

B É L A B A R T Ó K

1 M I K R O K O S M O S

M I K R O K O S M O S

M I K R O K O S M O S

M I K R O K O S M O S

M I K R O K O S M O S

M I K R O K O S M O S

M I K R O K O S M O S

M I K R O K O S M O S

M I K R O K O S M O S

M I K R O K O S M O S

153 *Progressive Piano Pieces*

In 6 volumes 1

New Definitive Edition

Boosey & Hawkes

B É L A B A R T Ó K M I K R O K O S M O S

153 Progressive Piano Pieces
153 Pièces de piano progressives
153 Klavierstücke, vom allerersten Anfang an
Zongoramuzsika a kezdet legkezdetétől

1 Nos. 1–36

New Definitive Edition 1987
Neue, revidierte Ausgabe 1987

Boosey & Hawkes

MUSIC PUBLISHERS LIMITED

LONDON · NEW YORK · BONN
SYDNEY · TOKYO



Contents

VOLUME 1

	Foreword to the Definitive Edition	4
	Preface by the Composer	8
Io. 1-6	Six Unison Melodies	12
7	Dotted Notes	15
8	Repetition (1)	15
9	Syncopation (1)	16
10	With Alternate Hands	16
11	Parallel Motion	17
12	Reflection	17
13	Change of Position	18
14	Question and Answer	18
15	Village Song	19
16	Parallel Motion with Change of Position	19
17	Contrary Motion (1)	20
18-21	Four Unison Melodies	20
22	Imitation and Counterpoint	22
23	Imitation and Inversion (1)	22
24	Pastorale	23
25	Imitation and Inversion (2)	24
26	Repetition (2)	25
27	Syncopation (2)	25
28	Canon at the Octave	26
29	Imitation Reflected	26
30	Canon at the Lower Fifth	27
31	Dance in Canon Form	27
32	In Dorian Mode	28
33	Slow Dance	29
34	In Phrygian Mode	30
35	Chorale	31
36	Free Canon	32
	Appendix: Exercises	33
	Appendix: Notes	35

Index

1^{ER} VOLUME

	Préface à l'édition définitive	5
	Préface du compositeur	9
No. 1-6	Six mélodies à l'unisson	12
7	Notes pointées	15
8	Répétition (1)	15
9	Rythme syncopé (1)	16
10	Mains alternées	16
11	Mouvement parallèle	17
12	Mouvements et reflets	17
13	Changement de position	18
14	Question et réponse	18
15	Chanson villageoise	19
16	Mouvement parallèle avec changement de position	19
17	Mouvement contraire (1)	20
18-21	Quatre mélodies à l'unisson	20
22	Imitation et contrepoint	22
23	Imitation et inversion (1)	22
24	Pastorale	23
25	Imitation et inversion (2)	24
26	Répétition (2)	25
27	Rythme syncopé (2)	25
28	Canon à l'octave	26
29	Reflet d'imitation	26
30	Canon à la quinte inférieure	27
31	Danse en forme de canon	27
32	En mode dorien	28
33	Danse lente	29
34	En mode phrygien	30
35	Choral	31
36	Canon libre	32
	Appendice: exercices	33
	Appendice: notes	35

4 Foreword

TO THE DEFINITIVE EDITION OF 'MIKROKOSMOS'

During the period when I knew him my father generally accepted only advanced piano students. Nevertheless, when I was about nine years old (1933), he agreed to start teaching me from the very beginning.

His teaching programme did not follow an accepted 'piano school' technique. At first I was to sing only. Later, exercises were improvised, directed partly at the independent control of the fingers. In the course of our lessons he sometimes asked me to wait while he sat down at his desk, and I would hear only the scratching of his pen. In a few minutes he would bring to the piano an exercise, or a short piece, that I was to decipher right away and then learn for our next lesson.

So were born some of the easier pieces in these volumes. However, he kept on producing others at a much faster rate than I could learn them. He wrote the little compositions as the ideas occurred to him. Soon there was a large collection to choose from, so I could learn those assigned to me from a fair copy of the manuscript.

Eventually my father arranged the pieces in a progressive order for publication. He explained his choice of title thus:

'The *Mikrokosmos* is a cycle of 153 pieces for piano, written with a didactic purpose. That is, to give piano pieces which can be used from the very beginning, and then going on, it is graded according to difficulties. And the word

Mikrokosmos may be interpreted as a series of pieces in many different styles, representing a small world. Or it may be interpreted as "world of the little ones, the children".' [Interview broadcast by WNYC, New York, in early 1945, on a programme entitled *Ask the Composer*.]

For the present edition (1987) all known manuscript sources have been compared with the original printed versions (first published in London and New York in April 1940) and errors have been corrected in the effort to make this a definitive edition. I wish to record my thanks in particular to Eve Beglarian, for her work in comparing manuscripts with the printed editions and determining the necessary corrections; to György Sándor for offering suggestions and assistance in deciding a number of musical problems; to László Somfai, of the Budapest Bartók Archive, for making available copies of material in the Archive's possession, and to Jean-Marie Cassagne, Alliance Française de Miami, for partial revision of the French texts. The translations have been finally revised by Gale Garnett (English verses), Ellen L. Spiegel (French texts and verses) and Jörg Behrendt (German texts and verses).

PETER BARTÓK
Homosassa, Florida, 1987

Durant la période où j'ai connu mon père il n'acceptait que des étudiants de piano avancés. Lorsque j'eus 9 ans (en 1933), il consentit pourtant à m'enseigner à partir du début.

Son programme ne suivit point une méthode d'enseignement des "écoles de piano". Au début je chantais seulement. Plus tard, il improvisa des exercices pour développer en partie le contrôle indépendant des doigts. A l'occasion, j'attendais durant nos leçons pendant qu'il s'asseyait à son bureau et je n'entendais que le grincement de sa plume. Quelques minutes plus tard il apportait au piano un exercice ou une petite composition que je devais déchiffrer immédiatement et ensuite étudier pour notre prochaine leçon.

