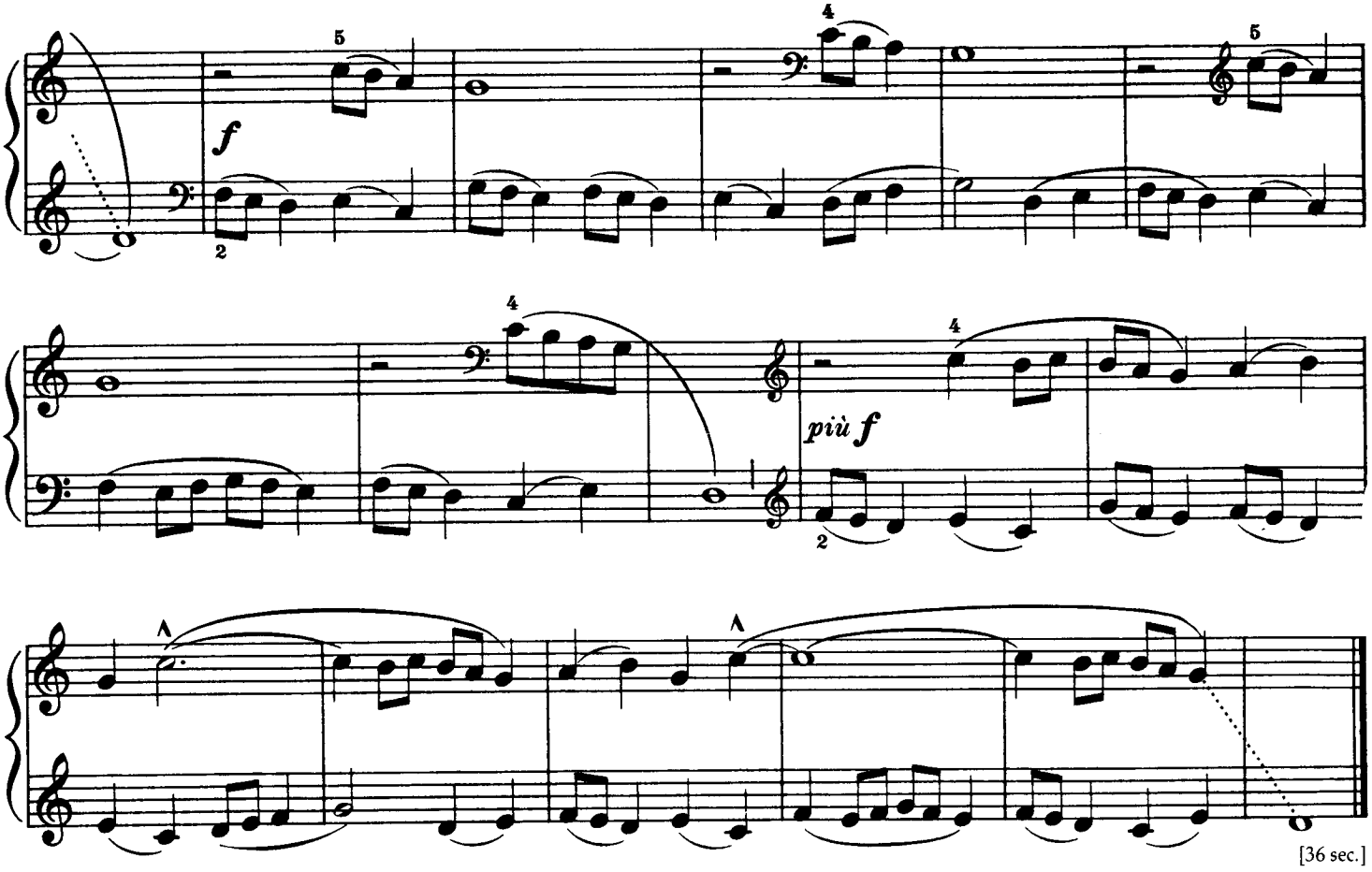
[1 min.]

Unison Divided
Unisson divisé
Einstimmigkeit mit Handwechsel
Egyszólamúság kézváltással



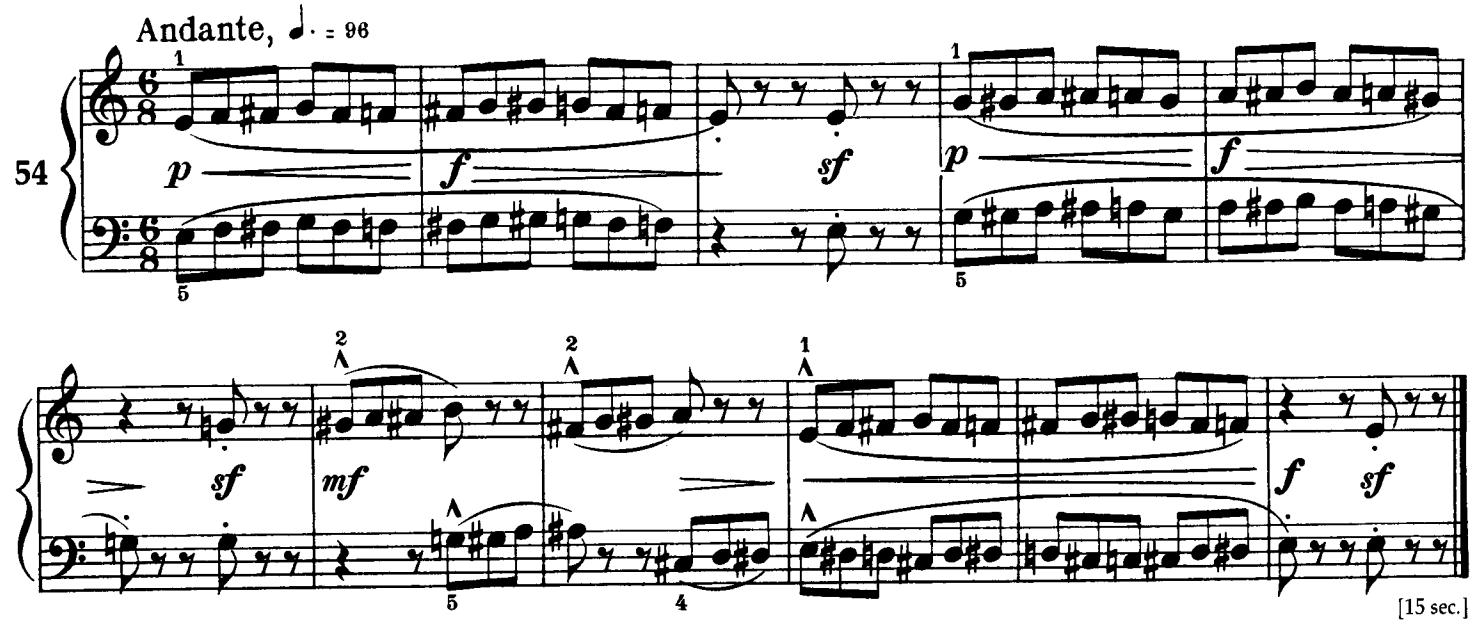
In Transylvanian Style
A la transylvanienne
Siebenbürgisch
Erdélyies





[36 sec.]

Chromatics
Chromatique
Chromatik
Kromatika



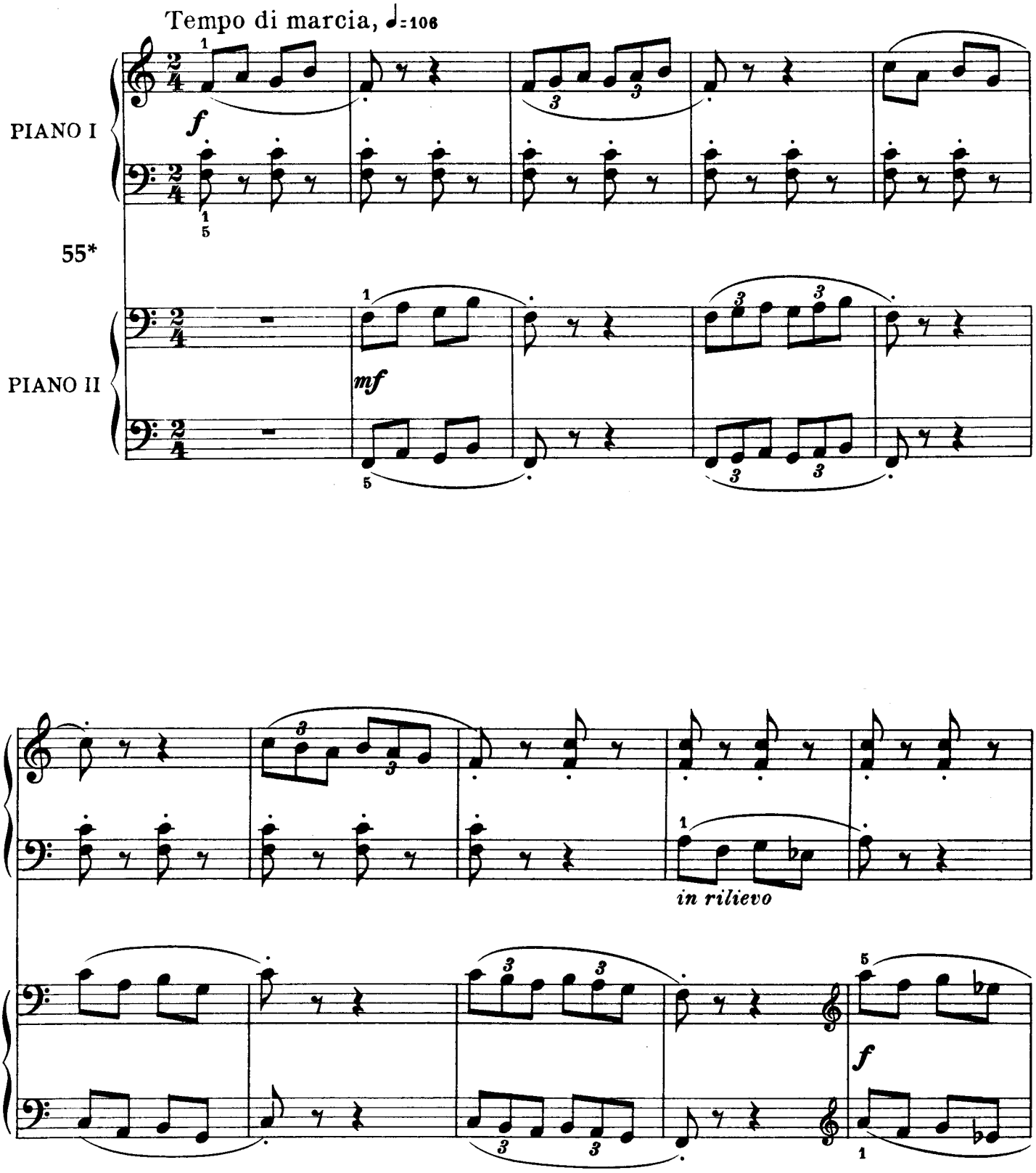
[15 sec.]

