BÉLA BARTÓK
MIKROKOSMOS

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

No. 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

1ER 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 dorian 28
33 Danse lente 29
34 En mode phrygien 30
35 Choral 31
36 Canon libre 32
Appendice: exercices 33
Appendice: notes 35
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 faciles 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, 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 cinquante-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 œuvres (par exemple, les morceaux faciles du “Petit livre d’Anna Magdalena Bach” de Jean-Sebastien 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 doublements d’octaves à la manière des registres du clavecin. De cette façon, certains 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 :

\[ \text{\textbf{Image content here}} \]


Au chapitre transcriptions, il faut faire remarquer que quelques morceaux — les numéros 76, 77, 78, 79, 92, 104b, parmi les plus faciles, et les numéros 117, 118, 123, 145, parmi les plus difficiles — conviennent aussi au clavecin. Sur cet instrument, les doublements d’octaves s’effectueront grâce à la réduction.

On peut également envisager une autre utilisation de ce matériel : l’élève de niveau avancé peut s’en servir comme exercices de déchiffrement.

Béla Bartók
Dotted Notes
Notes pointées
Punktierte Noten
Kóta ponttal

1) cf. No. 28

Repetition (1)
Répétition (1)
Tonwiederholung (1)
Hangismétlés (1)
Syncopation (1)
Rythme syncopé (1)
Synkopen (1)
Szinkópák (1)

With Alternate Hands
Mains alternées
Mit wechselnden Händen
Két kézzel felváltva
Parallel Motion
Mouvement parallèle
Parallelbewegung
Párhuzamos mozgás

Reflection
Mouvements et reflets
Spiegelbild
Tükörkép

[27 sec.]

[25 sec.]
Change of Position
Changement de position
Lagenwechsel
Fekvés változás

13) cf. No. 17

Question and Answer
Question et réponse
Frage und Antwort
Kérdés és felelet

14) cf. No. 65
Village Song
Chanson villageoise
Im Dorf
Falusi dal

Parallel Motion with Change of Position
Mouvement parallèle avec changement de position
Parallelbewegung und Lagenwechsel
Párhuzamos mozgás helyzetváltozással
Contrary Motion (1)
Mouvement contraire (1)
Gegenbewegung (1)
Ellenmozgás (1)

Four Unison Melodies
Quatre mélodies à l'unisson
Vier Unisono-Melodien
Négy unisono dallam
22* Imitation and Counterpoint
Imitation et contrepoint
Imitation und Kontrapunkt
Imitáció és ellenpont

23* Imitation and Inversion (1)
Imitation et inversion (1)
Imitation und Umkehrung (1)
Imitáció és fordítása (1)
Imitation and Inversion (2)
Imitation et inversion (2)
Imitation und Umkehrung (2)
Imitáció és fordítása (2)
Repetition (2)
Répétition (2)
Tonwiederholung (2)
Hangismétlés (2)

Syncopation (2)
Rythme syncopé (2)
Synkopen (2)
Szinkópák (2)
Canon at the Octave
Canon à l’octave
Oktavkanon
Kánon oktávában

1) cf. No. 7

Imitation Reflected
Reflet d’imitation
Imitation im Spiegelbild
Imitáció tükörképben
In Dorian Mode
En mode dorien
Dorische Tonart
Dór hangsor

Lento, \( \frac{d}{5} = 104 \)

32*

\( p, \) legato

[52 sec.]
Slow Dance
Danse lente
Langsamer Tanz
Lassú tánc

Andante, \( \frac{4}{4} \) = 144

[Music notation]

[45 sec.]
In Phrygian Mode
En mode phrygien
Phrygische Tonart
Fríg hangsor

Calmo, \( j = 80 \)

[45 sec.]
Notes

9 La syncopé 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 contraires 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 imitative (voix inférieure) a un mouvement contrarié à celle de la voix supérieure.
30 Voir la note pour le no. 28. L’intervalle entre les deux voix est ici une quinque.
32 Mode dorien: un des modes dits “éclectiques”. 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:

\[\begin{array}{c}
\text{Notes} \\
9 & \\
10 & \\
14 & \\
22 & \\
23,25 & \\
28 & \\
29 & \\
30 & \\
32 & \\
34 & \\
36 & \\
\end{array}\]

Notes

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:

\[\begin{array}{c}
\text{Notes} \\
9 & \\
10 & \\
14 & \\
22 & \\
23,25 & \\
28 & \\
29 & \\
30 & \\
32 & \\
34 & \\
36 & \\
\end{array}\]

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.

\[\begin{array}{c}
\text{Notes} \\
9 & \\
10 & \\
14 & \\
22 & \\
23,25 & \\
28 & \\
29 & \\
30 & \\
32 & \\
34 & \\
36 & \\
\end{array}\]

c'est-à-dire, une gamme mineure (tierce mineure) avec une sixte majeure et une septième mineure. Les modes ecclesiastiques étaient d'un usage fréquent au Moyen-Âge 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 ecclesiastique 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.
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