C'est ainsi que certains des morceaux faciles de ces volumes sont nés. Cependant, il continuait à en inventer d'autres plus vite que je pouvais les apprendre. Il écrivait ces petites compositions d'une façon spontanée. Bientôt, il y avait toute une collection, et je pouvais étudier les pièces qui m'étaient assignées à partir d'une bonne copie du manuscrit.

Plus tard, lors de la publication, mon père arrangea les pièces dans un ordre progressif. Il explica son choix du titre ainsi:

"Le *Mikrokosmos* est un cycle de 153 pièces pour piano, écrit avec un but didactique. Cela veut dire qu'on commence avec des morceaux faciles et on continue en progression plus

difficile. Et le mot *Mikrokosmos* peut être interprété comme une série de pièces de styles différents, représentant un petit monde. Ou on peut le comprendre comme le 'monde des petits, des enfants'." [Entrevue donnée à la radio WNYC, New York, au début de 1945, lors d'une émission intitulée *Demandez au Compositeur*.]

Pour la présente édition (1987) toutes les sources de manuscrit connues ont été comparées avec les versions originales imprimées (parues pour la première fois à Londres et à New York en Avril 1940), et toutes les erreurs ont été corrigées afin d'arriver à cette édition définitive. Mes remerciements les plus sincères vont à Eve Beglarian qui a comparé les manuscrits avec les éditions imprimées et qui a déterminé les corrections nécessaires; à György Sándor pour ses conseils et son assistance; à László Somfai des Archives Bartók à Budapest pour les copies des documents appartenant aux Archives, et à Jean-Marie Cassagne, Alliance Française de Miami, qui a révisé partiellement les textes français. La révision finale des traductions est l'oeuvre de Gale Garnett (paroles de chansons anglaises), Ellen L. Spiegel (paroles et textes français) et Jörg Behrendt (paroles et textes allemands).

PETER BARTÓK
Homosassa, Floride, 1987



Béla Bartók and Peter Bartók, c. 1933

Während der Zeit, die ich mit meinem Vater verbrachte, nahm er gewöhnlich nur fortgeschrittene Klavierschüler an. Er entschied sich dann aber doch, und zwar als ich ungefähr 9 Jahre alt war (1933), mich als Anfangsschüler zu akzeptieren.

Sein Lehrprogramm folgte durchaus nicht der bewährten Methode irgendeiner „Klavierschule“. Zu Beginn mußte ich nur singen. Später wurden Übungen improvisiert, die zum Teil die unabhängige Kontrolle der Finger zum Ziel hatten. Manchmal bat er mich im Verlauf unserer Klavierstunde zu warten, während er sich an seinen Schreibtisch setzte und ich nur das Kratzen seiner Feder vernahm. Ein paar Minuten später brachte er dann gewöhnlich eine Übung oder ein kurzes Stück, das ich dann sogleich entziffern und später für die nächste Stunde einstudieren mußte.

Auf diese Weise entstanden einige der leichteren Stücke in diesen Bänden. Mein Vater schrieb jedoch zusätzliche Stücke schneller als ich sie lernen konnte. Er schrieb die kleinen Kompositionen nieder sobald ihm die Idee dafür gekommen war. Bald stand eine ausgiebige Sammlung von Stücken zur Wahl, und ich konnte die, die mir zum Lernen aufgegeben wurden, von einer recht guten Kopie des Manuskripts einstudieren.

Später arrangierte mein Vater die Stücke in einer progressiven Ordnung, um sie zu veröffentlichen. Er erklärte die Wahl des Titels folgendermaßen:

„Der *Mikrokosmos* ist ein Zyklus von 153 Stücken für Klavier, zu didaktischen Zwecken geschrieben. Das bedeutet, daß von Anfang an kleine Klavierstücke aufgegeben werden können, um dann von dort aufzubauen, da die

Stücke entsprechend ihrem Schwierigkeitsgrad angeordnet sind. Und das Wort *Mikrokosmos* kann als eine Serie von Stücken in einer Anzahl verschiedener Stile verstanden werden, die zusammen eine kleine Welt bilden. Oder man kann es als ‚die Welt der Kleinen, der Kinder‘ verstehen.“ [Aus einem Interview des WNYC, New York, Anfang 1945, im Rahmen einer Sendung mit dem Titel *Fragen Sie den Komponisten*.]

Für die vorliegende Ausgabe sind alle bekannten Manuskriptquellen mit den ursprünglichen, gedruckten Fassungen verglichen worden (erschieden in London und New York im April 1940). Alle Irrtümer sind berichtigt worden, um mit dieser Ausgabe die autoritative Fassung vorzulegen. Ich möchte an dieser Stelle meinen Dank für die mir zuteil gewordene Unterstützung aussprechen, insbesondere an Eve Beglarian für ihre Arbeit im Vergleich der Manuskripte mit den gedruckten Ausgaben und den notwendigen Berichtigungen; an György Sándor für Vorschläge und Hilfe in der Lösung einer Anzahl von Fragen; an László Somfai vom Bartók Archiv, Budapest, für die Bereitstellung von Kopien von Material, das sich im Besitz des Archivs befindet, und an Jean-Marie Cassagne, Alliance Française de Miami, für die teilweise Revision der französischen Texte. Die Übersetzungen sind von Gale Garnett (englische Liedertexte), Ellen L. Spiegel (Text und Liedertexte in französischer Sprache) und Jörg Behrendt (Text und Liedertexte in deutscher Sprache) überarbeitet worden.

PETER BARTÓK
Homosassa, Florida, 1987

Abban az időben amikor őt ismertem Apám általában csak haladó zongoranövendékek tanítását vállalta. Mindazonáltal, amikor körülbelül kilenc éves voltam (1933), beleegezett, hogy engem kezdettől fogva tanítson.