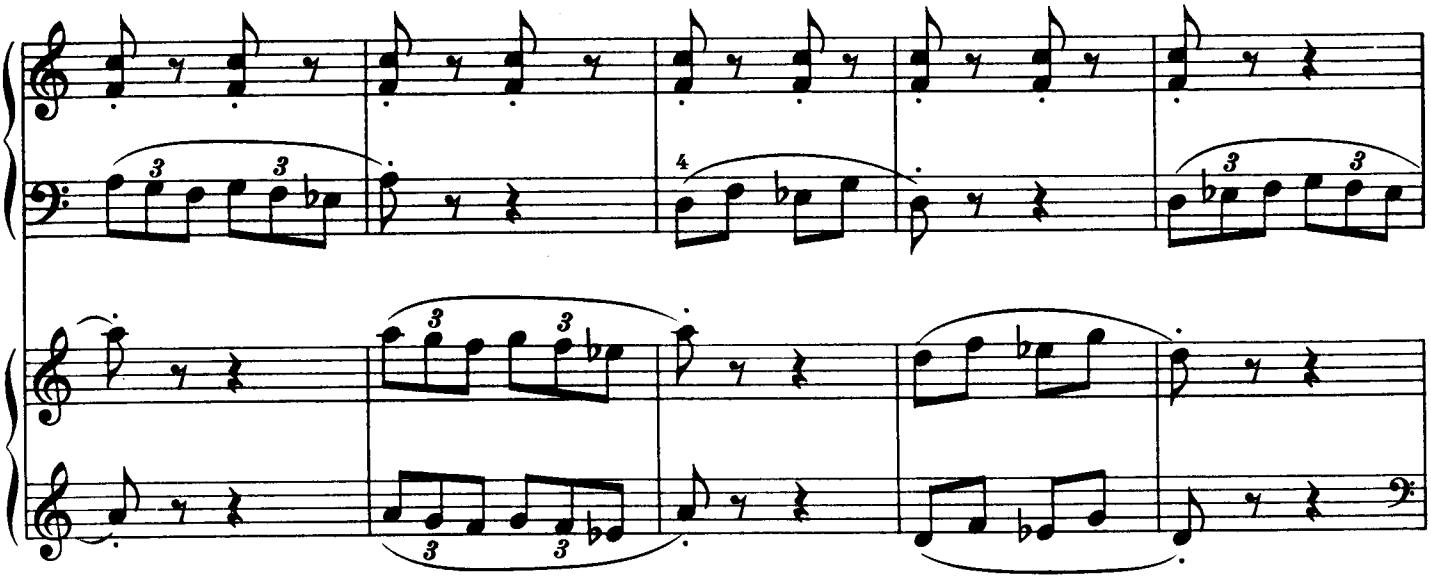
Triplets in Lydian Mode

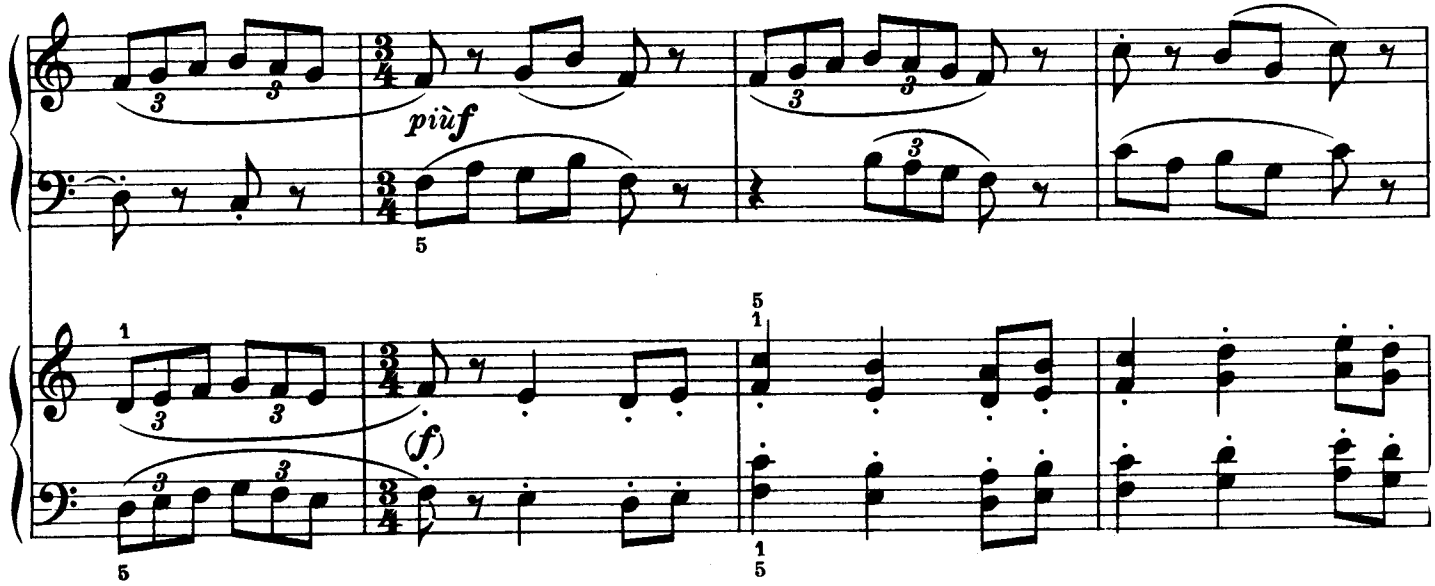
Triolets en mode lydien

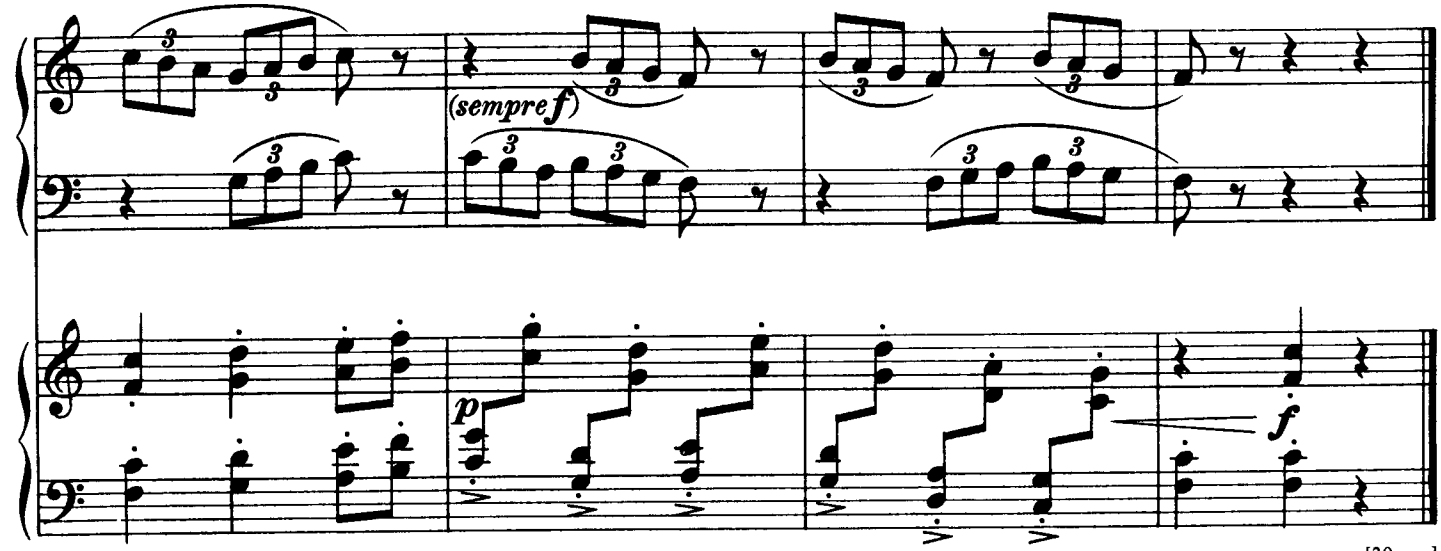
Triolen in lydischer Tonart

Triólák líd hangsorban



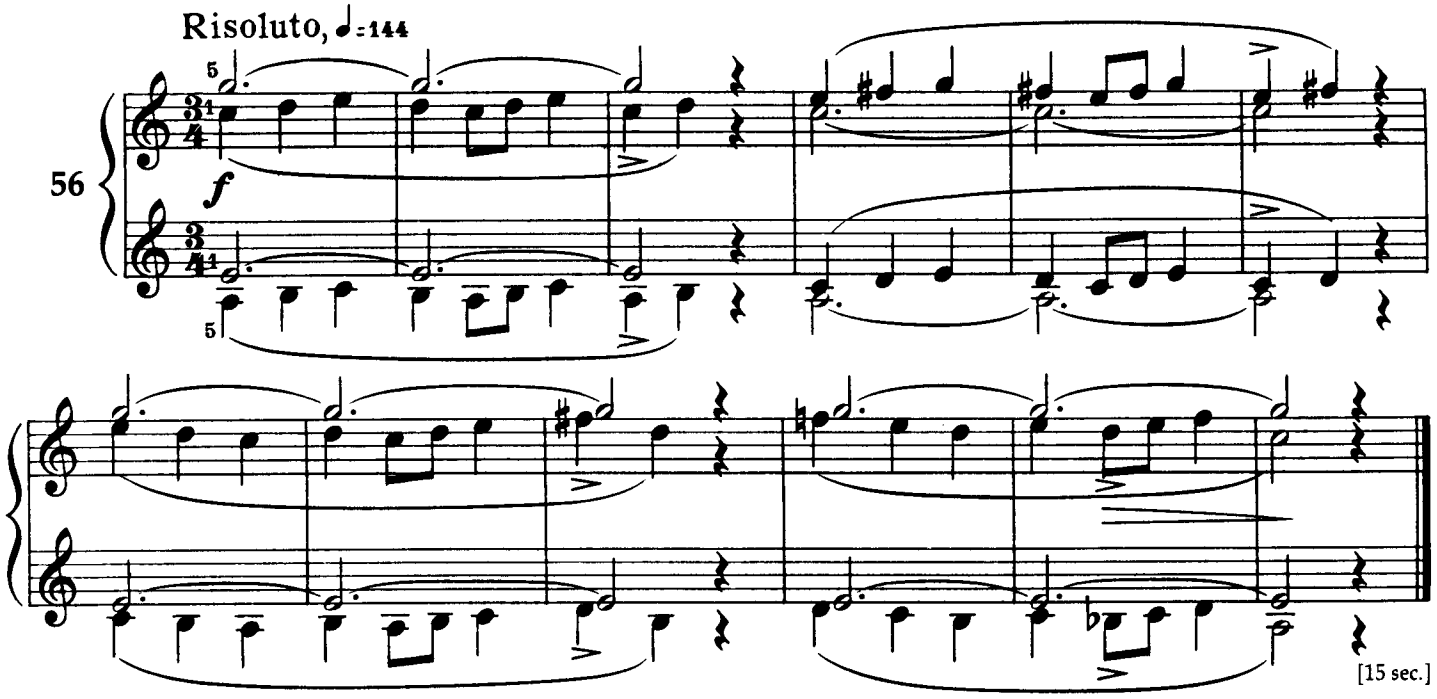




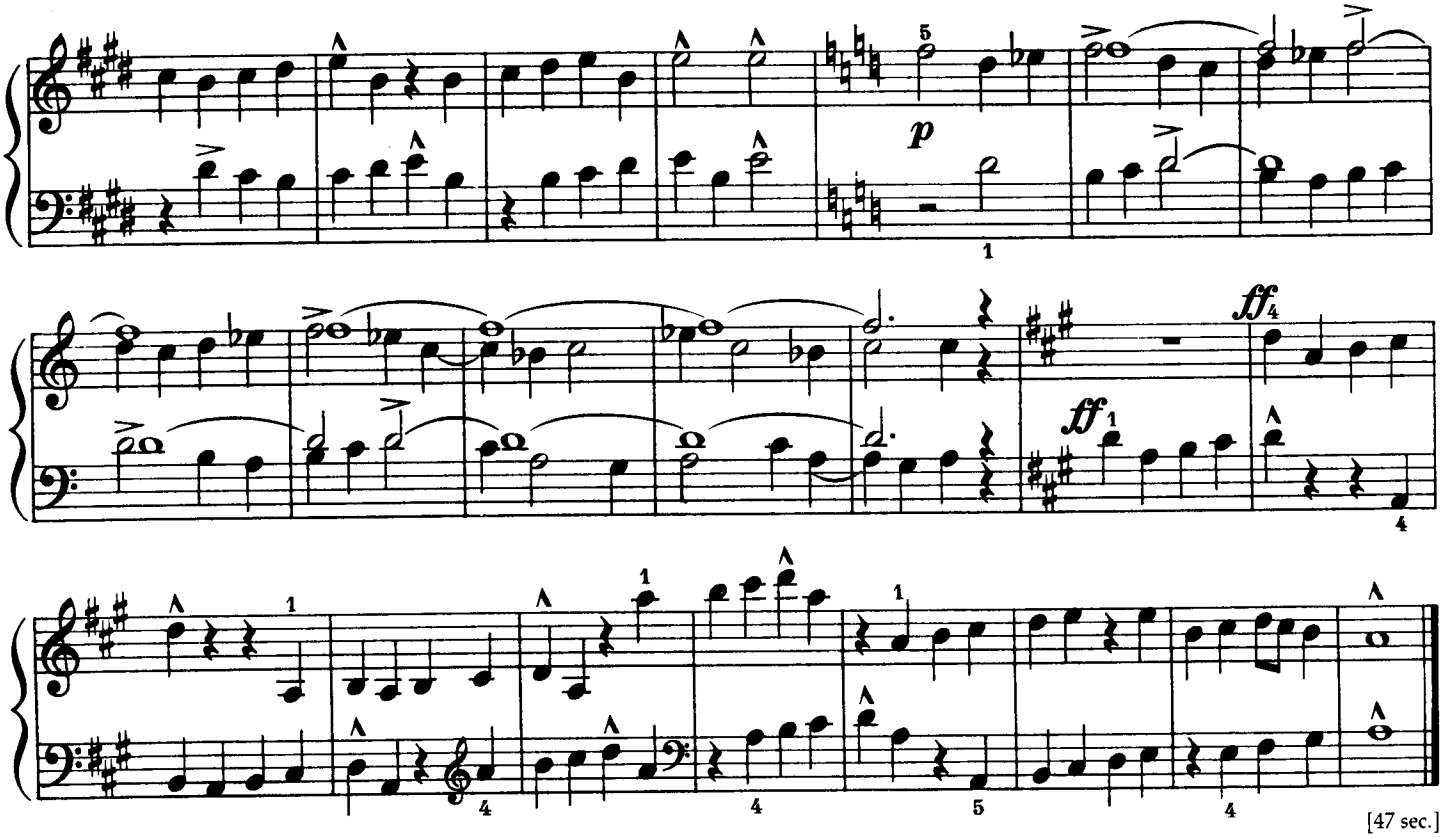


[30 sec.]