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

### Index

<table>
<thead>
<tr>
<th>No.</th>
<th>Title</th>
<th>Page</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>37</td>
<td>Préface à l'édition définitive</td>
<td>5</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Préface du compositeur</td>
<td>9</td>
</tr>
<tr>
<td>38</td>
<td>En mode lydien</td>
<td>12</td>
</tr>
<tr>
<td>39</td>
<td>Staccato et legato (1)</td>
<td>13</td>
</tr>
<tr>
<td>40</td>
<td>Staccato et legato (canon)</td>
<td>13</td>
</tr>
<tr>
<td>41</td>
<td>A la yougoslave</td>
<td>14</td>
</tr>
<tr>
<td>42</td>
<td>Mélodie avec accompagnement</td>
<td>15</td>
</tr>
<tr>
<td>43</td>
<td>Accompagnement en accords brisés</td>
<td>16</td>
</tr>
<tr>
<td>44</td>
<td>A la hongroise</td>
<td>17</td>
</tr>
<tr>
<td>45</td>
<td>Mouvement contraire (2)</td>
<td>18</td>
</tr>
<tr>
<td>46</td>
<td>Méditation</td>
<td>19</td>
</tr>
<tr>
<td>47</td>
<td>En augmentant – en diminuant</td>
<td>20</td>
</tr>
<tr>
<td>48</td>
<td>En mode mixolydien</td>
<td>22</td>
</tr>
<tr>
<td>49</td>
<td>Crescendo – Diminuendo</td>
<td>23</td>
</tr>
<tr>
<td>50</td>
<td>Minuetto</td>
<td>23</td>
</tr>
<tr>
<td>51</td>
<td>Ondulation</td>
<td>24</td>
</tr>
<tr>
<td>52</td>
<td>Unisson divisé</td>
<td>25</td>
</tr>
<tr>
<td>53</td>
<td>A la transylvanienne</td>
<td>25</td>
</tr>
<tr>
<td>54</td>
<td>Chromatique</td>
<td>26</td>
</tr>
<tr>
<td>55</td>
<td>Trioles en mode lydien</td>
<td>27</td>
</tr>
<tr>
<td>56</td>
<td>Mélodie en dixièmes</td>
<td>29</td>
</tr>
<tr>
<td>57</td>
<td>Accents</td>
<td>29</td>
</tr>
<tr>
<td>58</td>
<td>L'Extrême Orient</td>
<td>30</td>
</tr>
<tr>
<td>59</td>
<td>Majeur et mineur</td>
<td>31</td>
</tr>
<tr>
<td>60</td>
<td>Canon avec des notes soutenues</td>
<td>32</td>
</tr>
<tr>
<td>61</td>
<td>Mélodie pentatonique</td>
<td>33</td>
</tr>
<tr>
<td>62</td>
<td>Sixtes mincures en mouvement parallèle</td>
<td>34</td>
</tr>
<tr>
<td>63</td>
<td>Bourdonnement</td>
<td>35</td>
</tr>
<tr>
<td>64</td>
<td>Ligne contre point</td>
<td>36</td>
</tr>
<tr>
<td>65</td>
<td>Dialogue</td>
<td>38</td>
</tr>
<tr>
<td>66</td>
<td>Mélodie divisée</td>
<td>39</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Appendix: exercices</td>
<td>40</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Appendix: notes</td>
<td>45</td>
</tr>
</tbody>
</table>
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 están 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 este 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 más difíciles para los alumnos más dotados y los más 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 incluidos – otra diferencia con los “Métodos”. Todo profesor conocerá los ejercicios y podrán 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 metrónomicas, 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 debe alentar a variar el tiempo 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 ejecitarse 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 trastos 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 el 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 cuaderno 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 transcripción de piezas adecuadas de los tres primeros libros. Solo se tratará de una transcripción “estricta”, con duplicación de octavas, por 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:

```
\frac{\text{\footnotesize \textbf{Béla Bartók}}}{\text{\footnotesize \textbf{Béla Bartók}}}
```

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 lección a primera vista.

\text{Béla Bartók}
In Lydian Mode
En mode lydien
In lydischer Tonart
Líd hangsor

Allegretto, \( \text{d} = 118 \)

[Music notation image]

[40 sec.]
In Yugoslav Style
A la yougoslave
Jugoslavisch
Délszlávos

Allegretto, \( \text{d} = 120 \)

\[ \text{[40 sec.]} \]
Accompaniment in Broken Triads
Accompagnement en accords brisés
Begleitung mit gebrochenen Dreiklängen
Kiséret tört hármasokkal

Andante tranquillo, \( \frac{d}{4} = 112 \)

\[ \text{[1 min. 20 sec.]} \]
In Hungarian Style
A la hongroise
Ungarisch
Magyaros

a) Allegro, \( \boxed{\text{98}} \)

b) [30 sec.]

[Music notation image]
Contrary Motion (2)
Mouvement contraire (2)
Gegenbewegung (2)
Ellenmozgás (2)
Increasing - Diminishing
En augmentant - en diminuant
Zunehmen - verringern
Növekedés - fogyás

Moderato, $J = 120$

[58 sec.]
Unison Divided
Unisson divisé
Einstimmigkeit mit Handwechsel
Egyszólámúság kézváltással

Allegro, $\frac{3}{4}$, $d = 112$

[17 sec.]