A tanítási módszere nem követte egy már elfogadott „zongora iskola” tervét. Az első időkben csak énekelnem volt szabad. Később rögtönzött számomra gyakorlatokat, amik részben az ujjak egymástól független mozgatása fejlesztésére irányultak. A leckéink alatt néha megkért, hogy várjak egy kicsit; közben leült az íróasztalhoz és egy kis ideig csak a tolla zizegését hallottam. Pár perc múlva hozta a zongorához egy gyakorlat vagy rövid darab friss kótáját, amit nyomban meg kellett próbálnom lejátszani; a következő leckére elvárta, hogy megtanuljam.

Így született az ezekben a füzetekben található könnyebb darabok némelyike. Azonban sokkal nagyobb számban produkálta őket, mint amennyit meg tudtam volna tanulni. Ahogy a gondolatok eszébe jutottak, úgy írta a kis darabokat; rövidesen volt már egy nagy köteg és a letisztázott kézirat fénymásolatából játszottam azokat, amiket számomra kijelölt.

Végül a sok darabot nehézségi fokozat szerint sorrendbe szedte kiadás céljából. A sorozat címe jelentését így magyarázta:

„A *Mikrokozmosz* 153 számból álló, tanítási célra írt, zongoradarab sorozat. Az az elképzelés, hogy legyenek darabok amiket a kezdettől fogva lehessen használni; a nehézség szerint vannak sorrendbe szedve. Azt a szót, *Mikrokozmosz*, értelmezhetjük mint egy kis világot képező, különböző fajta darabok sorozatát; vagy pedig úgy is értelmezhetjük, mint „a kicsik, a gyermekek, világát.” [Interjú a New York-i WNYC rádióállomáson, 1945 elején, a *Kérdezzük meg a zeneszerzőt* című programmon.]

A jelen (1987-es) kiadás előkészítésében minden meglévő kézirat-változatot összehasonlítottunk az eredeti nyomtatott kótával (először Londonban és New Yorkban, 1940 áprilisában, jelent meg) és minden hibát kijavítottunk, hogy lehessen ezt a kiadást gondosan javítottnak tekinteni. Köszönetemet fejezem ki elsősorban Eve Beglarian-nak, aki a nyomtatott kótákat összehasonlította a kéziratokkal a hibák megállapítása végett; Sándor Györgynek, aki egyes zenei kérdésekben megoldást javasolt; Somfai Lászlónak, aki a budapesti Bartók Archivum idevonatkozó anyagáról másolatot adott, és Jean-Marie Cassagne-nak (Alliance Française de Miami), aki a francia szövegfordításokban volt segítségül. A fordítások végleges szövegét Gale Garnett (angol versek), Ellen L. Spiegel (francia versek és szövegek) és Jörg Behrendt (német versek és szövegek) készítették.

BARTÓK PÉTER
Homosassa, Florida, 1987



Béla Bartók and Peter Bartók, c. 1933

8 Preface

BY THE COMPOSER

The first four volumes of *Mikrokosmos* were written to provide study material for the beginner pianist – young or adult – and are intended to cover, as far as possible, most of the simple technical problems likely to be encountered in the early stages. The material in volumes 1–3 has been designed to be sufficient in itself for the first, or first and second, year of study. These three books differ from a conventional ‘piano method’ in that technical and theoretical instructions have been omitted, in the belief that these are more appropriately left for the teacher to explain to the student. In many instances a number of pieces are provided which relate to similar specific problems; teachers and students thus have an opportunity to make their own selection. In any case it is neither necessary, nor perhaps even possible or permissible, for every student to learn all ninety-six pieces.

To facilitate the teacher’s task, exercises are included in an appendix to each of the first four volumes. The numbers in parentheses next to each exercise-number indicate the pieces containing problems to which the exercise relates. Sometimes the same technical problem is dealt with in more than one exercise. Again, the teacher should make a selection according to the student’s ability, giving the more difficult exercises to the more able student and the easier ones to those with less skill. These exercises should be studied some time in advance of, and not immediately before, attempting to learn the pieces containing the related problems. It will be obvious that no really elementary exercises have been included, e.g. five-finger exercises, ‘thumb-under’, simple broken triads, etc.; in this respect too, there has been a departure from the customary ‘piano method’ approach. In any event, every teacher will be familiar with suitable exercises at this level, and will be able to judge what the student can play.

The progressive sequence of the pieces and exercises as to technical and musical difficulty is only an approximation; the teacher may modify the given order taking account, as appropriate, of the student’s ability. The metronome markings and indicated duration should be regarded only as a guide, particularly in volumes 1–3; the first few dozen pieces may be played at a faster or slower *tempo* as circumstances dictate. As progress is made, the *tempi* should be considered as less variable, and in volumes 5 and 6 *tempo* indications must be adhered to. An asterisk (*) next to the number of a piece means that a corresponding explanatory note will be found in the Appendix to the volume.

A second piano-part has been provided for four pieces – Nos. 43, 44, 55 and 68. It is important that students begin ensemble-playing at the earliest possible stage. Of course the pieces written for two pianos can only be used in a classroom teaching situation where – as they should be – two pianos are available. Four other pieces – Nos. 65, 74, 95 and 127 – are written as songs with piano accompaniment. All instrumental study or training should really commence with the student singing. Where this has been the case, the performance of pieces for voice and piano should not be hard

to accomplish. Such pieces offer very useful practice in reading three staves instead of two, the student singing while playing the accompaniment at the same time. To make things easier, solo piano versions of Nos. 74 and 95 have also been supplied. This version should be learned first, and only afterwards should the student turn to the version for voice and piano. Various performance possibilities for No. 65 will be found in the Appendix to volume 2.