Melody in Tenths
Mélodie en dixièmes
Melodie in Dezimen
Tercelő dallam



Accents
Accents
Akzente
Hangsúlyok

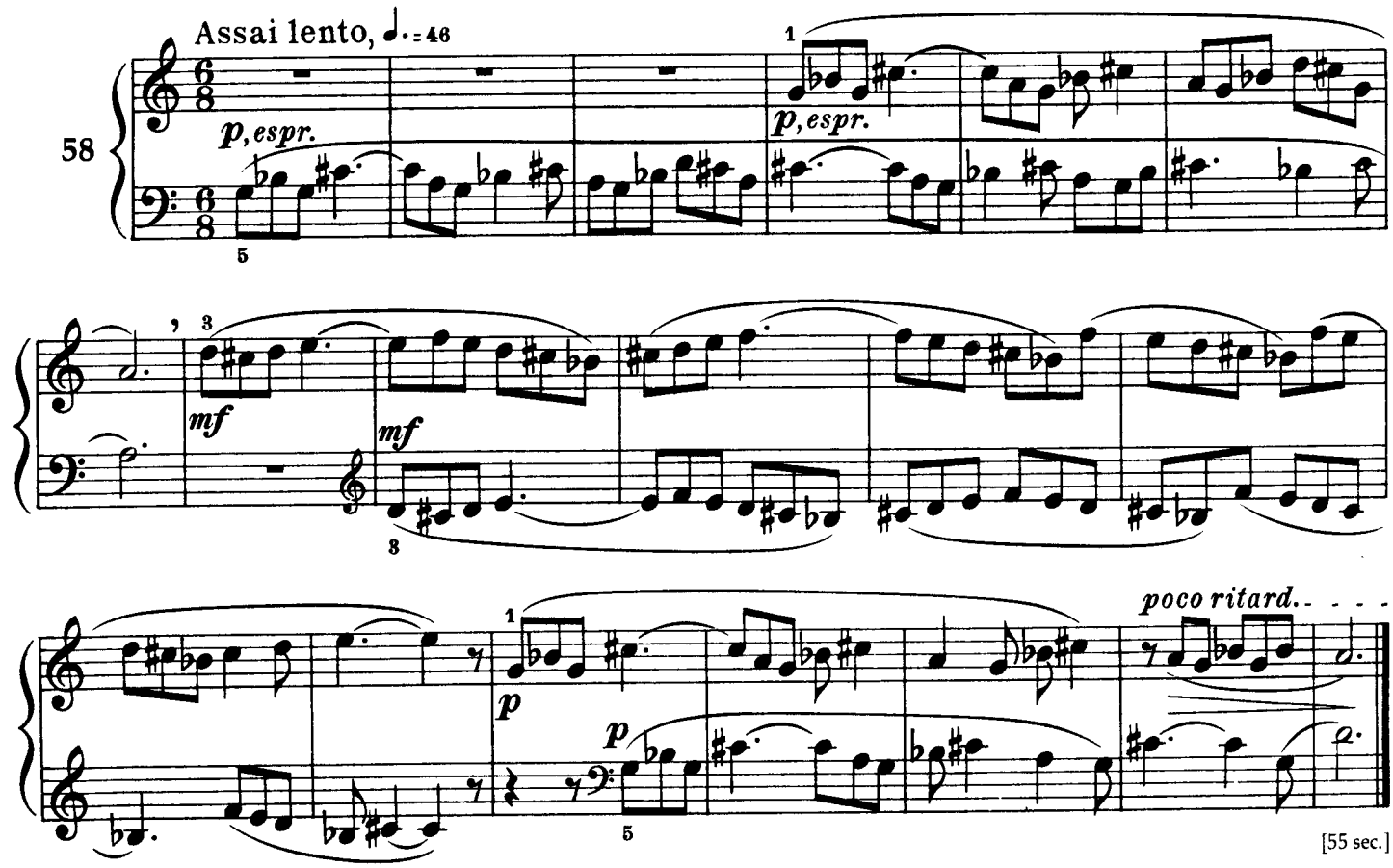


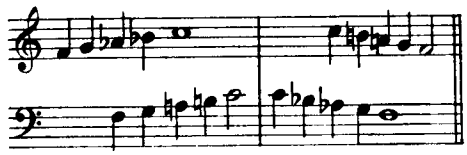
In Oriental Style

L'Extrême Orient

Im Orient

Napkeleten





Lento, ♩=76

59

f

sf

sf

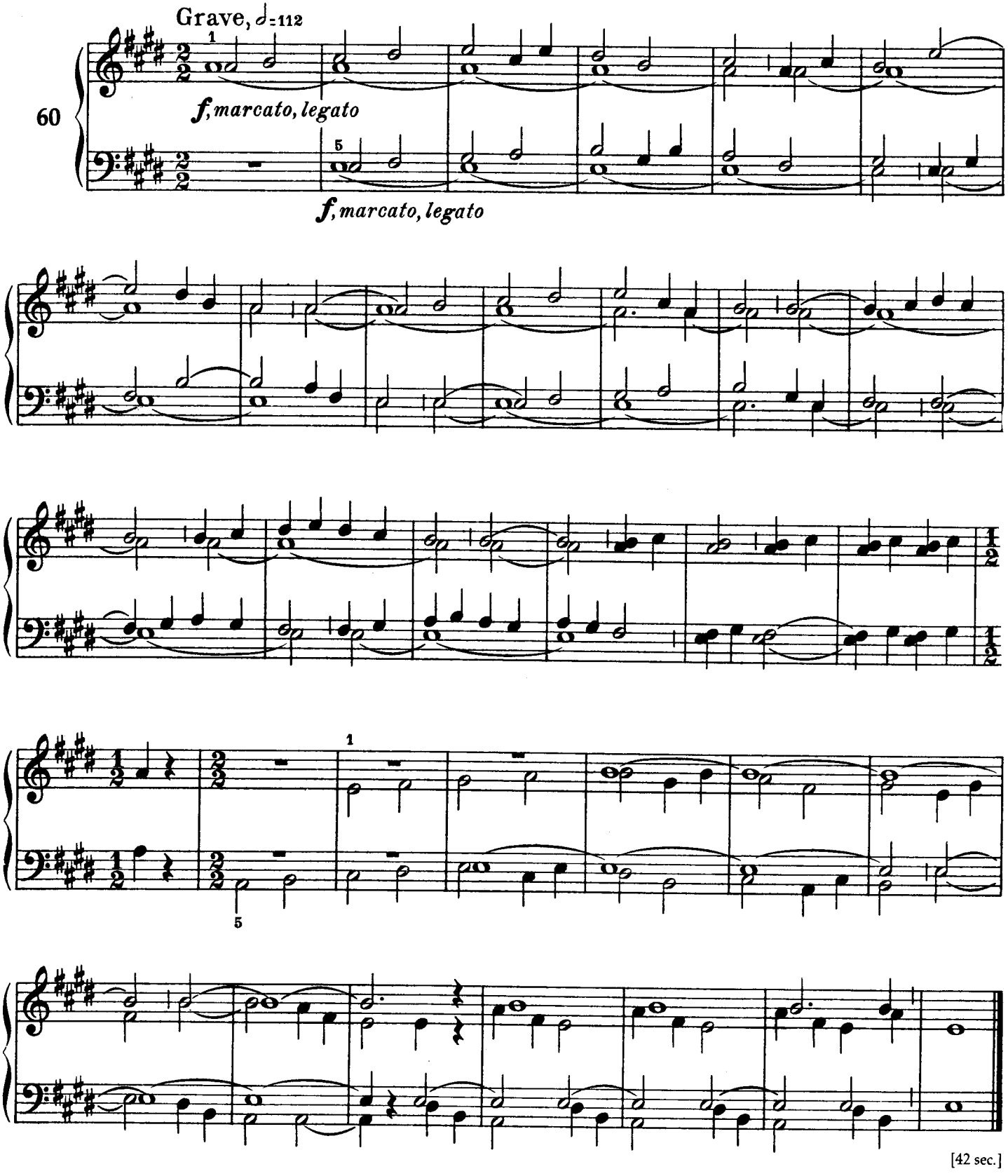
[42 sec.]

