

## Vorwort

Béla Bartók (1881–1945) interessierte sich zeit seines Lebens für pädagogische Fragen. Auch wenn sich seine eigene Lehrtätigkeit auf Klavierstunden für Fortgeschrittene beschränkte, lieferte er schon in frühen Jahren bemerkenswerte Beiträge zur Unterrichtsliteratur. Neben einfachen Klavierstücken (*Zehn leichte Klavierstücke* BB 51, *Für Kinder* BB 53 usw.) zählen dazu auch verschiedene zu Lehr- und Aufführungszwecken erstellte instruktive Ausgaben von Werken anderer Komponisten (u. a. Bach, Mozart und Beethoven). Sein bedeutendster Beitrag war jedoch der zwischen 1932 und 1939 komponierte *Mikrokosmos* BB 105, der 153 nach aufsteigender Schwierigkeit geordnete Stücke und 33 Übungen umfasst. Mit seinen 1940 veröffentlichten sechs Bänden wurde der *Mikrokosmos* zu einem der berühmtesten Lehrwerke des 20. Jahrhunderts.

Kompositorische und technische Einschränkungen scheinen Bartóks musikalischen Einfallsreichtum dabei in keiner Weise begrenzt zu haben. So setzte er Pentachorde (fünf benachbarte Töne einer diatonischen Skala) in den leichtesten Stücken des *Mikrokosmos* zwar vor allem aus didaktischen Gründen ein, legte sich die gleiche Beschränkung aber auch in einigen der schwierigsten Stücke auf (Nr. 136 *Ganztonleiter* und Nr. 141 *Bild und Spiegelbild*). Er konnte später mit Recht behaupten, dass die Stücke „komplett, als Ganzes und in fast jeder Einzelnummer [...] die persönliche Tonsprache des Komponisten illustrieren“ (unveröffentlichter Brief an Erwin Stein, Lektor bei Boosey & Hawkes, vom 13. Februar 1940, im Original Englisch; Photokopie in Budapest, Bartók-Archiv, Signatur BAN 6399).

Die musikalische Bandbreite der Stücke in Bd. III und IV ist erheblich größer als in den beiden ersten Bänden; die technischen Anforderungen bleiben jedoch noch recht bescheiden. Bartók fügt weit mehr Charakterstücke in die

Sammlung ein und spielt zudem häufig auf historische Musikstile an. Besonders bezeichnend sind die beiden *Hommage*-Stücke: Sie benennen mit Johann Sebastian Bach (Nr. 79) und Robert Schumann (Nr. 80) die Komponisten, die Bartók im Bereich der Klavierlehrwerke als seine Vorgänger betrachtete. Einige Stücke enthalten Anklänge an die Volksmusik, namentlich die ungarische (Nr. 68, 74, 95 und 112), russische (Nr. 90) und balinesische (Nr. 109). Erwähnenswert sind auch die beiden Stücke im *Bulgarischen Rhythmus* (Nr. 113 und 115), da Bartók hier lediglich eine bestimmte Form des asymmetrischen Rhythmus zitiert, den er in gedruckten Sammlungen bulgarischer Volksmusik entdeckt hatte. Die Verwendung dieses Rhythmus eröffnete Bartók neue Kompositionsmöglichkeiten (vgl. auch das Scherzo alla bulgarese aus dem Streichquartett Nr. 5); seine Einführung in Bd. IV diente der Vorbereitung der Klavierschüler auf den abschließenden Höhepunkt des *Mikrokosmos*, die *Sechs Tänze in bulgarischem Rhythmus*.

Die stilistische Vielfalt des *Mikrokosmos* ist das Ergebnis eines recht langen Entstehungsprozesses, und Bartóks musikalisch-pädagogisches Konzept scheint sich im Laufe der Jahre erheblich verändert zu haben. Anfangs verfasste er zwar Stücke unterschiedlichen Schwierigkeitsgrads (von einfach bis sehr schwer); den Bedarf an wirklichen Anfängerstücken hätte er jedoch ohne den Unterricht, den er seinem Sohn Peter erteilte, nicht begriffen: „Ich hatte hervorragende Gelegenheit, diese Stücke gleich zu Hause in der Praxis zu erproben. 1933 bat uns Peter inständig, ihn am Klavier zu unterrichten. Da kam mir ein verwegener Gedanke, und ich übernahm diese ungewohnte Aufgabe selbst. Neben zu singenden und spieltechnischen Übungen erhielt der Junge nur Stücke aus dem *Mikrokosmos* zum Spielen. Ich hoffe, dass sie ihm etwas gebracht haben, doch ich muss zugeben, dass ich selbst bei diesem Experiment viel gelernt habe“ (Interview von 1940, Original auf Ungarisch; Begleitheft zur LP-Sammlung *Bartók Complete Edition*, Hungaroton, LPX 11405–7.)