Work on volume 4 may – indeed should – be combined with the study of other compositions such as the *Note Book for Anna Magdalena Bach* by J. S. Bach, appropriate studies by Czerny, etc. Transposition of the simpler pieces and exercises into other keys is recommended. Even transcription of suitable pieces from volumes 1–3 may be attempted. Only ‘strict’ transcription is implied here, for instance at first doubling octaves as on a harpsichord. Additionally, certain pieces could be played on two pianos, an octave apart, e.g. Nos. 45, 51, 56 etc. More adventurous modifications might be attempted such as simplifying the accompaniment to No. 69 (volume 3):



etc., though the adaptation of bars 10–11, 14–15, 22–23, 26–27, 30 and 32–33 may call for a fair amount of mental agility. Many more opportunities exist in this area: their proper solution should be dictated by the teacher’s or the more resourceful students’ ingenuity.

And while on the subject of transcriptions, it may be noted that some pieces – among easier ones Nos. 76, 77, 78, 79, 92 and 104b; among the more difficult Nos. 117, 118, 123 and 145 – are suitable for playing on the harpsichord. On this instrument, doubling octaves is achieved by registration.

Finally, attention is drawn to another application of *Mikrokosmos*: more advanced students may find the pieces useful as sight-reading material.

BÉLA BARTÓK

Les quatre premiers cahiers de cette collection de morceaux pour piano ont été conçus dans le but d'offrir à tout débutant – jeune ou moins jeune – un matériel d'étude comprenant autant que possible tous les problèmes techniques simples qu'il puisse rencontrer. Nous pensons que les trois premiers cahiers devraient être suffisants pour la première année (ou la première et la deuxième année). Ces trois cahiers diffèrent d'une "méthode" classique par l'absence de toute description technique ou théorique. Nous estimons que les explications que peut fournir oralement un professeur seront plus utiles. Dans ces cahiers, il y a plutôt trop de morceaux traitant du même problème que trop peu, afin de permettre au professeur ou à l'élève de choisir les morceaux qu'il préfère étudier. En tout cas il n'est ni nécessaire, ni peut-être même possible ou permis que chaque élève joue la totalité des 96 morceaux.

Pour faciliter le travail pédagogique, des exercices ont été ajoutés aux quatre premiers cahiers. Les chiffres entre parenthèses à côté du numéro des exercices renvoient aux morceaux dont les problèmes techniques sont traités dans l'exercice correspondant. Pour certains problèmes, plusieurs exercices sont prévus, laissant au professeur le choix des exercices à donner – les plus difficiles pour les élèves doués, les plus faciles pour les moins doués. Il est recommandé d'aborder ces exercices bien avant (et non pas immédiatement avant) l'étude du morceau correspondant. Evidemment des exercices très élémentaires comme ceux pour les cinq doigts, le pouce en-dessous ou les accords brisés simples, ne figurent pas dans ces cahiers, ce qui constitue une autre différence entre cette publication et une "méthode" plus traditionnelle. Tout professeur devrait connaître ou inventer de tels exercices: il lui appartient d'en fournir à ses élèves.

Les morceaux et exercices sont groupés dans un ordre de difficulté technique et musicale croissante (qui n'est qu'approximatif); toutefois le professeur peut modifier cet ordre en fonction des capacités de ses élèves. De même que les indications métronomiques et la durée d'exécution, surtout dans les trois premiers cahiers, ne sont données qu'à titre indicatif. Les premières dizaines de morceaux peuvent être jouées plus vite ou plus lentement, selon les circonstances. En fonction de ses progrès, on demandera à l'élève de respecter le rythme original de façon de plus en plus stricte. Pour les morceaux des cinquième et sixième cahiers, le tempo indiqué est obligatoire. Un astérisque (*) à côté du numéro d'un morceau signale qu'une note explicative se trouve en appendice.

On trouvera également une partie de second piano pour les quatre morceaux suivants: les nos. 43, 44, 55, 68. Il est important que les élèves se mettent à jouer ensemble le plus tôt possible. Ces morceaux ne peuvent être exécutés ainsi, bien sûr, que dans le cadre d'une classe où l'on dispose – comme ce devrait toujours être le cas – de deux pianos. Il y a aussi quatre morceaux (les nos. 65, 74, 95, 127) composés pour une voix avec accompagnement de piano. Tout enseignement instrumental devrait commencer par des exercices vocaux. Abordée cette manière, l'étude de tels

morceaux pour chant et piano devrait être facile et très utile, car elle fait passer l'élève d'une lecture à deux portées vers une lecture à trois portées (l'élève doit donc chanter en s'accompagnant lui-même). Les numéros 74 et 95 sont aussi transcrits pour piano seul. Il faut commencer par cette transcription et la travailler à fond avant de passer à la version pour chant et piano. Plusieurs façons de jouer le numéro 65 sont indiquées dans l'appendice du deuxième cahier.

L'étude du quatrième cahier peut – et doit même – se combiner avec l'étude d'autres oeuvres (par exemple, les morceaux faciles du "Petit livre d'Anna Magdalena Bach" de Jean-Sébastien Bach, ou les exercices correspondants chez Czerny). Il est conseillé de faire transposer les morceaux et les exercices les plus faciles. D'ailleurs on pourrait s'essayer à la transcription des morceaux appropriés des trois premiers cahiers. Naturellement, nous parlons ici d'une transcription "stricte", employant principalement des doubléments d'octaves à la manière des registres du clavecin. De cette façon, quelques morceaux peuvent être joués à deux pianos si le deuxième exécutant joue le même morceau à l'octave supérieure (les nos. 45, 51, 56 etc.). On pourrait même entreprendre des modifications plus importantes; par exemple, en simplifiant l'accompagnement du morceau no. 69 comme suit:



Die ersten vier Hefte dieser Sammlung von Klavierstücken sollen dem Anfänger – ob jung oder alt – eine Handhabe bieten, die nach Möglichkeit alle Probleme, denen der zukünftige Pianist zu Beginn begegnet, in sich schließt. Die ersten drei Hefte sind für das erste Jahr oder auch für die ersten beiden Jahre im Klavierspiel bestimmt. Diese drei Hefte unterscheiden sich von der klassischen Klaviermethode durch das Fehlen jeder technischen oder theoretischen Erklärung. Jeder Lehrer weiß, was zu diesem Thema zu sagen ist, und er versteht die ersten Anweisungen selbst zu geben, ohne sich auf ein Buch oder eine Methode beziehen zu müssen. Einzelne Probleme sind hier oft in mehreren Stücken behandelt, um Lehrer und Schüler die Auswahl zu ermöglichen. Es ist also nicht notwendig, vielleicht nicht einmal möglich oder wünschenswert, daß jeder Schüler alle 96 Stücke übt.