Canon with Sustained Notes

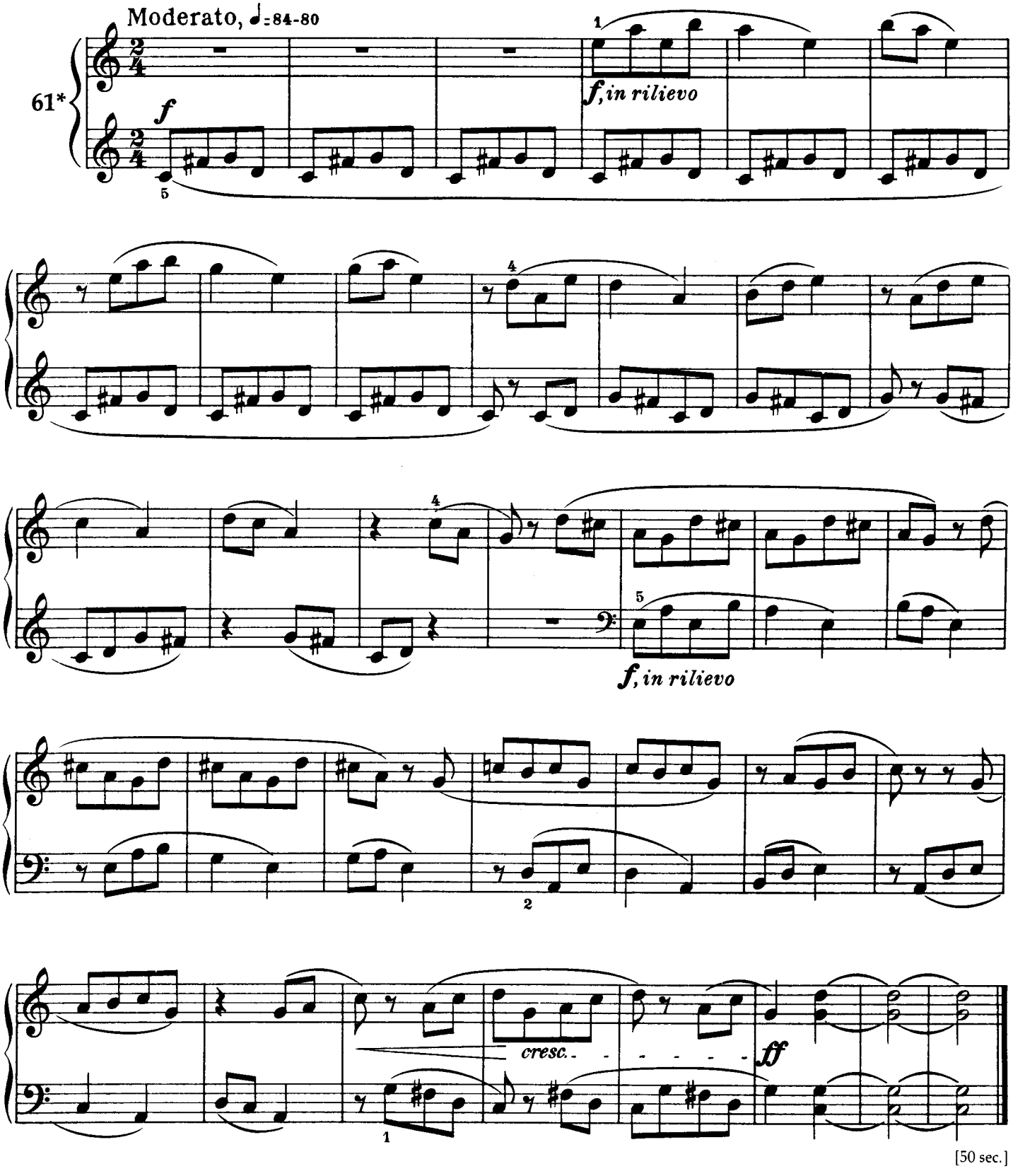
Canon avec des notes soutenues

Kanon mit gehaltenen Noten

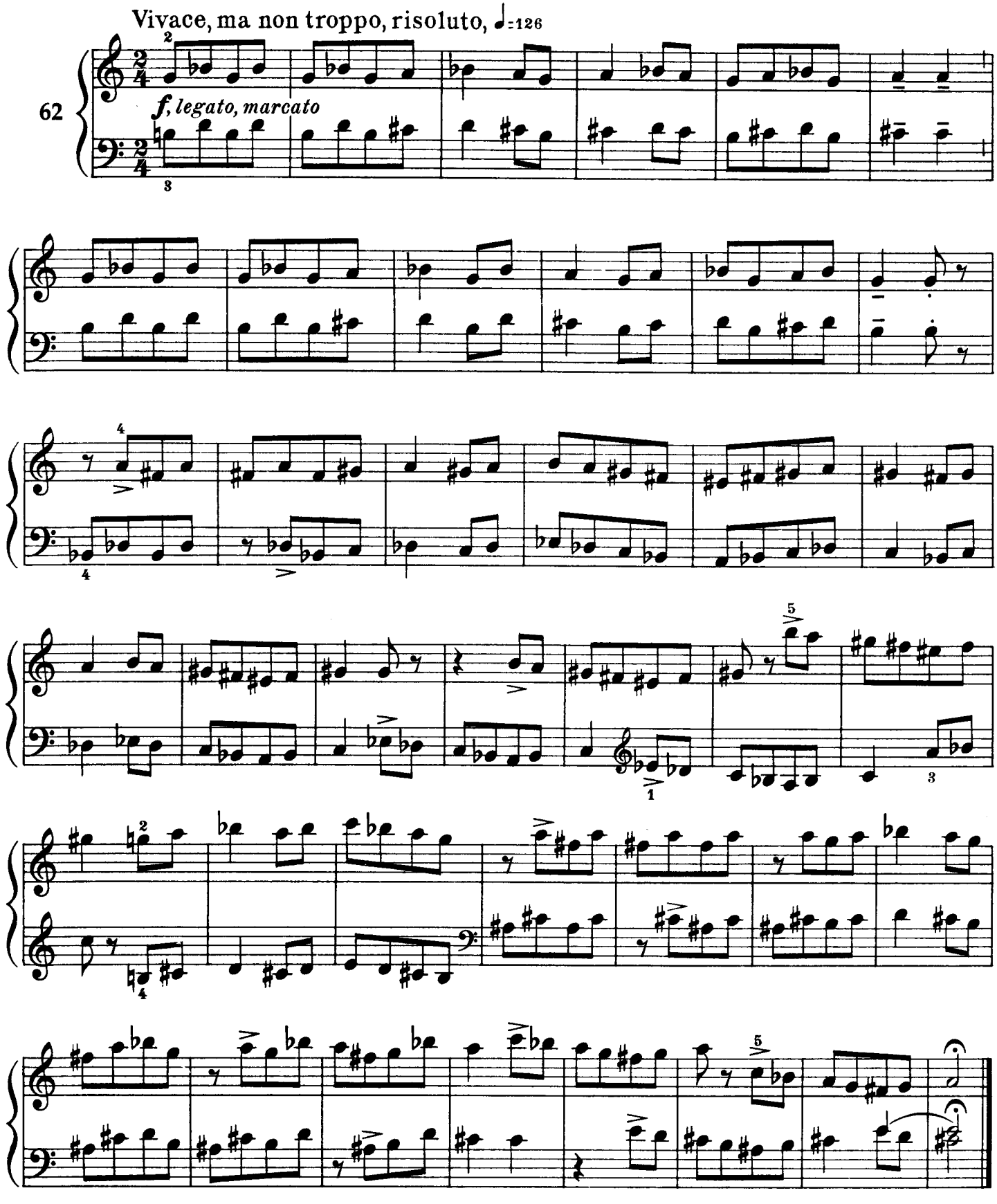
Kánon tartott hangokkal



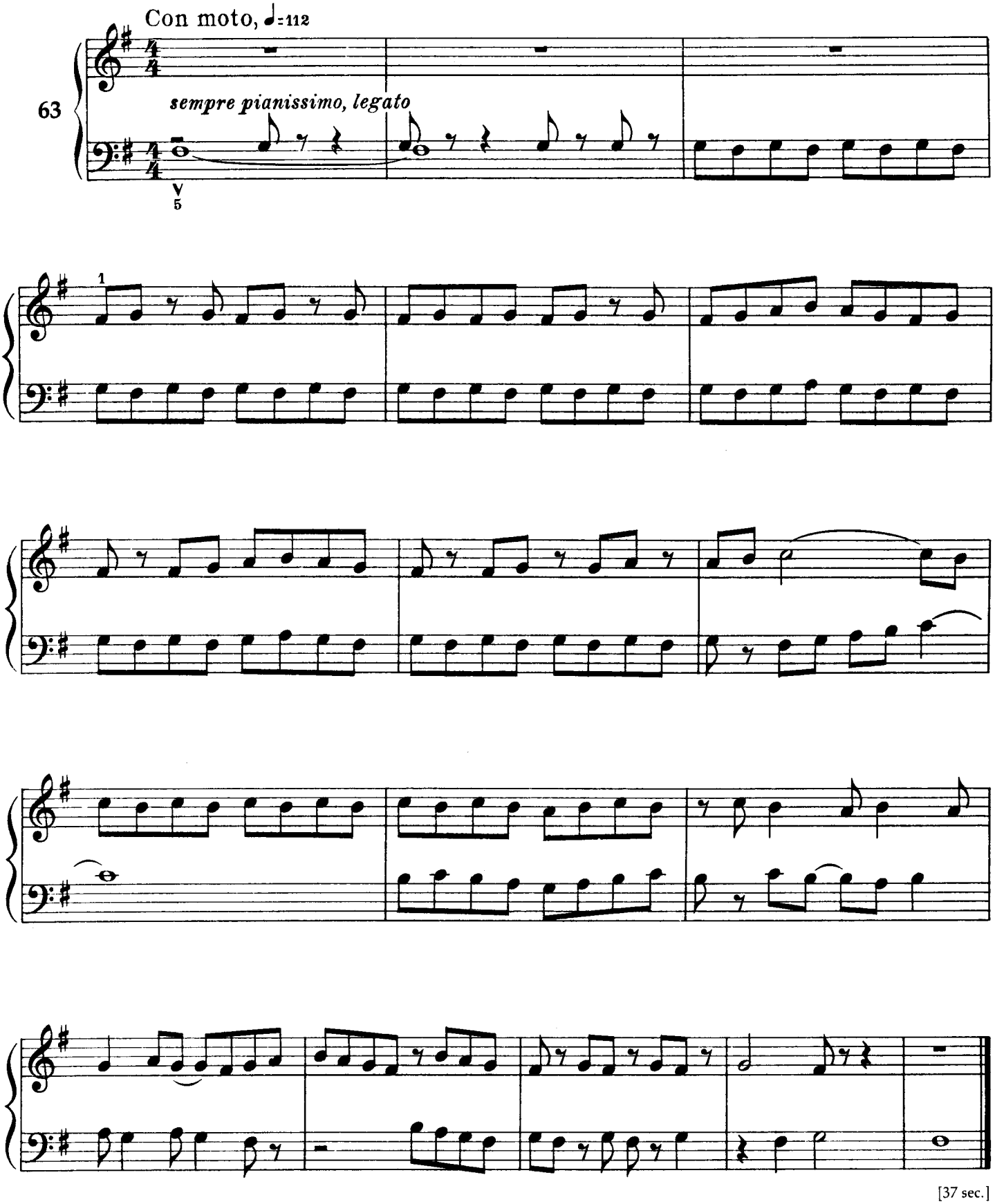
Pentatonic Melody
Mélodie pentatonique
Pentatonische Melodie
Pentatón dallam



Minor Sixths in Parallel Motion
Sixtes mineures en mouvement parallèle
Kleine Sexten in Parallelbewegung
Párhuzamos mozgás kis hatodhangközökben



[40 sec.]



[37 sec.]