In Transylvanian Style
A la transylvaniennne
Siebenbürgisch
Erdélyies

Risoluto, $\frac{3}{8}$, $d = 108$
In Oriental Style
L'Extrême Orient
Im Orient
Napkeleten

Assai lento, \( \text{d} = 46 \)

mf

p, espr.

poco ritard.
Major and Minor
Majeur et mineur
Dur und Moll
Dur és moll

Lento, \( \frac{d}{4} \) 78

\[ \text{[42 sec.]} \]
Canon with Sustained Notes
Canon avec des notes soutenues
Kanon mit gehaltenen Noten
Kánon tartott hangokkal
Line against Point
Ligne contre point
Linie gegen Punkt
Vonal és pont

a) Allegro, $J = 104$

[Musical notation image]

[30 sec.]
Dialogue

Allegretto, \( \frac{3}{4} 96 \)

"Could you, would you, let me share your rake so
"As - tu, as - tu un beau râ - teau comme le
"Dei - nen Re - chen hât - te ich so gern eia-
"Van - e, van - e, van - e né - ked ge - reb-

fine?" "No sir, go sir, don't you know this rake is mine?" "I would trade you apples
mien?" "J'en ai, j'en ai un bien meil - leur que le tien!" "Tiens donc! mon - tre - te, ou
mal!" "Nein! Nein! Nein! Deu geb' ich dir auf kein - en Fall!" "Du be - komnust den schö - nen
lyéd?" "Van ám, van ám, szebb is, jobb is, mint ti - éd." "Ej - nye, mu - tas - sad meg.

from my tree;
vent le voir!" "Ne - ver! My fine rake is just for me!
Ap - fel hier!" "Ja - mais! va - leen, je te dis bou - soir!
őjt - suk csak!" "Nem, nem, e - ridj in - nen, meg - fog - lак!

[37 sec.]

1) cf. No. 14
Melody Divided

Mélodie divisée

Geteilte Melodie

Dallam elosztva

Andante, \( \dot{\text{j}} = 108 \)

[Music notation image]

[1 min. 8 sec.]
Appendix: Exercises
Appendice: exercises
Anhang: Übungen
Függelék: gyakorlatok
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 démiton, donc une gamme mineure sans seconde ni sixte. En usage fréquent dans la musique ancienne monodique de l’Église 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.
Anmerkungen

37 Lydische Tonart: eine weitere Kirchentonart, beginnend auf F als Grundton, mit sieben Stufen ohne Vorzeichnung, also eine Dur-Tonart, mit erhöhter vieter 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 Klavieris, 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.


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 Octave.

Notas

37 Modo Lidio: modo eclesiástico que comienza con un FA con siete grados sin alteraciones, es decir, una escala mayor con 4º 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 Pentátonico: el nombre científico es "anhemitopentátonico", es decir, una escala de cinco grados sin intervalo de semitono, por lo tanto, una escala menor sin 2º ni 6º. 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 este 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 doblando a la 8º superior.
Béla Bartók

Mikrokosmos

*

Progressive Piano Pieces
Pièces de piano progressives
Klavierstücke, vom allerersten Anfang an

*

Vol. III

*

Piano Solo
INDEX

VOL. III.

Preface / Préface / Vorwort
67. Thirds against a Single Voice / Tierces contre une seule voix / Zu Terzen eine dritte Stimme
68. Hungarian Dance / Danse hongroise / Ungarischer Tanz
69. Chord Study / Étude en accords / Akkordstudie
70. Melody against Double Notes / Mélodie contre double-cordes / Doppelgriffe
gegen eine Melodie
71. Thirds / Tierces / Terzen
72. Dragons’ dance / Danse des dragons / Drachen Tanz
73. Sixthes and Triads / Sixtes et accords / Doppelgriffe und Dreiergriffe
74. Hungarian Song / Chanson hongroise / Ungarisches Lied
75. Triplets / Trioléts / Triolen
76. In Three Parts / À trois voix / Dreistimmig
77. Little Study / Petite étude / Kleine Studie
78. Five-tone Scale / Gamme pentatonique / Pentatonische Tonart
79. Hommage à J.S.B.
80. Hommage à R. Sch.
81. Wandering / En errant / Schweifen und Irren
82. Scherzo
83. Melody with Interruptions / Mélodie avec interruptions / Melodie mit Unterbrechungen
84. Merriment / Jeux / Heiteres Spiel
85. Broken Chords / Accords brisés / Gebrochene Akkorde
86. Two Major Pentachords / Deux pentacordes majeures / Zwei Fünftoneihen in Dur
87. Variations / Variationen
88. Duet for Pipes / Duo pour chalumeaux / Schalmeienklang
89. In Four Parts / À quatre voix / Vierstimmig
90. In Russian Style / À la russe / Auf Russische Art
91. Chromatic Invention / Invention chromatique / Chromatische Invention
92. Chromatic Invention / Invention chromatique / Chromatische Invention
93. In Four Parts / À quatre voix / Vierstimmig
94. Tale / Conte / Es war einmal
95. Song of the Fox / Chanson du renard / Fuchslied
96. Stumbles / Cahots / Holpriger Weg
Appendix / Appendice / Anhang
Thirds against a Single Voice
Tierces contre une seule voix
Zu Terzen eine dritte Stimme

Andante, \( \frac{3}{4} \) : 110

\( \frac{3}{4} \)

\( \frac{3}{4} \)

\[ 35 \text{ sec.} \]
Hungarian Dance

Danse hongroise  Ungarischer Tanz

Allegro con spirito, \( \text{\( j \)} = 125 \)

PIANO I

\( \text{\( f \)} \)

(\text{\( \text{sempre leg.} \)\)}

PIANO II

\( \text{\( f \)} \)
Chord Study
Étude en accords
Akkordstudie

Moderato, \( \text{q} = 80 - 84 \)

\( \text{cantabile} \)

\( \text{simile} \)
Melody against Double Notes
Mélodie contre double-cordes
Doppelgriffe gegen eine Melodie

Adagio, \( \text{f} \), \( \text{espr.} \)

\( \text{f, espr.} \)

\( \text{mf} \)

\( \text{p, espr.} \)

calando

\( \text{p, dim.} \)
Thirds

Tierces    Terzen

Grave, \( J = 88 \)

Un poco più mosso, \( J = 80 \)

Tempo I.