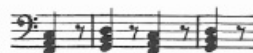
Am Schluß der ersten vier Hefte befinden sich Übungen, deren eingeklammerte Zahlen sich jeweils auf ein Stück mit dem gleichen technischen Problem beziehen. Für gewisse Probleme sind mehrere Übungen vorgesehen. Der Lehrer wird am besten die schwereren für die begabten Schüler auswählen, die leichteren für die weniger begabten. Wir empfehlen, die Übungen durchzuarbeiten, bevor (d. h. eine zeitlang und nicht unmittelbar bevor) mit den Stücken begonnen wird. Es braucht wohl kaum gesagt zu werden, dass die gängigsten Übungen (gewöhnliche Fünf-Finger-Übungen, Daumenuntersatz, Arpeggien) im Gegensatz zu den üblichen Schulen in dieser Veröffentlichung nicht enthalten sind. Jeder Lehrer kennt solche Übungen und muß sie gegebenenfalls selbst erfinden können.

Die Stücke und Übungen sind entsprechend ihrer technischen oder musikalischen Schwierigkeit annähernd fortschreitend angeordnet. Doch kann der Lehrer diese Reihenfolge je nach Anlage des Schülers ändern. Die Metronombezeichnungen und Angaben der Stückdauer brauchen nur annähernd beachtet zu werden, vor allem in den ersten drei Heften. So können die Stücke für den Anfang langsamer oder schneller gespielt werden. Sobald aber der Schüler Fortschritte macht, ist keine Abweichung mehr gestattet, und die Tempoangaben der beiden letzten Hefte müssen streng eingehalten werden. Das Sternchen (*) neben der Nummer eines Stückes verweist auf eine Anmerkung im Anhang.

Vier der Stücke (Nr. 43, 44, 55, 68) liegen in einer Fassung für zwei Klaviere vor. Es ist nämlich ganz besonders wichtig, dem Schüler möglichst früh Gelegenheit zum Zusammenspiel zu geben. Vier andere Stücke (Nr. 65, 74, 95, 127) sind für Gesang mit Klavierbegleitung geschrieben, weil man den Instrumentalunterricht Hand in Hand mit geeigneten vokalen Übungen entwickeln sollte. Auf diese Weise wird die Ausführung der Stücke für Gesang und Klavier keinerlei Schwierigkeiten bereiten. Diese Übungen (der Schüler singt und begleitet sich selbst auf dem Klavier) sind sehr nützlich, um sich an das Lesen von drei Systemen an Stelle von zweien

zu gewöhnen. Die Nummern 74 und 95 sind gleichzeitig für Klavier allein bearbeitet. Man sollte sie zuerst so studieren und erst dann mit der Bearbeitung für Gesang und Klavier beginnen. Verschiedene Ausführungsmöglichkeiten für Nr. 65 stehen im Anhang zu Band 2.

Das vierte Heft soll zusammen mit anderen leichten Stücken, wie dem „Notenbuch für Anna Magdalena Bach“, den Etüden von Czerny usw. studiert werden. Der Herausgeber empfiehlt, die leichten Übungen und Stücke in andere Tonarten zu transponieren und sogar die Übertragung von gewissen Stücken aus den ersten drei Heften zu versuchen. Es kann sich dabei aber nur um „strenge“ Übertragungen mit Oktavverdoppelungen nach Art des Cembalos handeln. Einige Stücke (Nr. 45, 51, 56 usw.) können auf zwei Klavieren gespielt werden, wobei der zweite Spieler sie in der oberen Oktave ausführt. Bisweilen können andere Lösungen versucht werden. So könnte die Begleitung von Nummer 69 folgendermaßen vereinfacht werden:



usw. Es würden sich dabei lediglich in den Takten 10–11, 14–15, 22–23, 26–27, 30, 32–33 kleinere Schwierigkeiten ergeben. Es gibt in dieser Art zahlreiche weitere Möglichkeiten für eine phantasievolle, persönliche Arbeitsweise.

Wir möchten an dieser Stelle erwähnen, daß eine gewisse Anzahl von Stücken (von den leichteren Nr. 76, 77, 78, 79, 92, 104b, von den schwereren Nr. 117, 118, 123, 145) auch für das Cembalo geeignet ist. Die Oktaven werden auf diesem Instrument durch Register verdoppelt.

Die fortgeschrittenen Schüler können sich diese Stücke auch für das Spielen vom Blatt bedienen.

BÉLA BARTÓK

Ezeknek a zongoradaraboknak első négy fürete azzal a szándékkal készült, hogy a zongorázni tanulni akarók – akár gyermekek, akár felnőttek – benne a kezdet kezdetétől tanulásra alkalmas, lehetőleg minden egyszerűbb technikai problémára kiterjedő, nehézségi fokozatok szerint rendezett anyagot találjanak. Sőt az 1., 2. és 3. füzet anyagát úgy alakítottuk, hogy elképzelésünk szerint a tanulási idő első vagy kezdeti másfél esztendejére egymagában is elegendő legyen. Zongoraiskolától ez a három füzet csupán abban különbözik, hogy nincsen benne semmi technikai és elméleti leírás: ilyesmit szerintünk helyesebb, ha a tanító előszóval közöl a tanulóval. Az egyes problémákra vonatkozó darabokból sokszor inkább több van, mint kevesebb, hadd legyen alkalma tanítónak, tanulónak egyaránt, válogatnia a darabokból; vagyis nem kell, sőt talán nem is lehet és nem is szabad, egy-egy tanulóval valamennyi 96 darabot betanultatni.