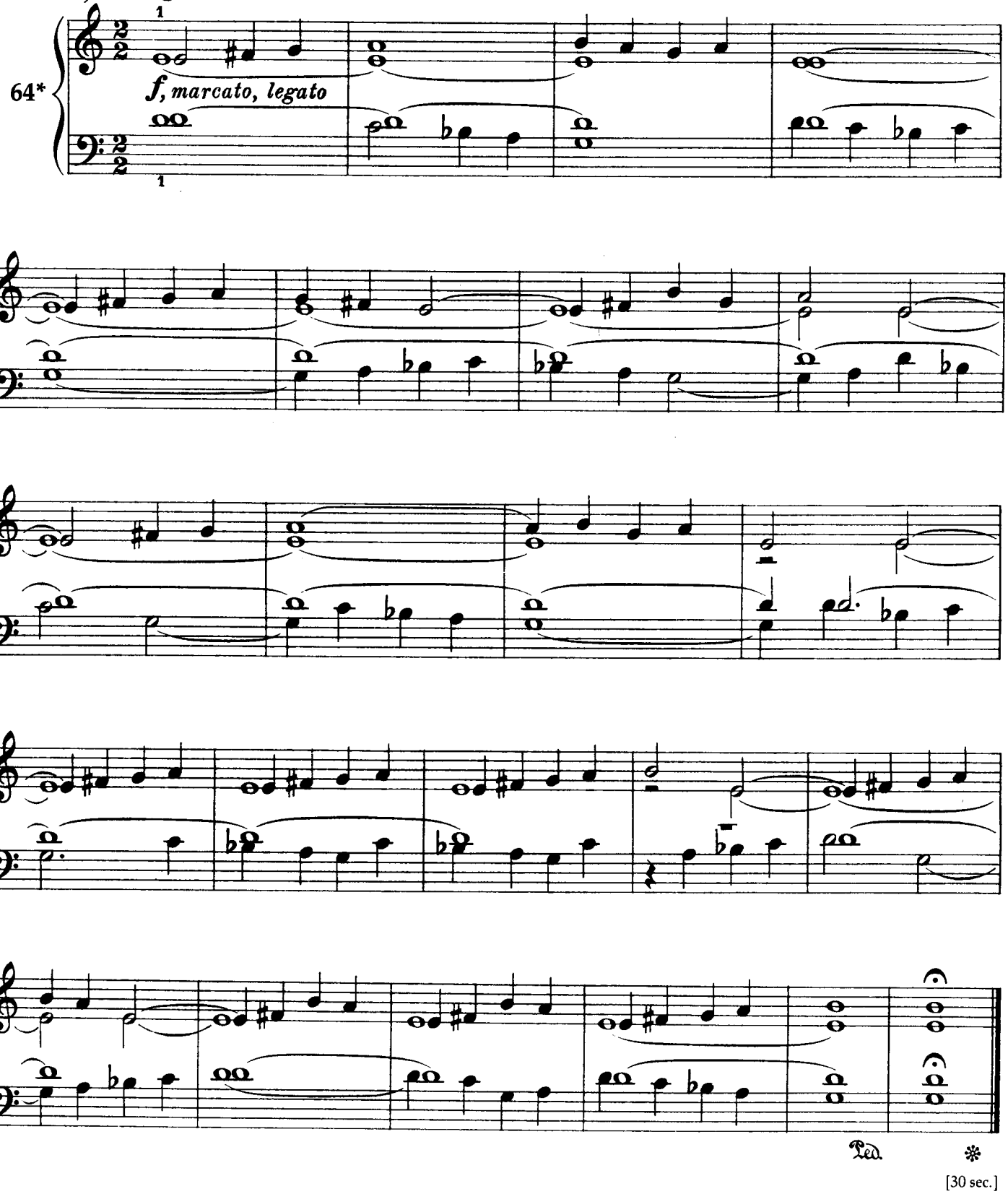
Line against Point

Ligne contre point

Linie gegen Punkt

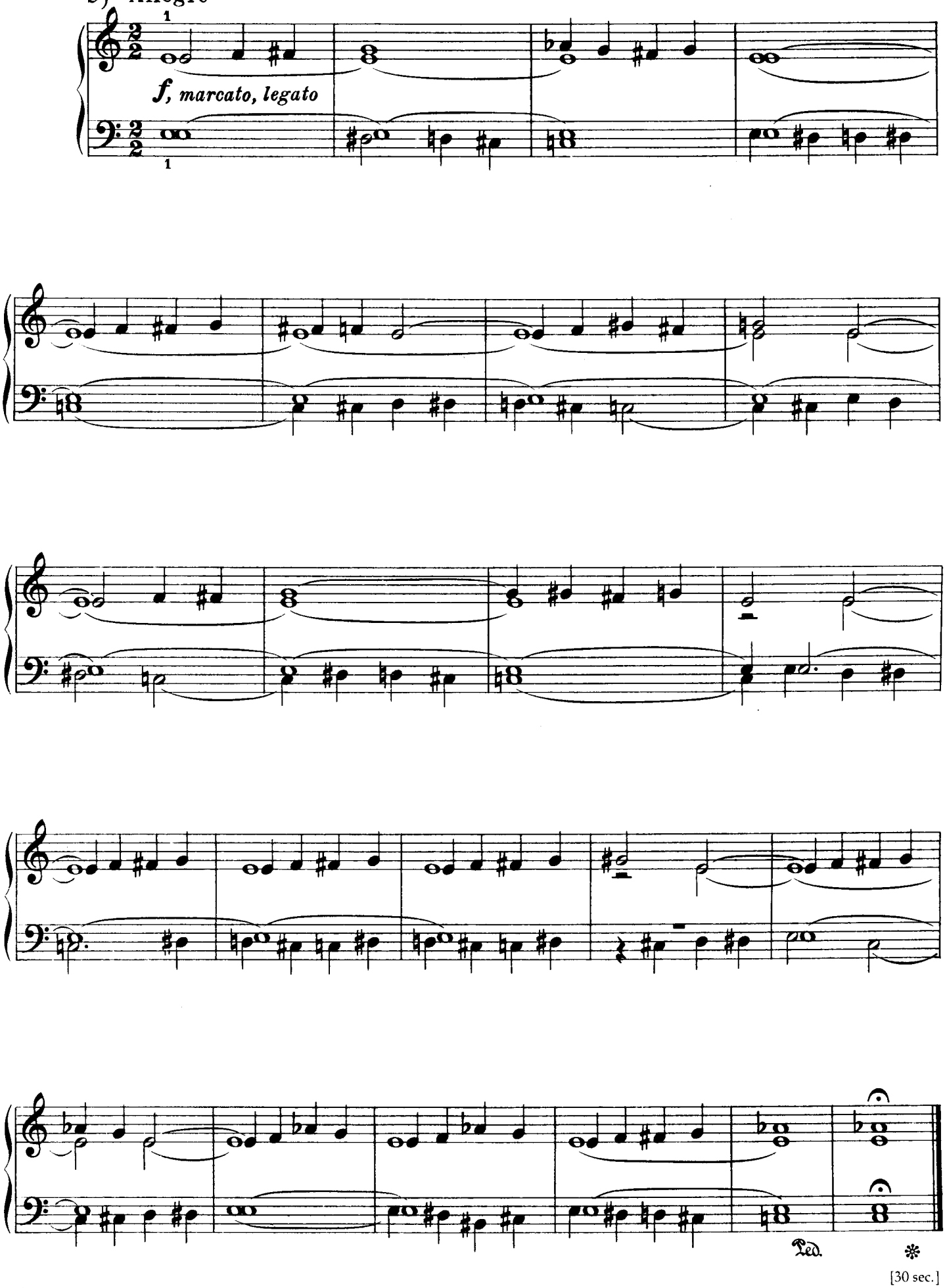
Vonal és pont

a) Allegro, 𝅗𝅥 = 104



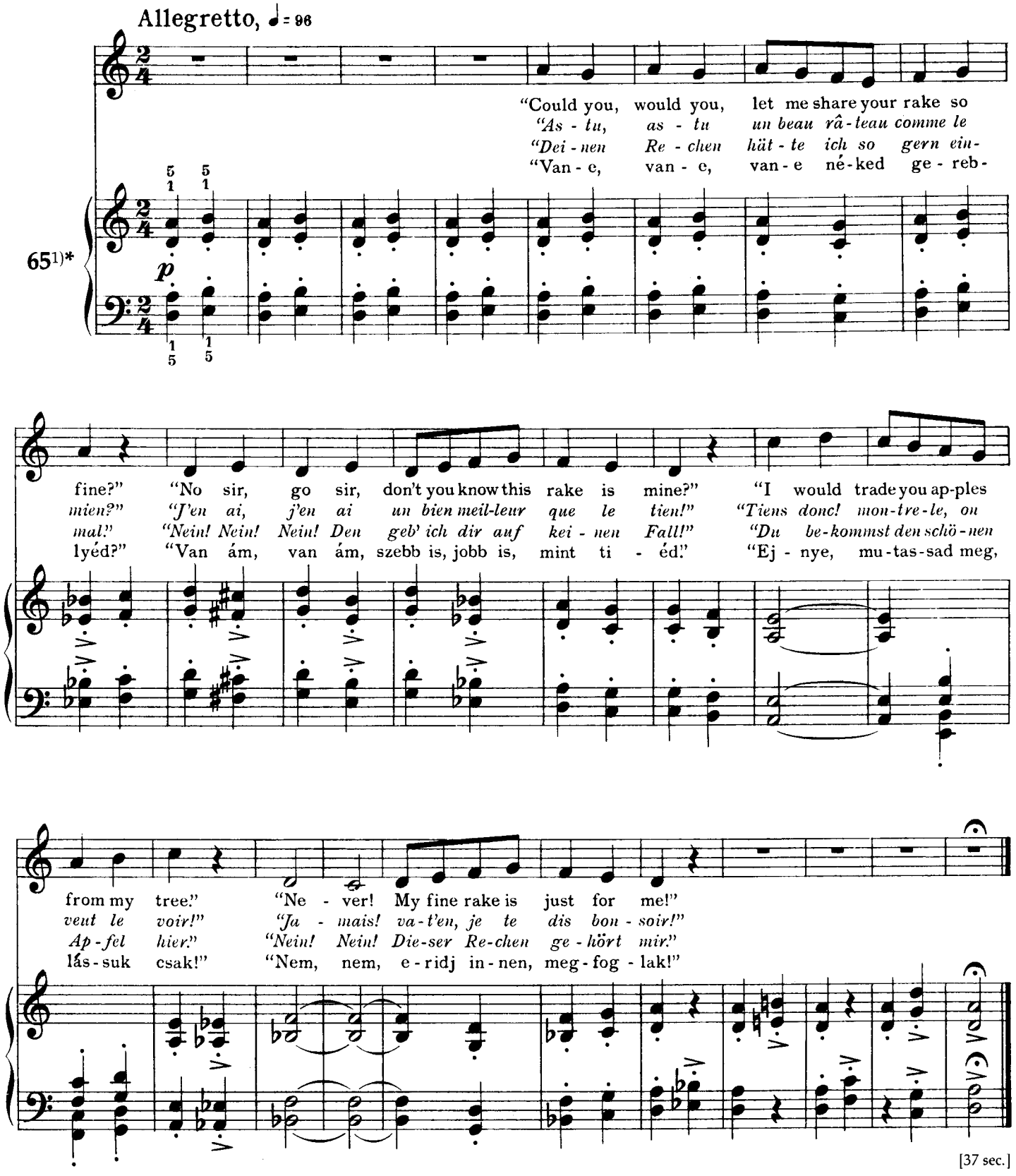
[30 sec.]

b) Allegro

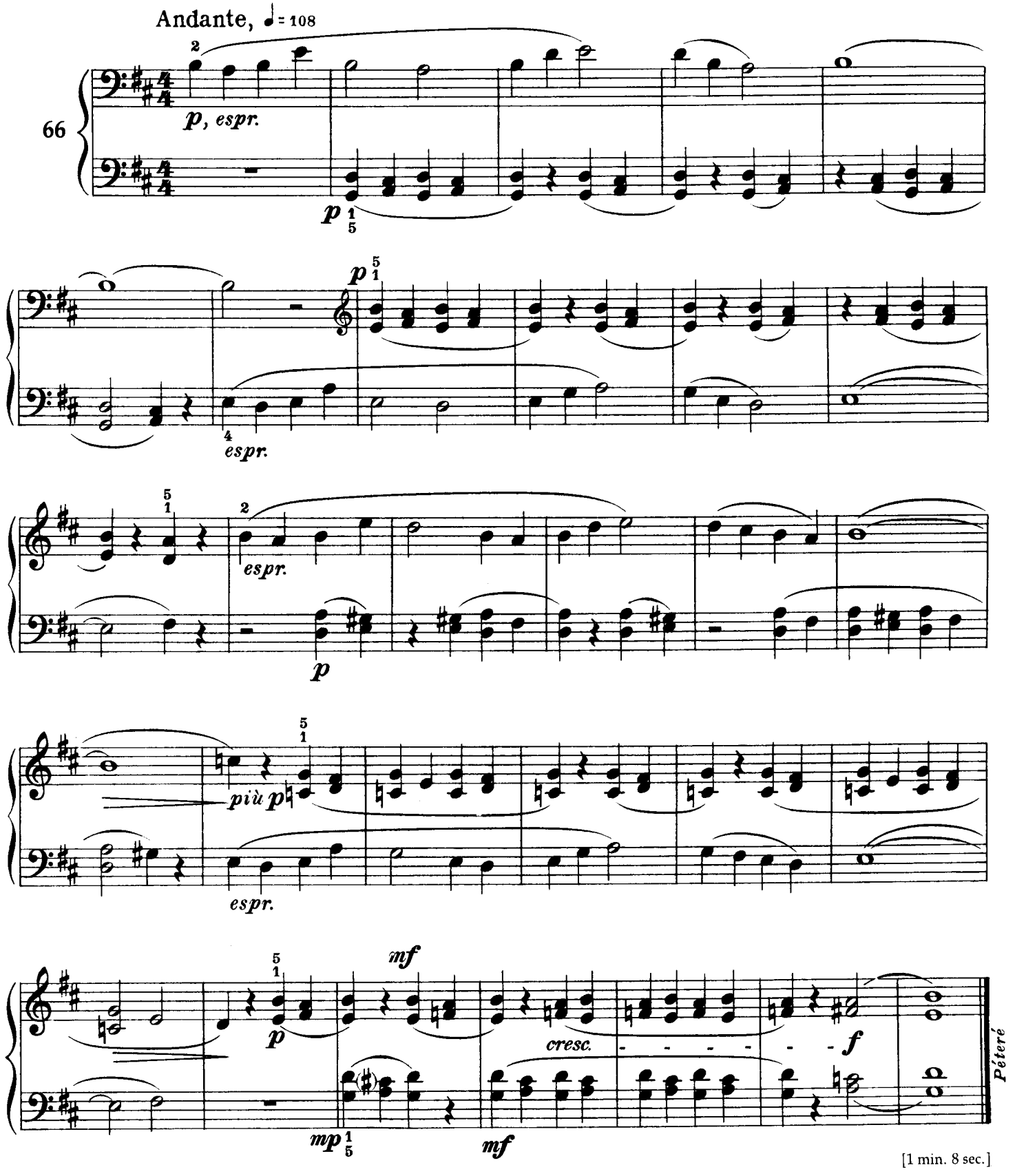


[30 sec.]

Dialogue
Dialogue
Dialog
Párbeszéd



1) cf. No. 14


Andante, ♩= 108
66
p, espr.
espr.
espr.
più p
espr.
p
mf
cresc.
f
mp
mf
Péteré

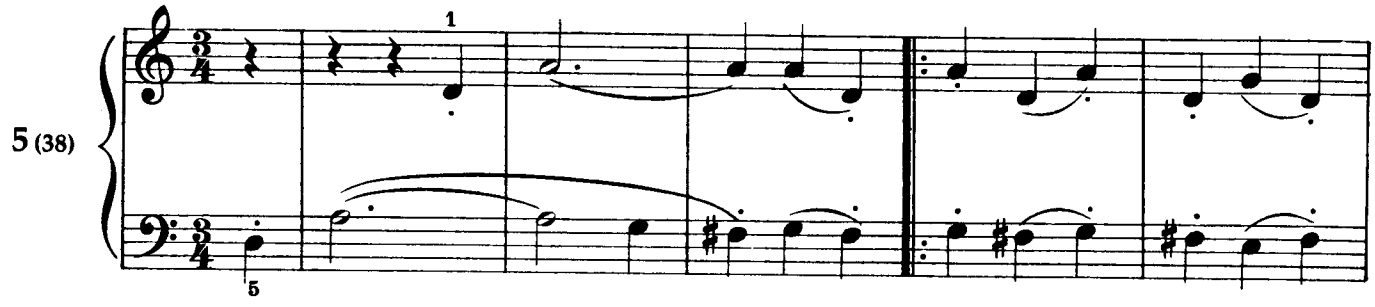
[1 min. 8 sec.]