Più mosso, \( J = 80 \)

Tempo I.

[1 min 15 sec.]
Dragons' Dance
Danse des dragons
Drachentanz

Molto pesante, $\dot{q} = 104$
Sixths and Triads
Sixtes et accords
Doppelgriffe und Dreiergriffe

Comodo, \( \frac{j}{2} = 98 \)

[Music notation]
Hogy ne nézzen min-den lány Ra-gyogó sze-mé-be,
Or I'll das-sle all the girls, There's no doubt a-bout it.
Le por-ter, pour qu'on ne disé Que j'ai il-beil trop bril-lant.

Kl is hoz-ta ka-lap-ját, Fe-jé-be is tet-te, Nem is né-zett
So she brings the hat a-long, Claps it on his head, thei. He whom all the
Lise ap-por-ta le cha-pezau Qu'il mit bien en ri-ant, Nul ne vit qu'il

min-den lány Ra-gyogó sze-mé-be, Ra-gyogó sze-mé-be.
girls ad-mire, Hides his eyes in stead then, Hides his eyes in stead then.
Triplets

Triolets Triolen

Andante, $\neq 76$

\[ p, \text{legato} \]

\[ \text{dim.} \]

\[ p \text{ cresc.} \]

\[ \text{poco allarg.} \]
In Three Parts

À trois voix  Dreistimmig

Allegro molto, \( J = 90 \)
Five-tone Scale
Gamme pentatonique  Pentatonische Tonart

Allegro, $J = 140$

[Musical notation image]
Hommage à R. Sch.

Andantino, piacevole, \( \text{\textit{j}} = 72 \)

\( \text{\textit{p, legato}} \)

\( \text{\textit{legato}} \) \text{\textit{in rilievo}}

\( \text{\textit{mf}} \) \text{\textit{dim.}}

\( \text{\textit{p}} \)
Wandering

En errant     Schweifen und Irren

Non troppo lento, $d = 78$

[Music notation]
Scherzo

Allegretto scherzando, \( \text{\textit{d} = 124} \)

\[ 82 \]

[30 sec.]
Broken Chords

Accords brisés     Gebrochene Akkorde

Andante, \( \text{J} = 88 \)

\[
\begin{align*}
\text{Più andante, scorrevole, } \text{J} = 108
\end{align*}
\]

\[
\begin{align*}
poco rall. \ldots a tempo
\end{align*}
\]
Two Major Pentachords
Deux pentacordes majeures
Zwei Fünftonreihen in Dur

Andante, $d = 84$

Piu andante, $d = 120$

Pentachord means the first five degrees of a scale of seven degrees.

Pentacorde: les premiers cinq degrés d'une échelle de sept degrés.
Variations

Variationen

Allegro moderato, \( \frac{d}{4} = 112 \)

\[ \text{f, risoluto} \]

Più mosso, \( \frac{d}{4} = 138 \)
Lo stesso tempo \( \textit{(d} = 138) \), tranquillo

\( \textit{mf, cantabile} \)

\( \textit{p, dolce} \)

Più andante, \( \textit{d} = 160 \)  \textit{colando}
Duet for Pipes
Duo pour chalumeaux
Schalmeienklang

Molto moderato, $d = 72$

Più lento, $d = 66$

rallent.
In Four Parts

À quatre voix  Vierstimmig

Largo, $d = 48$

poco rit.  

Un poco più mosso

allarg.
In Russian Style

À la russe  Auf russische Art

Pesante, $d = 88-84$

\[ \text{Ossia} \]
Chromatic Invention
Invention chromatique
Chromatische Invention

Allegro robusto, \( \frac{d}{\text{tempo}} \times 1.38 \)

\( f \), marcato

\( \text{mf} \)
In Four Parts

À quatre voix Vierstimmig

Molto moderato, sonoro, \( \text{ allegro } \)
Tale
Conte
Es war einmal

Moderato, \( \text{d} = 96 \)

\( f \), molto espr.

più f

meno f

\[ \text{mf} \]

\( f \text{ dim.} \)

\( p \)

\( \text{poco allargando} \)
Song of the Fox
Chanson du renard
Fuchslied

a) Allegro con brio, \( j = 120 \)

b) Allegro con brio, \( j = 120 \)

A ker-tem-ben u-bor-ka, Re-á kappott
I have chick-ens, fine and fat, Reynard likes them,

Chez moi j'ai des cor-ni-chons, Re-nard les aime,
a ró-ka. Meg-állj, ró-ka, meg-les-lek, A töm-lőc-be
I know that. But I'll catch him, just you wait, Reynard I will
nous sa-vons. At-tends! Je te guet-terai, En pri-son je
have you yet, Put you into pris-on straight, You'll be clapped in
te mett-rai. En pri-son je te mett-rai, En plus, je te
ir-ons then. You'll be clapped in ir-ons then And you shan't go free a-gain.
li-e-rai. En plus je te li-e-rai, Tu ne t'é-chappe-rais ja-mais!
Stumblings

Cahots    Holpriger Weg

Allegretto, \( \frac{\text{b}}{\text{c}} = 138 \)