Hogy a nevelő munkát megkönnyítsük, az első négy füzethez függelékben gyakorlatokat is mellékelünk. A gyakorlatok sorszáma mellett zárójelbe helyezett szám látható: ez arra a darabra mutat, amelynek problémakörére az illető gyakorlat vonatkozik. Némely technikai problémára több gyakorlat is van, ezekből a tanító tetszése szerint választhat: tehetségesebb tanulók számára a nehezebbeket is, kevésbé tehetségesek számára csak a könnyebbeket. Ajánlatos az egyes gyakorlatokat nem közvetlenül a hasonló problémájú darabok betanítása előtt játszani, hanem valamivel előbb. Természetesen egészen egyszerű (öt ujjas, alátéves, törthármashangzatos stb.) gyakorlatokat nem közlünk; ebben is el akartunk térni a szokásos „zongoraiskola” berendezésétől. Ilyen gyakorlatokat minden tanítónak amúgy is ismernie kell, játszassa ezeket a tanulókkal saját belátása szerint.

A daraboknak és gyakorlatoknak nehézségi fokozatok szerint megállapított sorrendje csak hozzávetőleges: ezen a tanító legjobb belátása szerint változtathat, a tanuló képességeinek mérlegelésével. A M.M. és időtartam jelzést, főleg az 1., 2. és 3. füzetben, szintén csak útmutatóként tekintjük; az első néhány tucat darab tempója – a körülmények szerint – lassabb vagy gyorsabb is lehet. Minél előbbre haladunk, annál kevésbé alkalmas a darabok tempója változtatásra; az 5. és 6. füzetben levőknél ezek az előírások már a szokásos módon kötelezők. Ha a darabok sorszáma mellett * van, ez azt jelenti, hogy a függelék második felében erre a darabra vonatkozó jegyzet található.

Négy darabhoz (43., 44., 55. és 68. sz.) második zongora szólamot is közöltünk: fontos, hogy a tanulók minél korábban kezdjék meg az együttes játékot. Ezek a darabok ilyen kézzongorás formában persze csak osztálytanításnál használhatók, ha az osztályban – amint lenni kellene – van is két zongora. Négy darab pedig (65., 74., 95. és 127. sz.): ének zongorakísérettel. Minden hangszertanításnak tulajdonképpen a tanulók énekeltetéséből kellene kiindulnia. Ha ez így történik, akkor semmi különös nehézséget nem okoz ilyen

ének-zongora számok betanulása. Hasznuk nagy, mert a tanulók látókörét a kettős vonalrendszerrel a hármásra tágítja (t. i. a tanuló egymaga énekeljen és zongorázzék is). A 74. és 95. számú darabot könnyítés céljából zongoraszólóra is közöltük. Így kell először megtanulni és csak azután kell fordulni az ének-zongora változathoz. A 65. számúnak előadási lehetőségeire az illető jegyzet utal.

A 4. füzetrel egyidejűleg már más műveket is lehet, sőt kell játszani (pl. a Bach J. S.-nak „Notenbuch für Anna Magdalena Bach”-jában levő könnyű darabokat, Czerny megfelelő tanulmányait stb.). Hasznos dolog az egyszerűbb gyakorlatokat és darabokat transzponáltatva is játszani. Sőt az 1., 2. és 3. füzet arra alkalmas darabjainak átírásával is meg lehet próbálkozni; persze csak egészen szigorú átírásra gondolunk, olyanra, amelyben legnagyobbbrészt cembalo-regisztreszerű oktávketőzéseknek jut szerep. Így pl. egyes darabokat két zongorán lehet játszani egy oktávnyi magasságbeli eltéréssel (pl. a 45., 51., 56. stb. számúakat). Esetleg merészebb változtatásokba is bocsátkozhatunk; ilyen volna pl. a 69. sz. darab kíséretének egyszerűsítése:



stb.; nagyobb fejtörést csupán a 10–11., 14–15., 22–23., 26–27., 30. és 32–33-ik ütem átalakítása okozna. Ezen a téren sok lehetőség kínálkozik, a helyes megoldás a tanító vagy az ügyesebb tanítványok leleményességétől függ.

És ha már átíratokról van szó, azt is megemlíthetjük, hogy egynémelyik darab – így pl. a könnyebbek közül a 76., 77., 78., 79., 92., 104/b számú, a nehezebbek közül a 117., 118., 123., 145. számú, *clavicembalora* is alkalmas. Ezen a hangszeren az oktávketőzéseket regiszterek végzik.

Végezetül ezeknek a daraboknak még egy másfajta rendeltetésére is szeretnénk rámutatni: magasabb fokon levők lapról olvasásra alkalmas anyagot találhatnak benne.

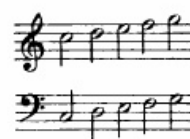
BARTÓK BÉLA

Six Unison Melodies

Six mélodies à l'unisson

Sechs Unisono-Melodien

Hat unisono dallam



1

$\text{♩} = 96$

[20 sec.]



2

a) $\text{♩} = 96$

[20 sec.]

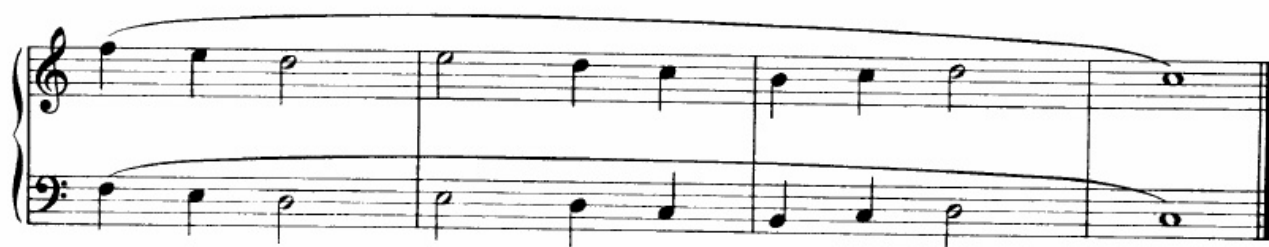


b) $\text{♩} = 96$

[20 sec.]