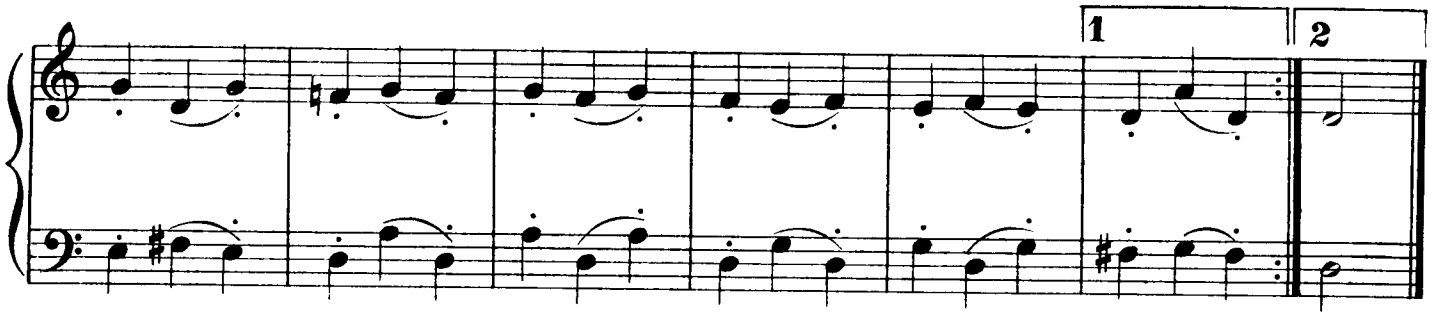
Appendix: Exercises

Appendice: exercices

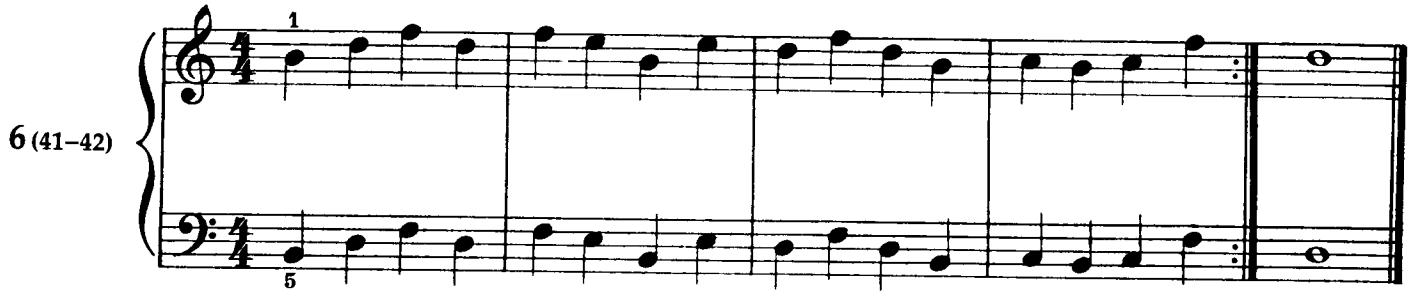
Anhang: Übungen

Függelék: gyakorlatok

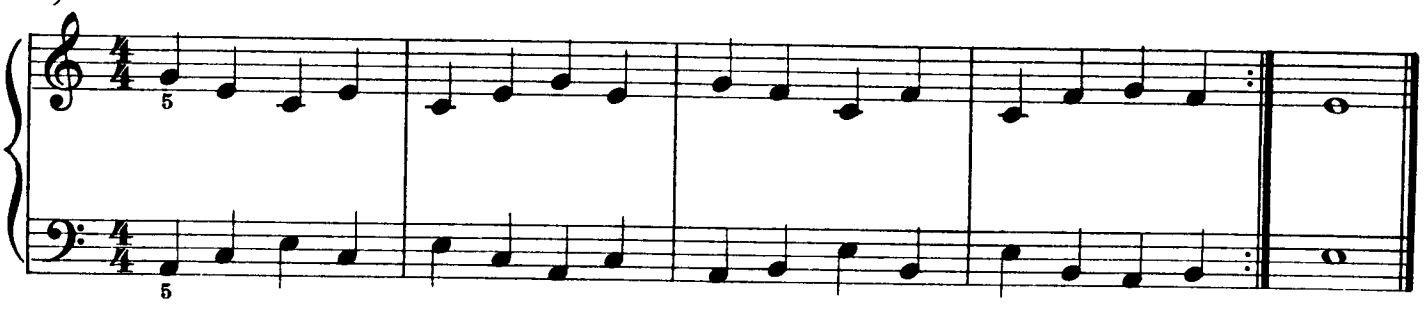




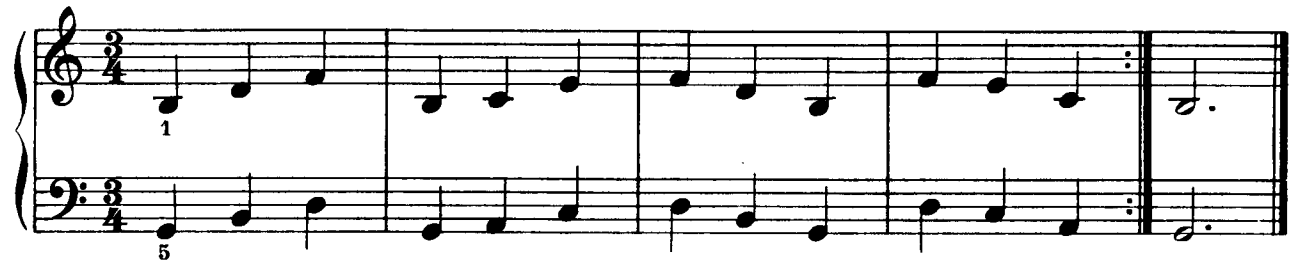
a)



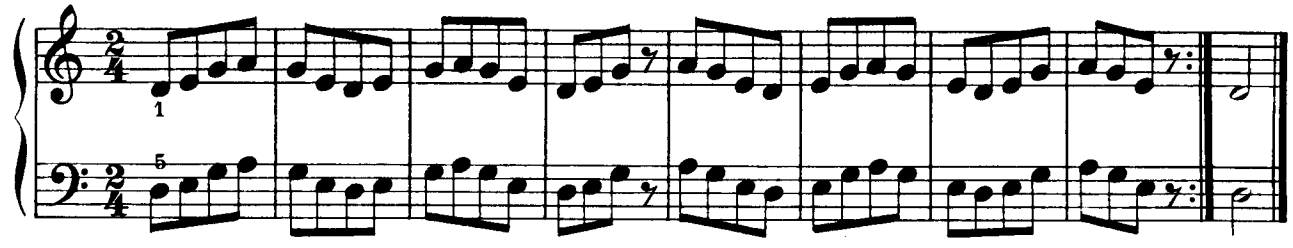
b)



7 (41–42)

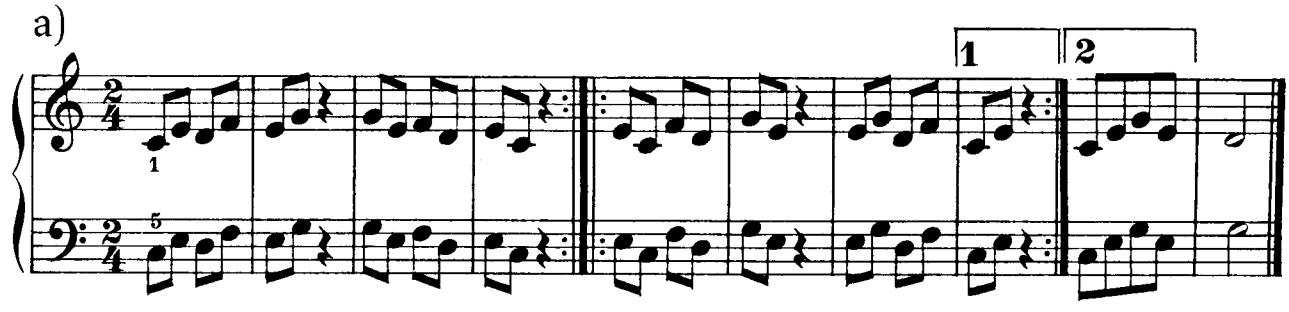


8 (41–42)

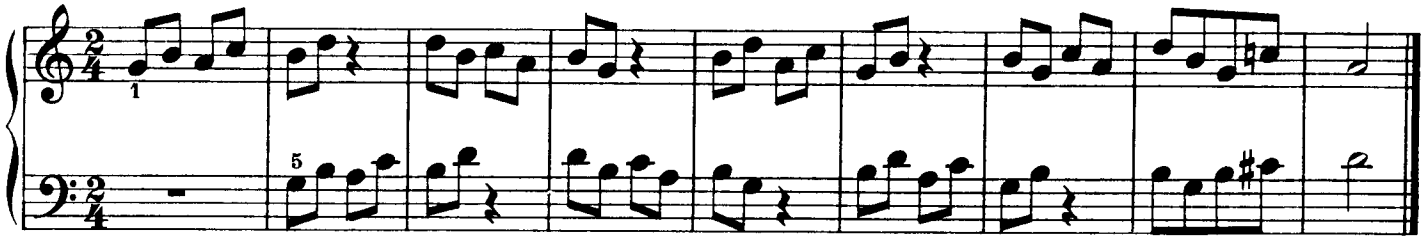


a)

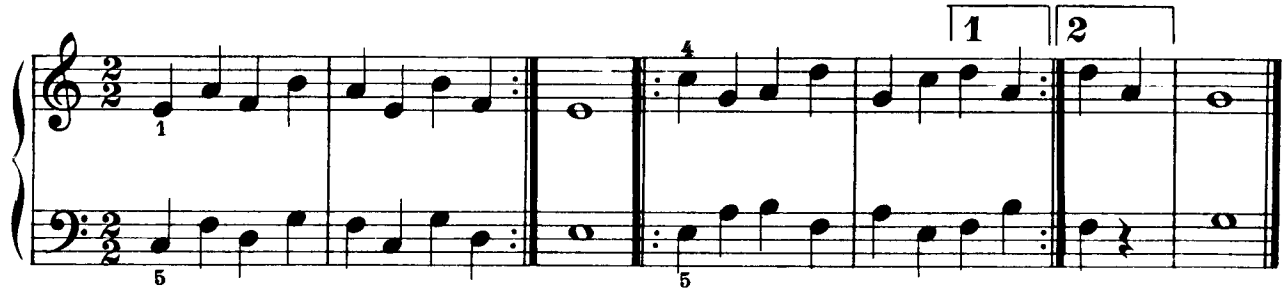
9 (43)



b)

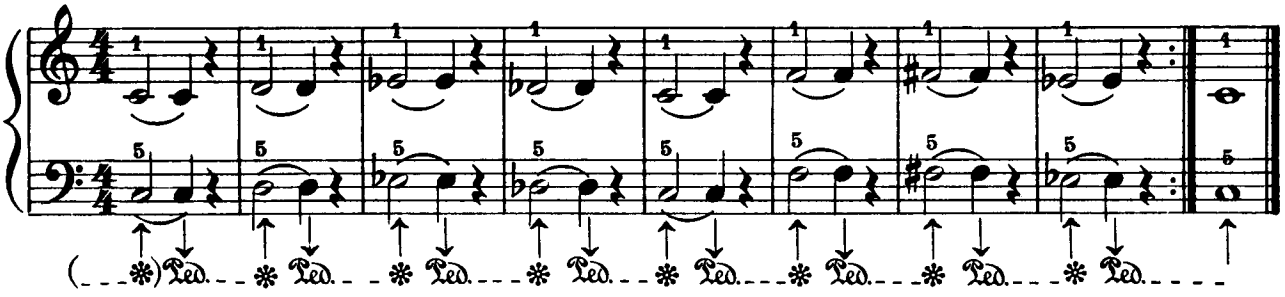


10 (47)