[Complete musical notation]
BÉLA BARTÓK
MIKROKOSMOS

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

4 Nos. 97–121
Contents

No. 97 Notturno 10
98 Thumbs Under 12
99 Hands Crossing 13
100 In Folk Song Style 14
101 Diminished Fifth 15
102 Harmonics 16
103 Minor and Major 18
104 Wandering through the Keys 20
105 Game (with two five-tone scales) 22
106 Children’s Song 24
107 Melody in the Mist 25
108 Wrestling 26
109 From the Island of Bali 28
110 And the Sounds Clash and Clang . . . 30
111 Intermezzo 32
112 Variations on a Folk Tune 34
113 Bulgarian Rhythm (1) 36
114 Theme and Inversion 38
115 Bulgarian Rhythm (2) 40
116 Song 42
117 Bourrée 44
118 Triplets in 9/8 Time 46
119 Dance in 3/4 Time 48
120 Triads 50
121 Two-part Study 52
Appendix: Exercises 54
Appendix: Notes 56

Index

No. 97 Notturno 10
98 Pouces en-dessous 12
99 Mains croisées 13
100 Chanson de style populaire 14
101 Quinte diminuée 15
102 Harmoniques 16
103 Mineur et majeur 18
104 À travers les tonalités 20
105 Jeu (avec deux gammes à cinq notes) 22
106 Chanson enfantine 24
107 Mélodie dans la brume 25
108 Lutte 26
109 De l’île de Bali 28
110 Et les sons s’entrecroisent . . . 30
111 Intermezzo 32
112 Variations sur un air populaire 34
113 Rythme bulgare (1) 36
114 Thème et inversion 38
115 Rythme bulgare (2) 40
116 Mélodie 42
117 Bourrée 44
118 Trios à 9/8 46
119 Danse à 3/4 48
120 Accords parfaits 50
121 Étude à deux voix 52
Appendice: exercices 54
Appendice: notes 56
In Folk Song Style
Chanson de style populaire
Wie ein Volkslied
Népdalféle

Andante, $\frac{4}{4} = 152$

tutte le due voci con molta espressione, sempre legato

calando

[45 sec.]
Diminished Fifth
Quinte diminuée
Verminderte Quinten
Szűkített ötödnyi távolság

Con moto, \( \text{\textit{d} = 110} \)

\[ \text{[57 sec.]} \]
Harmonics
Harmoniques
Obertöne
Felhangok

Allegro non troppo, un poco rubato, \( \dot{=} \text{ ca 110} \)

1) \( \text{Press down keys without sounding} \)
   \( \text{Touchez sans faire sonner} \)
   \( \text{Die Tasten tonlos niederdrücken} \)
   \( \text{A billentyű lenyomása ne szólaltassa meg a hűrokat} \)
Wandering through the Keys
A travers les tonalités
Wanderung von Tonart zu Tonart
Vándorlás egyik hangnemből a másikba

a) Comodo, $d=102$

[Sheet music image]
Wrestling
Lutte
Ringkampf
Birkózás

Allegro non troppo, \( \text{j} = 112 \)

\( 108 \)

\( \text{sf, sempre marcatissimo} \)

\( \text{sempre sim.} \)
From the Island of Bali
De l'île de Bali
Auf der Insel Bali
 Báli szigetén
And the Sounds Clash and Clang...
Et les sons s'entrechoquent...
Und es klingen die Töne...
És összecsendülnek-pendülnek a hangok...

Assai allegro, $\frac{\text{d}}{\text{c}} = 152$

Un poco sostenuto, $\frac{\text{d}}{\text{c}} = 140$

Tempo I.

mezza voce, ma marcato

mezza voce, come sopra
Un poco meno mosso, \( \frac{J = 106}{3} \)

p, legato

accel. \( \frac{\text{al Vivace, } J = 128}{1+2} \)
cresc.
mf

\( \text{meno} f \)

\[1 \text{ min.}\]
Allegro molto, \( \frac{d^4}{4} \)

113*

\( f \)

(la II\( ^{a} \) volta meno\( f \))

mf, legato, leggero
Dance in 3/4 Time
Danse à 3/4
Tanz im 3/4-Takt
3/4-es tánc

Allegretto grazioso, \( \text{d} = 126 \)
Triads
Accords parfaits
Dreiklänge
Kvintakkordok

Allegro, \( d = 160 \)
poco a poco accel.

\[ \begin{array}{c}
\text{f} \\
\text{sempre simile}
\end{array} \]

\( d = 178 \)

\( \text{mf} \)

\( d = 198 \)

\( \text{f} \)
Two-part Study
Etude à deux voix
Zweistimmige Etüde
Kétszólamú tanulmány
113 The repetition may also be played in this way:

\[ \text{music notation} \]

etc., with octaves throughout. In this case the seconoda volta should be played louder than the prima volta. In order to develop a sense of rhythm it is advisable to play the piece in the following manner. Two students (or more advanced pianists) who are both perfectly familiar with the piece in its original form, should play it as a duet on one piano. The second player plays the three introductory and six closing bars as written, and, in the central part, doubles the accompaniment an octave lower (using both hands), while the first player doubles the melody in the upper octaves. Once this goes well, the roles should be reversed.

113, 115 ‘Bulgarian rhythm’, found frequently in the folk music of that country, refers to a rhythm where the beats within each bar are of unequal length, so that the subdivisions of each beat (\( \text{music notation} \)) in these pieces vary in number. The composer’s use of this device is more developed in Volume 6, but the present volume contains these two examples: No. 113 in \( \text{music notation} \) and No. 115 in \( \text{music notation} \) (Elliot).

Notes

113 La reprise peut être jouée de la manière suivante:

\[ \text{music notation} \]

etc., toujours en octaves. Dans ce cas, la seconoda volta doit être jouée plus fort que la prima volta. Il est conseillé pour le développement du sens rythmique de jouer le morceau comme suit: deux élèves (ou même des exécutants avancés) qui maîtrisent déjà bien le morceau original, doivent le jouer à quatre mains. L’un d’eux jouera les trois mesures d’introduction et les six mesures finales telles qu’elles sont écrites et, dans la partie centrale, doublera l’accompagnement à l’octave inférieure (avec les deux mains), alors que l’autre doublera la mélodie dans les octaves supérieures. Après avoir exécuté le morceau de cette manière, ils doivent changer de place.