Während Bartók anfangs manche Stücke aus dem Stegreif entwarf, änderte sich dies später. So erinnert sich Peter Bartók lebhaft daran, dass „das nächste Stück, das ich lernen sollte, nicht mehr spontan niedergeschrieben, sondern ausgewählt wurde aus einem nach Ammoniak riechenden Stapel von Notenseiten (der charakteristische Geruch damaliger Photokopien, vor allem, wenn sie frisch waren), der unzählige kurze Lehrstücke bereithielt“ (Peter Bartók, *My Father*, Homosassa 2002, S. 38). Einer der für Peters Klavierstunden verwendeten Abzüge enthält etliche Eintragungen von beiden, die zeigen, welche Stücke tatsächlich studiert wurden: Nr. 51, 53, 58, 62, 71, 81, 84, 87, 92, 100 und 106 – also eine Auswahl, die sich über Bd. II–IV erstreckt. So verwundert es auch nicht, dass Bartók ursprünglich beabsichtigte, Peter die komplette erste Hälfte des *Mikrokosmos* bis Bd. III zu widmen.

Ab 1937 gab Bartók erste Konzerte mit Stücken aus dem *Mikrokosmos*, darunter zahlreiche aus Bd. III und IV, die er in seinen Programmen als „Leichte Klavierstücke“ zusammenfasste. Die Veröffentlichung des Werks besprach er – vielleicht aufgrund der beunruhigenden politischen Situation in Europa – mit seinem Wiener Verlag Universal Edition zunächst nicht, sondern suchte vielmehr nach einem neuen Verlag. 1939 entschied er sich schließlich für den englischen Verlag Boosey & Hawkes; ein Großteil der letzten Stücke entstand, während die Vertragsverhandlungen bereits liefen. Wie Bartók in einem seiner Vorträge erklärte, komponierte er in dieser Spätphase leichte Stücke, um Lücken zu füllen: „Ich wollte Klavierstücke schreiben, die die Schüler von Anfang an begleiten und durch die wichtigsten technischen und musikalischen Schwierigkeiten der ersten Jahre führen, bis sie ein gewisses Niveau erreicht haben. Dieses strenge Programm bedingte eine sehr strikte Vorgehensweise: Die technischen Schwierigkeiten müssen in einer absolut logischen Ordnung aufeinander folgen, und es dürfen keine Lücken entstehen“ (Béla Bartók, *Contemporary Music in Piano Teaching*, in: *Béla Bartók Essays*, hrsg. von Benjamin Suchoff, London 1976, S. 427 f.). Anfang

1939 umfasste *Mikrokosmos* erst etwa zwei Drittel des endgültigen Umfangs, sodass Bartók eine Ausgabe in drei oder vier Bänden plante; die weitaus umfangreichere vollständige Sammlung sollte dann in sechs Bänden erscheinen.

Der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs einige Monate vor der Vollendung des *Mikrokosmos* im November 1939 hatte erhebliche Auswirkungen auf Entstehung und Konzept der Druckausgabe. So beschränkte sich die Erstausgabe – auf Wunsch des Komponisten – schließlich auf drei Sprachen (Englisch, Französisch und Ungarisch), während Bartóks deutsche Originaltitel und -texte (die als Grundlage der englischen und französischen Übersetzungen gedient hatten) wegfielen.