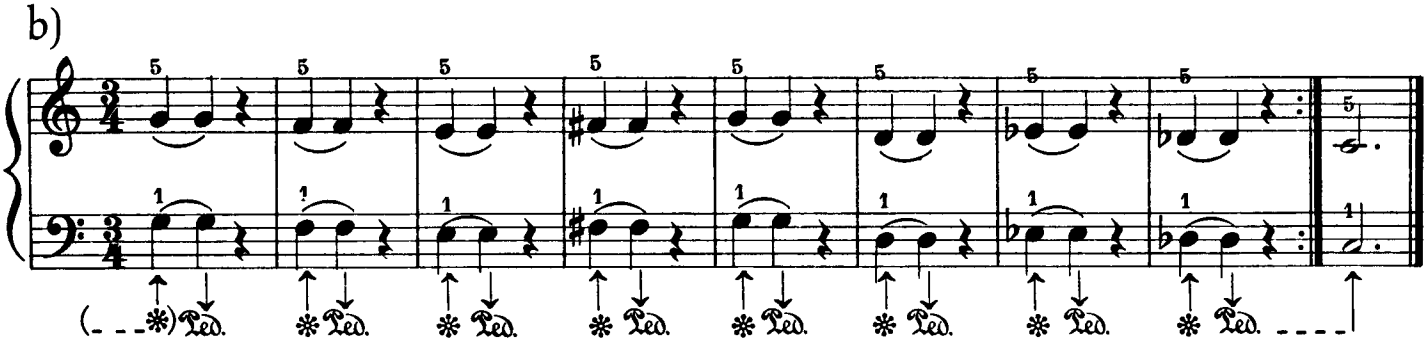


a)

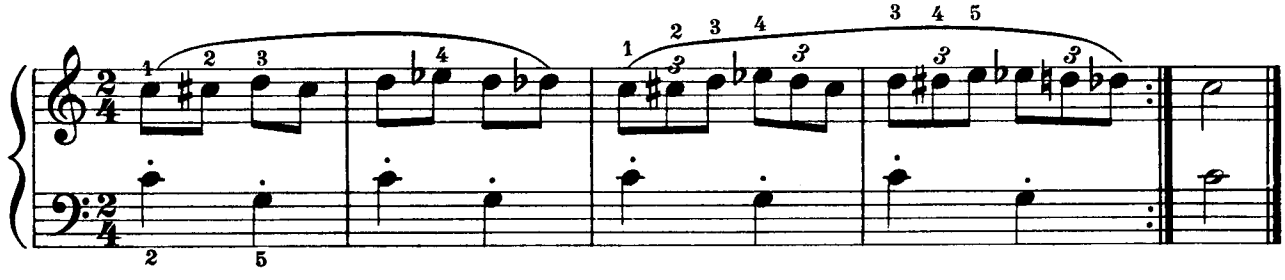
11 (47)

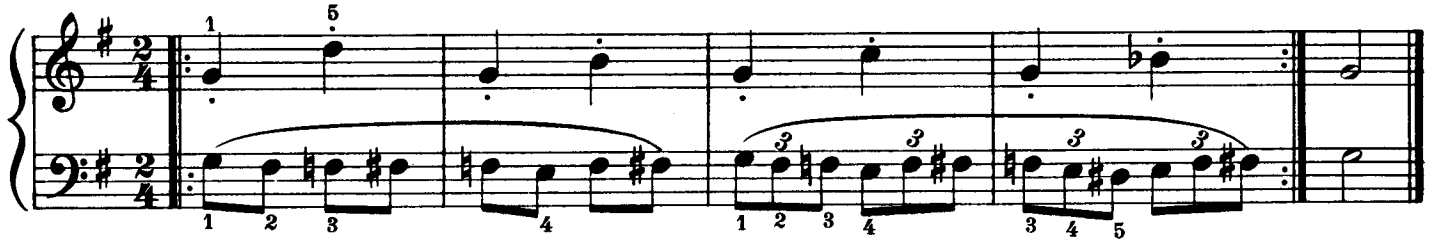


b)

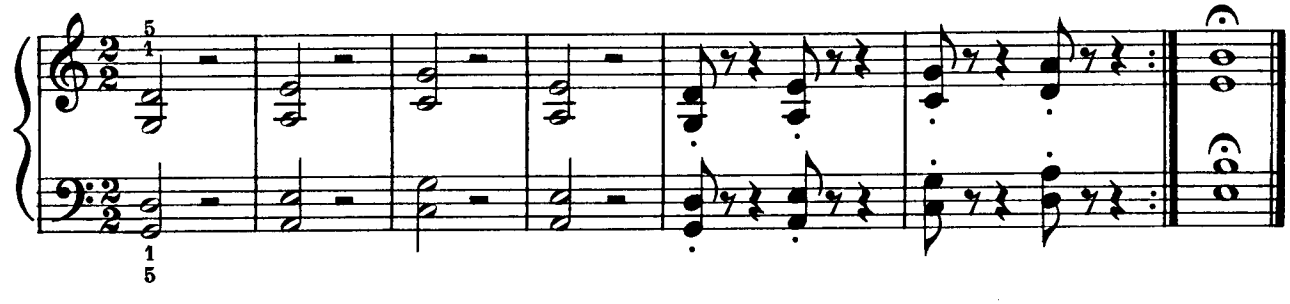


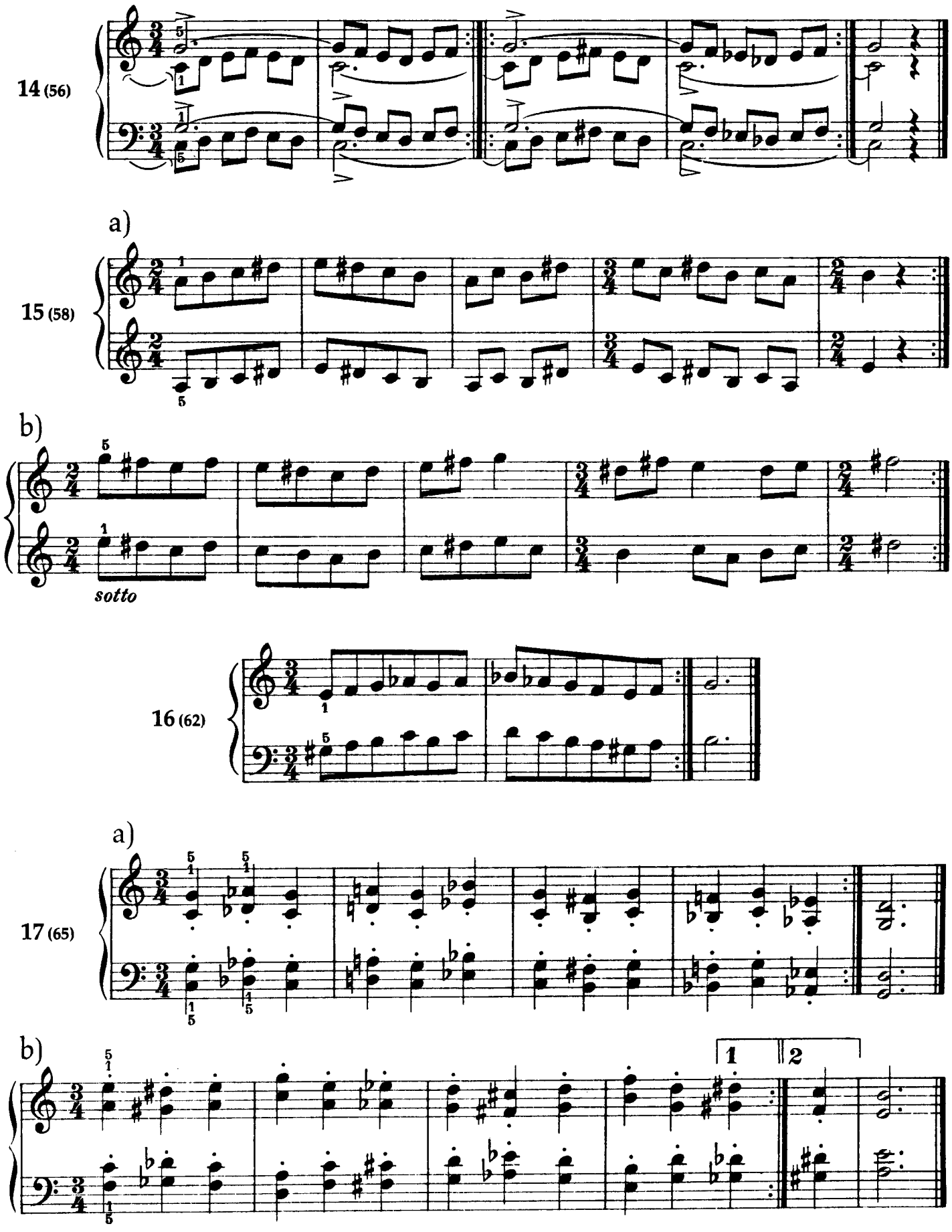
12 (54)





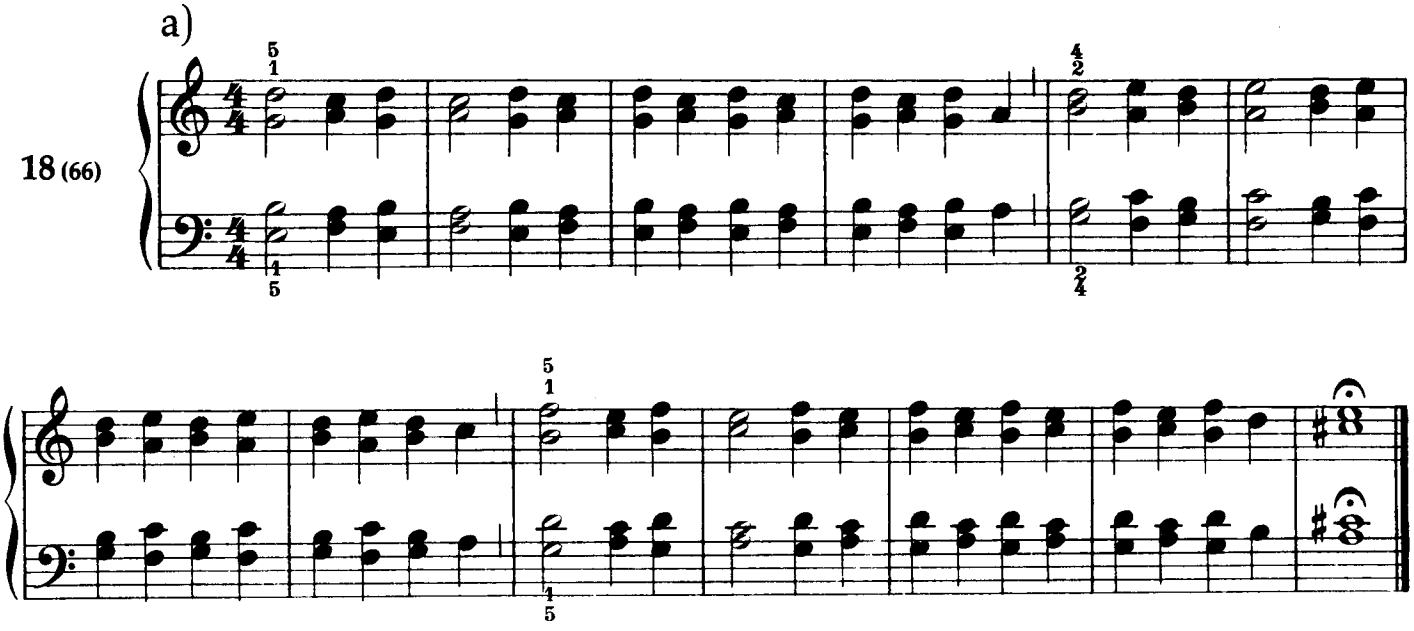
13 (55)