113, 115 La qualification “en rythme bulgare” qui se trouve souvent dans la musique populaire de ce pays, fait allusion à un rythme dans lequel les temps à l’intérieur de chaque mesure sont de longueur inégale; ainsi les subdivisions de chaque temps (ici \( \text{music notation} \)) varient-elles en nombre. Le compositeur emploie ce procédé d’une manière plus développée dans le volume 6, mais le présent volume contient les deux exemples suivants: le no. 113 en \( \text{music notation} \) et le no. 115 en \( \text{music notation} \) (Note du rédacteur).

Anmerkungen

113 Die Wiederholung kann auf folgende Art gespielt werden:

\[ \text{music notation} \]

usw. – durchweg in Oktaven. In diesem Fall sollte die Wiederholung lauter gespielt werden. Für die Entwicklung des rhythmischen Gefühls ist es sehr wichtig, das Stück folgendermaßen zu spielen: Zwei Spieler, die das Originalstück perfekt beherrschen, sollten es vierhändig spielen. Der zweite Spieler übernimmt die drei Takte der Einleitung, die sechs Schlußtakte und ergänzt die Begleitung des übrigen Teils, indem er sie mit beiden Händen nach unten oktaviert, während der erste Spieler die Melodie nach oben oktaviert. Wenn diese Spielweise gut funktioniert, können die Rollen getauscht werden.

113, 115 Unter „bulgarischem Rhythmus” wird folgende, in der Volksmusik Bulgariens häufig auftretende Erscheinung verstanden: Die Taktschläge innerhalb eines Taktes sind von ungleicher Länge, sodaß sich eine unterschiedliche Anzahl von Unterteilungen (\( \text{music notation} \) in diesen Stücken) in jedem Takt ergibt. Der Komponist hat dieses Mittel in weiterentwickelter Form in Heft 6 angewendet. Das vorliegende Heft enthält jedoch die folgenden zwei Beispiele: Nr. 113 in \( \text{music notation} \) und Nr. 115 in \( \text{music notation} \) (Anm.d.Hrsg.).

Jegyzetek

113 Az ismétlés így is játszható:

\[ \text{music notation} \]

stb., végig oktávában. Ebben az esetben a seconoda volta erősebb legyen a prima volta-nál. A ritmusérez feltesztésére nagyon fontos ennek a darabnak következő módon való játszása: két olyan tanuló, vagy akár magasabb fokon levő zongorista, aki már külön-külön jól tudja eredeti alakjában, játszza a darabot négykére, mégpedig úgy, hogy az egyik a bevezető és a befejező ütemét játszza, a közben levő kisérletet pedig alsó oktáva kettőzésben: a másik a dallamot játszza (két kezdel) felső oktáva kettőzésben. Ha így már jól megy, akkor a két szerepet fől kell cserélni; aki 1.-t játszott, játszék 2.-é és fordítva.

113, 115 A „bulgári ritmus”, ami annak az országnak népzenéje-

ben nagyon elterjedt, olyanféle ritmusra vonatkozik amelyikben az egyes ütemek főértékei nem egyforma hosszúak, és így a főértékeket alapító kis alapértékek (amelyek ezekben a darabokban \( \text{music notation} \) sokszor változnak. A szerző a hatodik füzetben messzemenően alkalmazza ezt a rendszert; ebben a füzetben két pelda található: a 113. sz. 2(143-2) és a 115. sz. \( \text{music notation} \) ütemjelzéssel (a kiadó megjegyzése).
Béla Bartók

Mikrokosmos

*

Progressive Piano Pieces
Pièces de piano progressives
Klavierstücke, vom allerersten Anfang an

*

Vol. V

*

Piano Solo

*
## INDEX

**VOL. V.**

<table>
<thead>
<tr>
<th>122. Chords Together and Opposed / Accords joints et opposés / Akkorde, gleichzeitig und gegeneinander</th>
<th>4</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>123. Staccato and Legato / Staccato et legato / Staccato und Legato</td>
<td>6</td>
</tr>
<tr>
<td>124. Staccato</td>
<td>8</td>
</tr>
<tr>
<td>125. Boating / Canotage / Kahnfahrt</td>
<td>10</td>
</tr>
<tr>
<td>126. Change of Time / Changement de mesure / Wechselnder Takt</td>
<td>12</td>
</tr>
<tr>
<td>127. New Hungarian Folk Song / Nouvelle chanson populaire hongroise / Neues Ungarisches Volkslied</td>
<td>13</td>
</tr>
<tr>
<td>128. Peasant Dance / Danse paysanne / Stampf-Tanz</td>
<td>16</td>
</tr>
<tr>
<td>129. Alternating Thirds / Tierces alternées / Terzen, sich abwechselnd</td>
<td>18</td>
</tr>
<tr>
<td>130. Village Joke / Burlesque rustique / Ländlicher Spaß</td>
<td>20</td>
</tr>
<tr>
<td>131. Fourths / Quatres / Quartten</td>
<td>22</td>
</tr>
<tr>
<td>132. Major Seconds Broken and Together / Secondes majeures, plaquées ou brisées / Große Sekunden gleichzeitig und gebrochen</td>
<td>24</td>
</tr>
<tr>
<td>133. Syncopation / Syncopes / Synkopen</td>
<td>26</td>
</tr>
<tr>
<td>134. Studies in Double Notes / Etudes en notes doubles / Übungen mit Doppelgriffen</td>
<td>28</td>
</tr>
<tr>
<td>135. Perpetuum Mobile</td>
<td>30</td>
</tr>
<tr>
<td>136. Whole-tone Scale / Gamme par tons entiers / Tonreihen aus Ganztonen</td>
<td>32</td>
</tr>
<tr>
<td>137. Unison / À l'unisson / Unisono</td>
<td>35</td>
</tr>
<tr>
<td>138. Bagpipe / Cornemuse / Dudelsack</td>
<td>38</td>
</tr>
<tr>
<td>139. Merry Andrew / Bouffon / Hanswurst</td>
<td>42</td>
</tr>
<tr>
<td>Appendix / Appendice / Anmerkungen</td>
<td>44</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Chords Together and Opposed
Accords joints et opposés
Akkorde, gleichzeitig und gegeneinander