Die Erstausgabe des Werks wurde im April 1940 in England und den USA gedruckt. Boosey & Hawkes beabsichtigte ursprünglich, *Mikrokosmos* nur in den USA – und zwar zeitgleich mit Bartóks zweiter US-Tournee – zu veröffentlichen und Exemplare der Ausgabe nach England zu schicken. Letztlich erfolgte der Druck von den Originalplatten jedoch zunächst in England, und anscheinend wurde davon ein Abzug in die USA versandt, der für die amerikanische Erstausgabe als Vorlage einer photomechanischen Reproduktion diente. Die Textgestalt der beiden Ausgaben ist fast identisch, doch der etwas später entstandene amerikanische Nachdruck weist einige Korrekturen auf, die in der englischen Ausgabe noch fehlen.

Als Hauptquelle der vorliegenden Edition diente die englische Ausgabe, um Lesefehler aufgrund der etwas schlechteren Druckqualität der US-Ausgabe zu vermeiden. Selbstverständlich wurden sämtliche Änderungen berücksichtigt, die Bartók in bald erschienenen weiteren Auflagen der amerikanischen Ausgabe vorgenommen hat. Herangezogen wurden außerdem alle autographen Quellen (darunter die Reinschrift, die Stichvorlage sowie verschiedene Abzüge, siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition).

Der Notentext unserer Edition beruht auf der vom Bartók-Archiv der Ungarischen Akademie der Wissenschaften in

Budapest herausgegebenen *Kritischen Gesamtausgabe Béla Bartók* (Bd. 40/41, *Mikrokosmos*, hrsg. von Yusuke Nakahara, München/Budapest, in Vorbereitung). Genauere Angaben zu den Quellen werden im Kritischen Bericht in Bd. 41 der Gesamtausgabe aufgeführt; nähere Informationen zur Entstehung, Publikations- und frühen Aufführungsgeschichte sowie zur Rezeption des Werks finden sich in der Einleitung zu Bd. 40. Die *Bemerkungen* beschränken sich auf Angaben zu den wichtigsten Quellen sowie auf *Aufführungspraktische Hinweise*.

Bartóks eigenes Vorwort sowie seine Fußnoten, Übungen und Anmerkungen zum Notentext wurden aus der Erstausgabe übernommen (siehe *Inhalt*); zudem wurden die deutschen Originaltexte wieder verwendet. Dabei wurden offensichtliche Fehler in Text und Titeln stillschweigend korrigiert (zu Einzelheiten siehe den *Kritischen Bericht* in Bd. 41 der Gesamtausgabe). Da fünf Stücke (Nr. 14, 65, 74, 95 und 127) Liedtexte enthalten, die Bartók nur in Prosaform ins Deutsche übertrug, wurden hier im Notentext neue gereimte Übersetzungen unterlegt.

Bartóks eigene Fußnoten sind durch Ziffern gekennzeichnet und kursiv gesetzt, auf generelle Erläuterungen in *Bartóks Anmerkungen zur Erstausgabe* verweist ein \* im Notentext. Fußnoten des Herausgebers hingegen werden mit \*) versehen. Neben Textvarianten und Hinweisen auf Übungen zum Stück liefern sie aufführungspraktische Informationen aus den Quellen. Für weniger gebräuchliche italienische Vortragsbezeichnungen bietet ein Glossar am Ende der vorliegenden Edition Übersetzungen an.

Die BB-Nummern folgen dem Werkverzeichnis in: László Somfai, *Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autograph Sources*, Berkeley 1996.

Herausgeber und Verlag danken allen in den *Bemerkungen* genannten Einrichtungen für die freundliche Bereitstellung der Quellen.

Budapest, Herbst 2017  
Yusuke Nakahara

## Preface

Béla Bartók (1881–1945) had a lifelong interest in pedagogy. Although his teaching activity was limited to giving piano lessons to advanced students, he nevertheless made remarkable contributions to pedagogy from early on in his career, through easy piano pieces (*Ten Easy Piano Pieces* BB 51, *For Children* BB 53, etc.) as well as several performing or teaching editions of works by other composers (Bach, Mozart, Beethoven, etc.). However, his most significant contribution was *Mikrokosmos* BB 105, composed between 1932 and 1939, which contains 153 pieces and 33 exercises in progressive order of difficulty. The six volumes of *Mikrokosmos* published in 1940 became one of the most prominent pedagogical works of the 20<sup>th</sup> century.