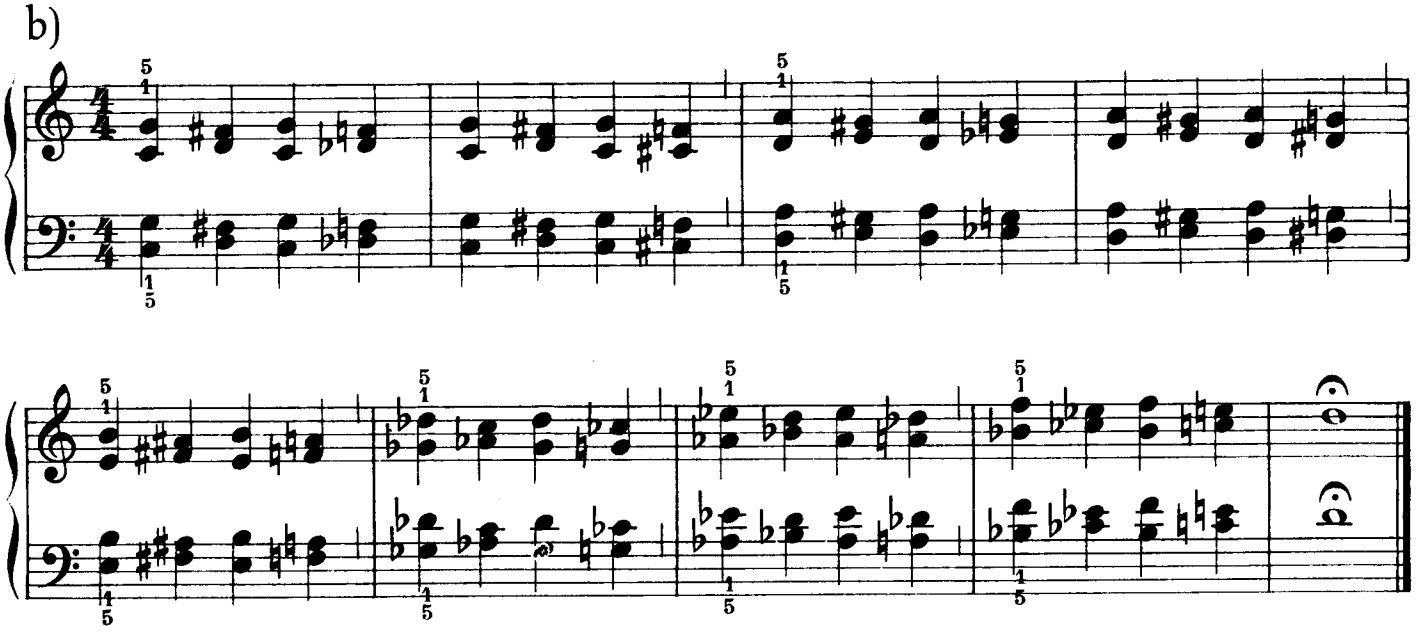

14 (56)
a)
15 (58)
b)
sotto
16 (62)
a)
17 (65)
b)
1
2

18 (66)

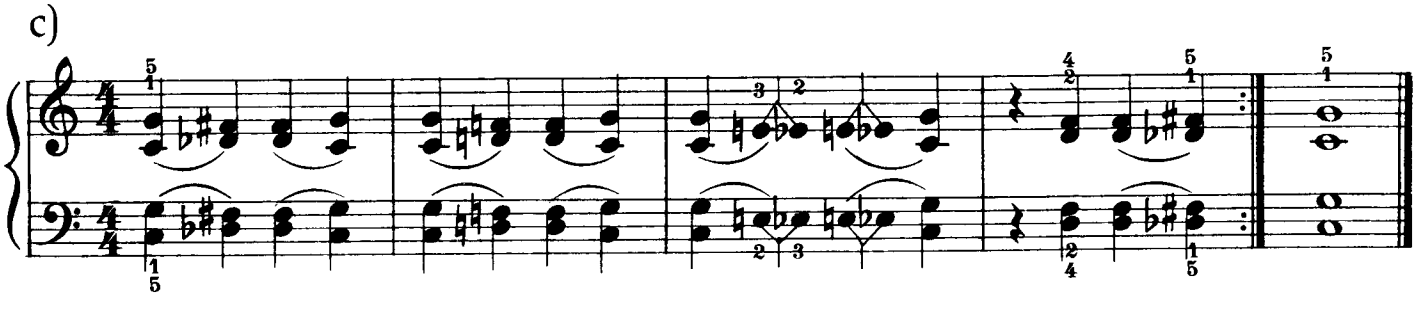
a)



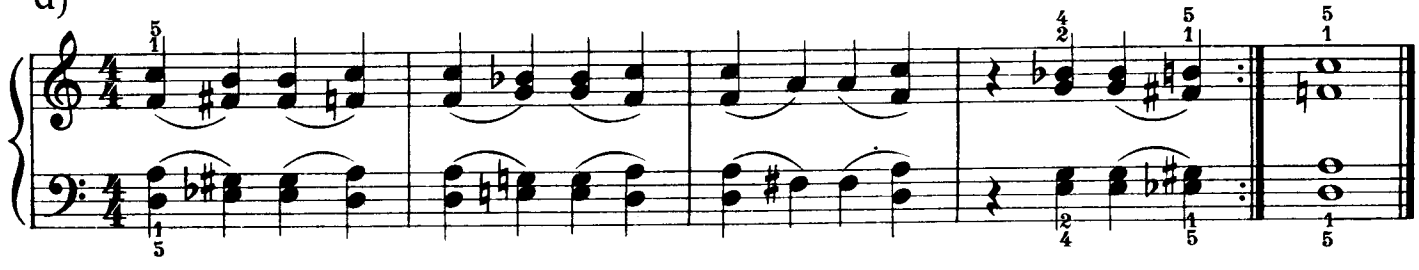
b)



c)



d)



Notes

37 Lydian Mode: Another ecclesiastical mode beginning on F as the principal tone with seven degrees without accidentals; thus a major scale with an augmented fourth. This interval is so characteristic in this scale that a melody based only on the five first degrees (as in No. 37) may be called 'Lydian'.

43 After the solo version a) has been played, the second piano part b) of the same grade of difficulty may be added.

44,55 Can be played without the second piano part.

48 Mixolydian Mode: An ecclesiastical mode with G as the principal tone and seven degrees without accidentals.

55 See notes for Nos. 37 and 44.

61 Pentatonic: The scientific name is 'anhemitone-pentatonic', meaning a scale of five degrees without any semitones, or a minor scale where the second and the sixth are missing. It was used frequently in the old Christian monodic ecclesiastical music and is still flourishing in three cultures: the American Indians, with the African Negroes, and in Central Asia – which is the most influential. Each of these cultures built different melodic types upon the same basis. The Central Asian type spread its influence as far west as the Hungarians, eastwards to the Chinese, and south to the Turks. The character of No. 61 resembles the Central Asian type.

64 Version b) is a chromatic compression of version a).

65 Referring to the notes in the preface, the piece can be played without voice as follows:

a) on one piano: the left hand plays the lower line of the accompaniment, the right hand plays the melody. In the last four bars the right hand continues to play the upper line of the accompaniment;

b) on two pianos: one player plays the accompaniment in its original form, the other plays the melody doubling in an octave higher.

37 Mode lydien: mode ecclésiastique commençant par un fa comme ton principal avec sept degrés sans altérations, c'est-à-dire une gamme majeure avec une quarte augmentée. Cet intervalle est tellement caractéristique de cette gamme que l'on peut appeler "lydienne" une mélodie basée sur les cinq premiers degrés seulement (comme dans le no. 37).

43 Après avoir travaillé la version a) pour piano seul, la partie de second piano b), du même ordre de difficulté, peut être ajoutée.

44,55 Peut être joué sans la partie de second piano.

48 Mode mixolydien: mode ecclésiastique avec un sol comme ton principal et sept degrés sans altérations.

55 Voir les notes des nos. 37 et 44.

61 Pentatonique: le nom scientifique est "anhemiton-pentatonique", c'est-à-dire une gamme de cinq degrés sans intervalle de demiton, donc une gamme mineure sans seconde ni sixte. En usage fréquent dans la musique ancienne monodique de l'Eglise chrétienne, chez les indiens d'Amérique, chez les noirs d'Afrique et en Asie centrale, qui en est le domaine le plus important. Chacune de ces trois cultures a construit différents types de mélodies sur une même base. L'influence musicale de l'Asie centrale s'étend à l'ouest jusqu'aux hongrois, à l'est jusqu'aux chinois, au sud jusqu'aux turcs. Le numéro 61 ressemble au type de l'Asie centrale.

64 La version b) est une diminution chromatique de la version a).

65 Voir la remarque correspondante dans la préface. Le morceau peut être joué sans chant, de la manière suivante:

a) pour piano seul: la main gauche joue la ligne inférieure de l'accompagnement, la main droite joue la mélodie; dans les quatre dernières mesures: la main droite continue la ligne supérieure de l'accompagnement;

b) pour deux pianos: un exécutant joue l'accompagnement original, l'autre la mélodie en la doublant à l'octave supérieure.

37 Lydische Tonart: eine weitere Kirchentonart, beginnend auf F als Grundton, mit sieben Stufen ohne Vorzeichnung, also eine Dur-Tonart, mit erhöhter vierter Stufe. Dieses Intervall ist so charakteristisch in dieser Tonart, daß eine Melodie mit den fünf ersten Stufen allein (wie Nr. 37) schon „lydisch" genannt werden kann.

43 Hat man die Fassung a) geübt, die auf einem Klavier gespielt werden kann, kann die Partie des zweiten Klaviers, die den gleichen Schwierigkeitsgrad hat, hinzugefügt werden.

44,55 Kann auch ohne das zweite Klavier gespielt werden.

48 Mixolydische Tonart: Kirchentonart, beginnend auf G als Grundton mit sieben Stufen ohne Vorzeichen.

55 Siehe Nr. 37 und 44.

61 Pentatonisch: Der wissenschaftliche Name ist „halbtonlos-fünftönig", d. h. eine Tonart mit fünf Stufen ohne Halbtonschritt, somit eine Moll-Tonart ohne Sekunde und Sexte. Einst gebräuchlich in der alten einstimmigen Musik der christlichen Kirche, lebt sie heute noch in drei Zentren: bei den Indianern, in Schwarzafrika und in Zentralasien, welches das wichtigste Gebiet ist. Jedes dieser Zentren schuf verschiedene melodische Typen auf dieser Basis. Das asiatische Zentrum hat seinen Einfluß nach Westen bis zu den Ungarn ausgedehnt, nach Osten bis zu den Chinesen, nach Süden bis zu den Türken. Der Charakter von Nr. 61 entspricht dem zentralasiatischen Typ.

64 Die Fassung b) ist eine chromatisch geprägte Variation der Fassung a).

65 Siehe die hierauf bezogene Bemerkung im Vorwort. Das Stück kann als reines Instrumentalstück ohne Gesang folgendermaßen gespielt werden:

a) Für Klavier allein: Die linke Hand spielt die untere Zeile des Klavierparts, die rechte Hand spielt die Melodie; in den letzten vier Takten setzt die rechte Hand die obere Linie der Begleitung fort.

b) Für zwei Klaviere: Ein Spieler führt die originale Begleitung aus, der andere Spieler übernimmt die Melodie und verdoppelt mit der oberen Oktave.

37 Modo Lidio: modo eclesiástico que comienza con un FA con siete grados sin alteraciones, es decir, una escala mayor con 4ª aumentada. Este intervalo es tan característico de este modo que una melodía basada sobre los primeros cinco grados solamente (como el número 37) puede ser llamada "lidia".

43 Después de haber estudiado la versión "a" para piano solo, la parte del 2º piano, del mismo grado de dificultad, puede ser agregada.

44 Puede ser ejecutado sin la parte del 2º piano.

48 Modo mixolidio: modo eclesiástico que comienza en SOL y siete grados sin alteraciones.

55 Ver las notas para los números 37 y 44.

61 Pentatónico: el nombre científico es "anhemitonpentatónico", es decir, una escala de cinco grados sin intervalo de semitono, por lo tanto, una escala menor sin 2ª ni 6ª. En uso frecuente en la antigua música monódica de la Iglesia cristiana, está aún viviente en tres centros: entre los indios de América, entre los negros africanos y en Asia Central que es su dominio más importante. Cada uno de estos centros ha creado tipos diferentes de melodías sobre una base común. El centro de Asia Central ha extendido su influencia al oeste hasta los húngaros, al este hasta los chinos y al sur hasta los turcos. El carácter del número 61 es el de las melodías asiáticas.

64 La versión "b" es una disminución cromática de la versión "a".

65 De acuerdo a las notas en el prefacio la pieza puede ser tocada sin canto así:

a) Para piano solo: la mano izquierda toca la línea inferior del acompañamiento, la mano derecha toca la melodía. En los cuatro últimos compases la mano derecha continúa la línea superior del acompañamiento.

b) Para dos pianos: un ejecutante toca el acompañamiento original, el otro la melodía doblándola a la 8ª superior.