[30 sec.]



[20 sec.]

Exercise 5 is a 4/4 piece in C major, marked with a tempo of 104. It consists of two systems of piano accompaniment and a vocal line. The piano part begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), indicating a key change from C major to D major. The tempo is indicated by a quarter note followed by "= 104". The exercise is 30 seconds long.

5

$\text{♩} = 104$

2

4

[30 sec.]

Exercise 6 is a 4/4 piece in C major, marked with a tempo of 104. It consists of two systems of piano accompaniment and a vocal line. The piano part begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), indicating a key change from C major to D major. The tempo is indicated by a quarter note followed by "= 104". The exercise is 20 seconds long.

6

$\text{♩} = 104$

1

5

[20 sec.]

Dotted Notes

Notes pointées

Punktierte Noten

Kóta ponttal

15



1) cf. No. 28

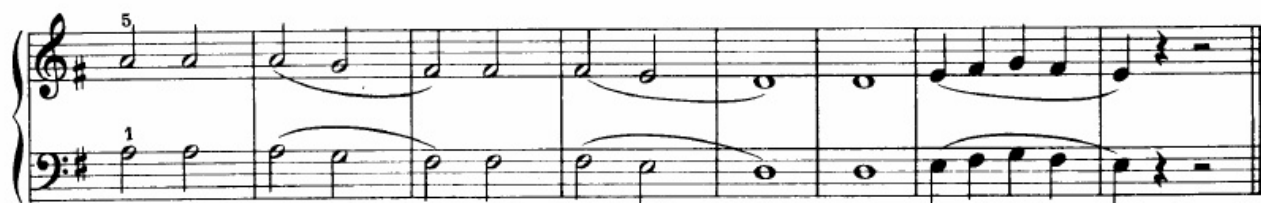
[30 sec.]

Repetition (1)

Répétition (1)

Tonwiederholung (1)

Hangismétlés (1)



[30 sec.]

Syncopation (1)

Rythme syncopé (1)

Synkopen (1)

Szinkópák (1)



91)*

1) cf. No. 27

[35 sec.]

With Alternate Hands

Mains alternées

Mit wechselnden Händen

Két kézzel felváltva



10*

[40 sec.]

Parallel Motion

Mouvement parallèle

Parallelbewegung

Párhuzamos mozgás

17



11

[27 sec.]

Reflection

Mouvements et reflets

Spiegelbild

Tükörkép



12

[25 sec.]

Village Song

Chanson villageoise

Im Dorf

Falusi dal

19



Parallel Motion with Change of Position

Mouvement parallèle avec changement de position

Parallelbewegung und Lagenwechsel

Párhuzamos mozgás helyzetváltással



Contrary Motion (1)

Mouvement contraire (1)

Gegenbewegung (1)

Ellenmozgás (1)

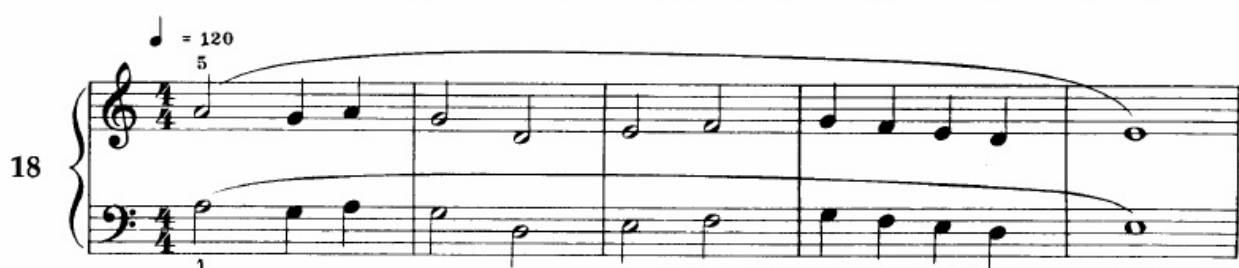


Four Unison Melodies

Quatre mélodies à l'unisson

Vier Unisono-Melodien

Négy unisono dallam



19

$\text{♩} = 104$
2

4

[30 sec.]

20

$\text{♩} = 100$
1

5

[40 sec.]

21

$\text{♩} = 130$
1

5

[22 sec.]

Imitation and Counterpoint

Imitation et contrepoint

Imitation und Kontrapunkt

Imitáció és ellenpont

22*

$\text{♩} = 186$

f

5

[28 sec.]

Imitation and Inversion (1)

Imitation et inversion (1)

Imitation und Umkehrung (1)

Imitáció és fordítása (1)

23*

$\text{♩} = 96$

f

5

[30 sec.]

Pastorale

23

Pastorale

Pastorale

Pastorale

24

$\text{♩} = 120$

p

[35 sec.]

Imitation and Inversion (2)

Imitation et inversion (2)

Imitation und Umkehrung (2)

Imitáció és fordítása (2)

25*

$\text{♩} = 150$

f

1

5

sf

sf

sf

sf

[57 sec.]

Repetition (2)

25

Répétition (2)

Tonwiederholung (2)

Hangismétlés (2)

26

$\text{♩} = 128$

f

1

5

Syncopation (2)

Rythme syncopé (2)

Synkopen (2)

Szinkópák (2)

27¹⁾

$\text{♩} = 96$

f

1

2

1) cf. No. 9

Canon at the Octave

Canon à l'octave

Oktavkanon

Kánon oktavában

28^{1)*}

$\text{♩} = 112$

5

p

1

1) cf. No. 7

[30 sec.]

Imitation Reflected

Reflet d'imitation

Imitation im Spiegelbild

Imitáció tükörképben

29*

$\text{♩} = 112$

1

f

1

[30 sec.]