Compositional and technical restrictions seem not to have limited Bartók's musical imagination. Thus, for example, while he primarily used pentachords (five adjacent keys) for pedagogical reasons in the simplest pieces of the *Mikrokosmos*, the same restriction can also be observed in some of the most advanced pieces (no. 136 *Whole-tone Scale* and no. 141 *Subject and Reflection*). Later he could justifiably claim that the pieces “show entirely, altogether and almost in every number [...] the composers own idiom” (unpublished letter to Erwin Stein, editor at Boosey & Hawkes, 13 February 1940; photocopy in Budapest, Bartók Archives, shelfmark BAN 6399).

In vols. III and IV Bartók introduced a significantly wider range of music, yet still with quite modest technical demands. The number of character pieces considerably increased, and references to historical musical styles also occur frequently. Particularly significant are the two “homage” pieces (nos. 79–80), one to Johann Sebastian Bach and the other to Robert Schumann, which explicitly reveal whom Bartók considered to be his predecessors in the field of pedagogical piano compositions. In a few instances he also referred to ethnic musical styles,

namely Hungarian (nos. 68, 74, 95, and 112), Russian (no. 90), and Balinese (no. 109). The case of the two pieces in Bulgarian rhythm (nos. 113 and 115) is especially interesting, as here Bartók is specifically referring to a certain type of asymmetric rhythm that he had discovered in published collections of Bulgarian folk music. The use of “Bulgarian rhythm” actually enabled him to write new music (see also the Scherzo alla bulgarese movement from the String Quartet no. 5), and by introducing the phenomenon in vol. IV of *Mikrokosmos* he wanted to prepare students for the culmination of the collection, the concluding suite *Six Dances in Bulgarian Rhythm*.

The stylistic diversity of the *Mikrokosmos* pieces is due to quite a long process of composition, and Bartók’s musical and pedagogical concept seems to have undergone remarkable changes over the years. At first he composed pieces of various levels of difficulty – from easy to very difficult – yet he would not have realised the need for really elementary pieces if he had not taught his son, Peter: “I had an excellent opportunity to test these pieces in practice right at home. In 1933, my son Peter pleaded with us to teach him the piano. I had a daring idea and undertook this unaccustomed task myself. Besides vocal and technical practice, the child was given only pieces from *Mikrokosmos* to play. I hope they proved useful for him, but I must admit that this experiment taught me a great deal, too” (interview from 1940, original in Hungarian; English translation quoted from the liner notes to *Bartók Complete Edition*, Hungaroton, LPX 11405–7).

Bartók early on improvised some pieces on the spot, yet later, as Peter vividly recalled: “the next piece I was to learn was no longer written on the spur of the moment, but selected from a pile of ammonia smelling music reproductions (characteristic of the equivalent of photostats those days, particularly when fresh) where there were already countless of [sic] short study pieces to choose from” (Peter Bartók, *My Father*, Homossassa, 2002, p. 38). One of the tissue

proofs used for Peter’s lessons contains several markings by Bartók and Peter, so we can see which pieces were actually studied. They are nos. 51, 53, 58, 62, 71, 81, 84, 87, 92, 100 and 106, ranging from volumes II to IV. Thus it is understandable that Bartók originally intended to dedicate the whole first half of *Mikrokosmos*, up to the end of the final vol. III, to Peter.

Bartók himself started to perform *Mikrokosmos* publicly in 1937, and he frequently played many pieces from vols. III and IV programmed under the title “Easy Piano Pieces”. Yet, supposedly due to the unsettled political climate in Europe, he did not discuss publication of *Mikrokosmos* with his publisher, Universal Edition of Vienna; instead he was trying to find a new publisher. Eventually, in 1939, the British publisher Boosey & Hawkes was chosen. Preparation of a new contract and composition of most of the last *Mikrokosmos* pieces ran in parallel. In this final period Bartók composed easy pieces in order to fill in gaps, as he explained in one of his lectures: “My idea was to write piano pieces intended to lead the students from the very beginning and through the most important technical and musical problems of the first years, to a certain higher degree. This determined programme involves a very strict proceeding: there must be no gaps in the succession of the technical problems which have to follow each other in a very logical order” (Béla Bartók, *Contemporary Music in Piano Teaching*, in: *Béla Bartók Essays*, ed. by Benjamin Suchoff, London, 1976, pp. 427 f.). In early 1939, when *Mikrokosmos* still contained only about two-thirds of the pieces, a three- or four-volume edition was planned; the significantly larger final collection eventually appeared in six volumes.