BÉLA BARTÓK

Molto vivace, \( \text{d} \cdot 180 \)
Staccato and Legato
Staccato et legato
Staccato und Legato

Allegro, \( \textit{d} = 126 \)
Staccato

Allegretto mosso, \( \frac{\text{i}}{\text{2}} = 126 \)

\( p, \text{secco quasi pizz.} \)

\( \text{sempre simile} \)

\( \text{mf} \)
Boating

Canotage  Kahnfahrt

Allegretto, \( \text{dim} \)

\( P, \text{sempre legato} \)
Ben ritmato, \( \text{\textit{d:120}} \)

*Er-dó, er-dó de ma-gos a*

Oh, how high

*Fo-rét, fo-rét, les ci-mes fort*

*te-te-je,*

high-est tree?

*Jaj de ré-gen*

How long since its

*le-hul-lott a*

la-test leaf fell

*le-ve-le,*

si-lent-ly?

*é-le-vées,*

De tes ar-bres,

*dont les feuil-les*

son-t tom-bées,

H. 15189
Jaj de ré-gen le-hul-lott a le-ve-le,  
How long since its last leaf fell silently?

De tes ar-bres, dont les feuilles sont tombées,  
Now a lone bird seeks her mate so
cachent l'oiseau qui cherche sa

si bene ne.  
mournful ly.  
bien-ai mée.

Bu-za kö-ze száll a da-los pa-csír ta,  
High above the corn a lark now earthward flies.

Mert o-da-fönt  
Sad her heart, for

L'a-lou-et te ra-se le beau champ de blé,  
Ja-dis, dans les

f
Lorn a-mids the empty skies. Sheltered, hid-den under shade of
air, elle a beau-coup plieur. Main-te-nant son cher compa-gnon

Leaf and flower, Still she mourns her mate whose
tui man-gue, lonely here.

Rá-gondolt a re-gl el-ső pár-já-ra.

Elle y pen-se dans l'om-bre du champ do-ré.

Pochiss. allarg.
Peasant Dance
Danse paysanne
Stampf-Tanz

Moderato, \( \frac{d}{d} = 112 \)

\[ f, \text{ pesante} \]

sempre simile

\[ \text{pochiss. allarg.} \]

Un poco più mosso, \( d = 120 \)
Alternating Thirds

Tierces alternées

Terzen, sich abwechselnd

Allegro molto, \( \text{\textit{d} = 160} \)
Fourths

Quartes  Quarten

Allegro non troppo, $\text{\textit{d}} = \text{ca} 124$
Major Seconds Broken and Together

Secondes majeures plaquées ou brisées

Große Sekunden, gleichzeitig und gebrochen

Adagio, \( \frac{3}{4} \) ca 56-52

p

espr.

poco cresc.

mf

dim.

espr.

p
Syncopation

Syncopes  Synkopen
Studies in Double Notes
Études en notes doubles
Übungen mit Doppelgriffen.

1  Allegro

2  sempre sim.
Perpetuum Mobile

Allegro molto, \( \frac{d}{160} \)

sempre sim.

f, sempre legato

sempre sim.
(repet. ad infinitum)
[30 sec.]
Whole-tone Scale
Gamme par tons entiers
Tonreihen aus Ganztönen
Unison

À l'unisson. Unisono

Moderato, $J = 108$
a tempo

P, ma sonoro, sempre legatissimo e cresc.

[1 min. 40 sec.]
Bagpipe
Cornemuse Dudelsack
NOTES

127 This piece can be performed as follows:

a) the same performer singing and accompanying himself.

b) on two pianos, the first player playing the melody by doubling the upper octave, the second player playing the original accompaniment.

c) for violin and piano. The violinist plays the first verse in the original position, the second in the higher octave.

NOTES

127 Ce morceau peut être joué de la manière suivante:

a) l'exécutant chante et s'accompagne lui-même ;

b) pour deux pianos : le premier exécutant joue la mélodie en la doublant à l'octave supérieure, le second joue l'accompagnement original ;

c) pour violon et piano : le violoniste joue le premier couplet à l'octave originale, le second à l'octave supérieure.