Canon at the Lower Fifth

27

Canon à la quinte inférieure

Kanon in der Unterquinte

Kánon az alsó kvintben

Moderato, $\text{♩} = 112$

30*

[43 sec.]

Dance in Canon Form

Danse en forme de canon

Tanz in Kanonform

Tánc kánon-formában

Allegro, $\text{♩} = 160$

31

[35 sec.]

In Dorian Mode

En mode dorien

Dorische Tonart

Dór hangsor



32* *Lento, ♩ = 104*
p, legato

[52 sec.]

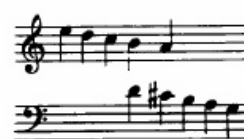
Slow Dance

Danse lente

Langsamer Tanz

Lassú tánc

29



Andante, $\text{♩} = 144$

33 *mf, legato*

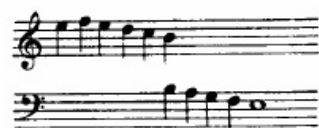
[45 sec.]

In Phrygian Mode

En mode phrygien

Phrygische Tonart

Fríg hangsor



Calmo, $\text{♩} = 80$

34* *p, legato* *mf*

[45 sec.]

Chorale

31

Choral

Choral

Korál

35

Largamente, $\text{♩} = 88$

legato

f

[1 min. 13 sec.]

Free Canon

Canon libre

Freier Kanon

Szabad kánon

Teneramente, $\text{♩} = 132$

36* *p, legato*

[42 sec.]

Péter

a) b) c)

1 (18-21)

d)

e)

f)

a)

2 (22-25)



b)



3 (27)



4 (29)



9 The rhythmic feeling of the suspensions should be emphasized by some energetic movement such as tapping with the foot in the places marked by rhythmic signatures between the staves.

10 The signature is A♭.

14 In order to emphasize music's ability to convey expression – contrary to the concept fashionable in recent times – 'questioning' and 'answering' lines were placed under melodic sections of corresponding nature. It is advisable that this piece be sung first by two students (or perhaps two groups of students) before it is learned on the keyboard.

22 Imitation: The second voice begins later and is similar to the first voice.

23,25 Inversion: The position of the two voices is changed so that the upper voice becomes the lower and vice versa. (In No. 23 bars 1–3 and 7–9 show the original position and the remaining bars show the inversion.) In No. 25 the signature is C♯.

28 Canon: Two equal voices are introduced; one begins later than the other. There can be any interval between the voices. In No. 28 it is an octave, hence the title 'Canon at the Octave'.

29 Imitation reflected: The melodic line of the imitating (lower) voice runs in the contrary direction to that of the upper voice.

30 See notes to No. 28. The interval between the two voices in this case is a fifth.

32 Dorian Mode: One of the so-called ecclesiastical modes. Beginning on D as the principal tone the degrees of the scale have no accidentals (there are white keys only). Built from C as the principal tone the scale looks like this:



Thus it is a minor (minor third) scale with a major sixth and a minor seventh. The ecclesiastical modes were used in the middle ages until about the 17th century, but after the time of J. S. Bach, they have been replaced in art music by the major and minor scales. However, along with many other unnamed scales, they still flourish in the folk music of Eastern Europe (Hungary, Rumania, Yugoslavia, etc.) and Asia, and are not at all antiquated.

34 Phrygian Mode: One of the ecclesiastical modes beginning on E as the principal tone with seven degrees without accidentals (a minor scale with a minor second, sixth and seventh).

36 See note for No. 28. The canon is 'free' if the second voice deviates somewhat from the first.

9 La syncope doit être soulignée par un geste énergique, par exemple en tapant du pied sur les temps syncopés marqués d'un signe rythmique entre les portées.

10 Il y a un la bémol à la clef.

14 Pour faire ressortir les possibilités d'expression de la musique – contrairement à l'idée en vogue de nos jours – des "questions" et des "réponses" ont été mises en-dessous des lignes mélodiques correspondantes. Nous recommandons de faire chanter ce morceau par deux élèves (ou deux groupes d'élèves) avant de le travailler au piano.

22 Imitation: la seconde voix commence plus tard et est semblable à la première.

23,25 Renversement: la position des deux voix est modifiée de sorte que la voix supérieure devient l'inférieure et vice versa. (Les mesures 1–3 et 7–9 du no. 23 montrent la position originale, les autres mesures le renversement.) Dans le no. 25 il y a un do dièse à la clef.

28 Canon: deux voix identiques se font entendre non pas simultanément mais l'une après l'autre. Cette imitation peut se produire à différents intervalles. Dans le no. 28 c'est une octave, d'où le titre "Canon à l'octave".

29 Reflet d'imitation: la ligne mélodique de la voix imitatrice (voix inférieure) a un mouvement contraire à celle de la voix supérieure.

30 Voir la note pour le no. 28. L'intervalle entre les deux voix est ici une quinte.

32 Mode dorien: un des modes dits "ecclésiastiques". La gamme commence par un ré comme ton principal et n'a pas d'altérations (elle n'a que des touches blanches). Basée sur un ut comme ton principal la gamme serait comme suit:



c'est-à-dire, une gamme mineure (tierce mineure) avec une sixte majeure et une septième mineure. Les modes ecclésiastiques étaient d'un usage fréquent au Moyen-Age jusqu'au 17ème siècle environ, mais après l'époque de Jean-Sébastien Bach, ils furent remplacés dans la musique de concert par les gammes majeures et mineures. Pourtant ils fleurissent encore (à côté de nombreuses autres gammes sans nomenclature) dans la musique de l'Europe orientale (la Hongrie, la Roumanie, la Yougoslavie) et de l'Asie, et ne sont pas du tout considérés comme surannés.

34 Mode phrygien: un autre mode ecclésiastique commençant par un mi comme ton principal avec sept degrés sans altérations, c'est-à-dire une gamme mineure où la seconde, la sixte, et la septième sont mineures.

36 Voir la note pour le no. 28. Le canon est "libre" si la deuxième voix s'écarte légèrement de la première.