The outbreak of World War II right before the completion of *Mikrokosmos* in November 1939 heavily affected its production and concept of the publication. In particular, and following Bartók’s wish, the first edition ultimately contained only three languages (English, French and Hungarian), with the composer’s original German titles and texts (which

had served as the basis for the English and French translations) omitted.

The first edition of *Mikrokosmos* was printed in England and the USA in April 1940. According to Hawkes’s original plan the work was to have been published only in the USA, to coincide with the composer’s second American tour at that time, and printed copies were to be sent to England. In the end, however, the score was printed first in England from the original plates, and then, it seems, a set of copies was sent to the USA to serve as masters for the photomechanical production of the first American edition. The two editions are textually almost identical, but the slightly later reprint of the American edition contains some corrections missing from the British one.

Our present edition uses the British first edition as its primary source in order to avoid misreadings caused by the slightly inferior print quality of the American edition. All authorial changes included in the slightly later American reprints have of course also been taken into consideration. Furthermore, all the autograph sources (including the fair copy, the engraver’s copy, and various tissue proofs, see the *Comments* at the end of the present edition) were examined.

The musical text of this edition is based on the *Béla Bartók Complete Critical Edition*, ed. by the Bartók Archives of the Hungarian Academy of Sciences in Budapest (vols. 40/41, *Mikrokosmos*, ed. by Yusuke Nakahara, Munich/Budapest, in preparation). Detailed information on the sources will appear in the Critical Commentary to vol. 41 of the Complete Edition; more on the work’s origin, publication, early performance history and reception can be found in the Introduction to vol. 40. The *Comments* are limited to basic information on the relevant sources, along with *Editorial notes for the performer*.

Bartók’s original Preface, Footnotes, Exercises and Notes in the first edition have been included (see *Contents*), and the original German texts have been restored. Obvious mistakes in text and titles have been tacitly corrected (for full details see the Critical Commentary of the

Complete Edition). Since Bartók provided only German prose translations for the lyrics of five pieces (nos. 14, 65, 74, 95, and 127), in this Urtext edition we underlay them with new verse translations.

While Bartók's original footnote references are given in italics and indicated by numerals, and general instructions from *Bartók's notes for the first edition* by \*, our editorial footnotes are indicated by the use of (\*). Along with textual variants and instructions for practice, these footnotes provide practical performance information from the sources. A glossary at the end of the present edition contains translations of less common Italian expression marks.

The BB numbers follow the work catalogue in: László Somfai, *Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autograph Sources*, Berkeley, 1996.

We cordially thank all those institutions listed in the *Comments* for kindly putting source material at our disposal.

Budapest, autumn 2017  
Yusuke Nakahara

## Préface

Béla Bartók (1881–1945) s'est intéressé toute sa vie à la pédagogie. Si son activité de professeur se limitait à donner des leçons à des élèves avancés, il fit tôt dans sa carrière de remarquables contributions au répertoire pédagogique sous forme, d'une part, de pièces faciles pour piano (*Dix Pièces faciles pour piano* BB 51, *Pour les enfants* BB 53, etc.), d'autre part, d'éditions commentées, à l'usage des interprètes ou des enseignants, d'œuvres d'autres compositeurs (Bach, Mozart, Beethoven, etc.). *Mikrokosmos* BB 105, qui renferme 153 pièces et 33 exercices

par ordre de difficulté croissant, est cependant sa contribution la plus importante dans ce domaine. Composé entre 1932 et 1939 et publié en six volumes en 1940, c'est l'une des œuvres pédagogiques phare du XX<sup>e</sup> siècle.