Anmerkungen

127 Dieses Stück kann auf folgende Arten ausgeführt werden:

a) ein Ausführender singt und begleitet sich selbst

b) an zwei Klavieren; hierbei spielt der erste Spieler die Melodie (indem er sie durch die obere Oktave verdoppelt) und der zweite Spieler die Originalbegleitung.

c) für Violine und Klavier. Der Geiger spielt die erste Strophe in der Originallage, die zweite um eine Oktave höher.
BÉLA BARTÓK
MIKROKOSMOS

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

6 Nos. 140–153
Contents

VOLUME 6

Foreword to the Definitive Edition  4
Preface by the Composer  6

No. 140 Free Variations  10
141 Subject and Reflection  14
142 From the Diary of a Fly  17
143 Divided Arpeggios  21
144 Minor Seconds, Major Sevenths  24
145 Chromatic Invention (3)  28
146 Ostinato  34
147 March  40
148 Six Dances in Bulgarian Rhythm (1)  43
149 Six Dances in Bulgarian Rhythm (2)  47
150 Six Dances in Bulgarian Rhythm (3)  50
151 Six Dances in Bulgarian Rhythm (4)  53
152 Six Dances in Bulgarian Rhythm (5)  56
153 Six Dances in Bulgarian Rhythm (6)  59
Appendix: Notes  64

Index

6e VOLUME

No. 140 Variations libres  10
141 Image et reflet  14
142 Ce que la mouche raconte  17
143 Arpèges divisés  21
144 Secondes mineures, septièmes majeures  24
145 Invention chromatique (3)  28
146 Ostinato  34
147 Marche  40
148 Six danses en rythme bulgare (1)  43
149 Six danses en rythme bulgare (2)  47
150 Six danses en rythme bulgare (3)  50
151 Six danses en rythme bulgare (4)  53
152 Six danses en rythme bulgare (5)  56
153 Six danses en rythme bulgare (6)  59
Appendice: notes  64

Inhalt

HEFT 6

Vorwort zur revidierten Ausgabe  5
Vorwort des Komponisten  8

Nr. 140 Freie Variationen  10
141 Bild und Spiegelbild  14
142 Aus dem Tagebuch einer Fliege  17
143 Geteilte Arpeggios  21
144 Kleine Sekunden, große Septimen  24
145 Chromatische Invention (3)  28
146 Ostinato  34
147 Marsch  40
148 Sechs Tänze in bulgarischen Rhythmen (1)  43
149 Sechs Tänze in bulgarischen Rhythmen (2)  47
150 Sechs Tänze in bulgarischen Rhythmen (3)  50
151 Sechs Tänze in bulgarischen Rhythmen (4)  53
152 Sechs Tänze in bulgarischen Rhythmen (5)  56
153 Sechs Tänze in bulgarischen Rhythmen (6)  59
Anhang: Anmerkungen  64

Tartalom

6. FÜZET

Nr. 140 Szabad változatok  10
141 Tükröződés  14
142 Mese a kis légyről  17
143 Tört hangzatok váltakozva  21
144 Kis másod- és nagy hetedhangkőzők  24
145 Kromatikus invenció (3)  28
146 Ostinato  34
147 Induló  40
148 Hat tánc bolgár ritmusban (1)  43
149 Hat tánc bolgár ritmusban (2)  47
150 Hat tánc bolgár ritmusban (3)  50
151 Hat tánc bolgár ritmusban (4)  53
152 Hat tánc bolgár ritmusban (5)  56
153 Hat tánc bolgár ritmusban (6)  59
Függelék: jegyzetek  64

Előszó a gondosan javított kiadáshoz  5
Előszó, írta a szerző  9

Szabad változatok  11
141 Tükröződés  14
142 Mese a kis légyről  17
143 Tört hangzatok váltakozva  21
144 Kis másod- és nagy hetedhangkőzők  24
145 Kromatikus invenció (3)  28
146 Ostinato  34
147 Induló  40
148 Hat tánc bolgár ritmusban (1)  43
149 Hat tánc bolgár ritmusban (2)  47
150 Hat tánc bolgár ritmusban (3)  50
151 Hat tánc bolgár ritmusban (4)  53
152 Hat tánc bolgár ritmusban (5)  56
153 Hat tánc bolgár ritmusban (6)  59
Függelék: jegyzetek  64
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, or 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, 125 and 125 – 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
Free Variations
Variations libres
Freie Variationen
Szabad változatok

Allegro molto, \( \text{\textit{j} = 160} \)

\( \textit{f} \)

\textit{sempre f}
Subject and Reflection
Image et reflet
Bild und Spiegelbild
Tükröződés

Allegro, \( \dot{=} 136-144 \)

Piu mosso, \( \dot{=} 156 \)

Tempo I.

Vivacissimo, \( \dot{=} 164 \)
Meno mosso, \( \dot{d} = 150 \)

Vivacissimo, \( \dot{d} = 164 \)

poco cresc.
Agitato, $d = 160$

"Ouch! a cobweb!" \(^{1}\)

mf; molto agitato e lamentoso

---

1) "Oh, une toile d'araignée!"
"O Weh! Spinnennetz!"
"Jaja, pókháló!!"
un poco più intenso

Più andante, \( \dot{\text{J}} \cdot 72 \)

intenso

poco string.

\[ \text{più intenso} \]

Mosso

\[ \text{grave e} \]

poco a poco.
Chromatic Invention (3)
Invention chromatique (3)
Chromatische Invention (3)
Kromatikus invenció (3)

a) Allegro, \( \text{d} \cdot 144 \)
[35]

\[ \text{ff} \]

[40]

\[ \text{j = 200} \]

[45]

[1 min. 15 sec.]
Meno vivo, \( \frac{d}{\text{bpm}} = 144 \)
Dedicated to Miss Harriet Cohen
Poco sostenuto.  $\frac{\text{L.}}{\text{M.}} = 60$
(5) Allegro molto, \( \text{\( q \)} = 40 \)

[1 min. 25 sec.]
Jacopo Tore