Les limites imposées sur le plan de la composition et de la technique par une œuvre d'apprentissage ne semblent pas avoir gêné l'imagination musicale de Bartók. S'il utilise par exemple des pentacordes (cinq notes adjacentes d'une gamme diatonique) en premier lieu pour des raisons pédagogiques dans les pièces les plus simples de *Mikrokosmos*, il y a également recours dans quelques-unes des plus difficiles (n° 136 *Gamme par tons entiers* et n° 141 *Sujet et réflexion*). Plus tard, il a pu affirmer que l'œuvre «réflète entièrement, dans presque tous les numéros, [...] le langage du compositeur» (lettre inédite du 13 février 1940 à Erwin Stein, relecteur chez Boosey & Hawkes, original en anglais; photocopie dans les Archives Bartók de Budapest, cote BAN 6399).

Dans les vols. III et IV, Bartók introduit une diversité bien plus grande que dans les deux premiers mais les morceaux restent d'une difficulté assez modeste. Le nombre de pièces de caractère augmente considérablement et les références à des styles musicaux du passé sont fréquentes. Deux pièces *Hommage*, l'une à Johann Sebastian Bach, l'autre à Robert Schumann (n°s 79–80), sont particulièrement significatives, nous révélant ceux que Bartók considérait comme ses prédécesseurs dans le domaine du morceau d'apprentissage. Dans certaines pièces, il fait référence à une musique populaire – hongroise (n°s 68, 74, 95 et 112), russe (n° 90), ou balinaise (n° 109). Les pièces dans le *Rythme bulgare* n°s 113 et 115 sont particulièrement intéressantes car: Bartók utilise ici seulement un certain type de rythme asymétrique qu'il a découvert dans des recueils imprimés de musique populaire bulgare. Ce rythme bulgare lui sert de point de départ pour écrire une musique nouvelle (comme dans le Scherzo alla bulgare de son Quatuor à cordes n° 5). En introduisant cette particularité rythmique dans le vol. IV, il prépare les élèves

pour le point culminant de *Mikrokosmos*, la suite conclusive *Six danses dans le rythme dit bulgare*.

La diversité stylistique des pièces s'explique par la longue genèse de *Mikrokosmos*, le concept musical et pédagogique de Bartók semble avoir connu des changements remarquables au fil des ans. Au départ, il compose des pièces de difficulté diverse – de facile à très difficile. Il ne se serait pas aperçu du besoin de morceaux vraiment élémentaires s'il n'avait pas donné des leçons à son fils Peter: «J'avais une occasion formidable de tester ces pièces à la maison. En 1933, mon fils Peter nous a suppliés de lui apprendre le piano. J'ai fait preuve d'audace et entrepris moi-même de me charger de cette tâche à laquelle je n'étais pas habitué. En dehors d'exercices vocaux et techniques, je ne lui ai donné à travailler que des pièces de *Mikrokosmos*. J'espère qu'elles lui ont été utiles, mais je dois admettre que cette expérience m'a beaucoup appris aussi» (interview de 1940 en hongrois; notice du coffret discographique *Bartók Complete Edition*, Hungaroton, LPX 11405–7).

Au début, Bartók invente certaines pièces pendant les leçons. Plus tard, les choses changent, comme le raconte vivement Peter: «La pièce que je devais travailler ensuite ne fut plus écrite à brûle-pourpoint mais choisie dans une pile de reproductions sentant l'ammoniaque (caractéristique des photocopies de l'époque, notamment lorsqu'elles venaient d'être faites); il y avait là déjà d'innombrables brèves pièces d'apprentissage» (Peter Bartók, *My Father*, Homosassa, 2002, p. 38). L'une des épreuves utilisées pour les leçons de Peter présente plusieurs annotations de Bartók et de Peter, ce qui nous permet de voir quelles pièces furent travaillées. Il s'agit des n°s 51, 53, 58, 62, 71, 81, 84, 87, 92, 100 et 106, donc une sélection qui provient des vols. II à IV. On comprend ainsi pourquoi Bartók avait à l'origine l'intention de dédier à son fils la première moitié complète de *Mikrokosmos* y inclus le vol. III.

Bartók commence à jouer des pièces de *Mikrokosmos* en public en 1937, inscrivant souvent à ses programmes des



extraits des vols. III et IV sous le titre «Pièces faciles». Songeant à faire publier l'œuvre, il ne s'adresse pas à son éditeur viennois, Universal Edition, probablement à cause du climat politique inquiétant, mais essaye de trouver un nouvel éditeur. Finalement, son choix se porte en 1939 sur la maison britannique Boosey & Hawkes. Tandis que Boosey prépare le contrat, Bartók compose la plupart des dernières pièces – des pièces faciles qui permettent de remplir des trous comme il l'expliquera dans l'une de ses conférences: «J'avais dans l'idée d'écrire des pièces pour piano qui permettent d'accompagner l'élève des premières leçons jusqu'à un degré avancé en passant par les principaux problèmes techniques et musicaux des premières années. Ce projet supposait une démarche très rigoureuse: il fallait qu'il n'y ait pas de trou dans la succession des problèmes techniques qui devaient s'enchaîner dans un ordre très logique» (Béla Bartók, *Contemporary Music in Piano Teaching*, dans: *Béla Bartók Essays*, éd. par Benjamin Suchoff, Londres, 1976, pp. 427 s.). Début 1939, alors qu'environ deux tiers seulement du nombre de pièces final est achevé, est projetée une édition en trois ou quatre volumes. Au bout du compte, cependant, *Mikrokosmos* paraîtra en six volumes.

Peu avant l'achèvement, en novembre 1939, de *Mikrokosmos* éclate la Seconde Guerre mondiale qui affecte lourdement la conception et la production de la publication. Principale conséquence: la première édition ne comporte finalement que trois langues (anglais, français et hongrois), conformément au souhait du compositeur dont les titres et les textes originaux en allemand (qui ont servi de base aux traductions anglaise et française) ont été laissés de côté.

La première édition de *Mikrokosmos* est imprimée en Angleterre et aux États-Unis en avril 1940. À l'origine, Boosey & Hawkes prévoyait de publier l'œuvre seulement aux États-Unis. La parution devait coïncider avec la deuxième tournée américaine du compositeur, et des exemplaires de la partition devaient être envoyés en Angleterre. Mais en fin de compte la partition est d'abord imprimée

en Angleterre à partir des planches originales, puis on a probablement fait parvenir aux États-Unis une des épreuves de ces planches qui ont servi de matrice pour la première édition américaine. Les deux éditions présentent en effet un texte pratiquement identique à ceci près que l'édition américaine, légèrement postérieure, renferme quelques corrections absentes de l'édition britannique.

Nous avons pris l'édition britannique comme source principale pour la présente édition afin d'éviter des erreurs de lecture susceptibles d'advenir du fait de la moins bonne qualité d'impression de l'édition américaine. Naturellement, tous les changements du compositeur figurant dans les réimpressions américaines ont été pris en considération. En outre, nous avons examiné toutes les sources autographes (dont la copie au propre et la copie à graver ainsi que les diverses épreuves, voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition).

Le texte de cette édition s'appuie sur l'Édition Critique des Œuvres Complètes de Béla Bartók éditée par les Archives Bartók de l'Académie des sciences de Hongrie à Budapest (vols. 40/41, *Mikrokosmos*, éd. par Yusuke Nakahara, Munich/Budapest, en préparation). On trouvera des informations détaillées sur les sources dans le Commentaire Critique du vol. 41, et plus de détails sur les origines de *Mikrokosmos*, sa publication, ses premières exécutions et l'histoire de la réception dans l'Introduction du vol. 40. Les *Bemerkungen* ou *Comments* se limitent à donner des informations de base sur les sources principales et des conseils pour l'exécution (*Aufführungspraktische Hinweise* ou *Editorial notes for the performer*).

Nous avons repris la Préface, les Notes de bas de page, les Exercices et les Commentaires fournis par Bartók pour la première édition (voir la *Sommaire*) et rétabli les textes allemands d'origine en corrigeant sans autre commentaire les fautes manifestes dans les textes et les titres (pour plus de détails se reporter au Commentaire Critique des Œuvres Complètes). Bartók n'ayant donné une traduction allemande qu'en

prose pour cinq pièces pourvues de texte (n<sup>os</sup> 14, 65, 74, 95 et 127), nous proposons une nouvelle traduction en vers.

S'agissant des notes de bas de page de Bartók figurant en italique, des chiffres ont été utilisés pour les renvois sur la page, une astérisque (\*) pour le renvoi général aux *Notes de Bartók pour la première édition*. Pour distinguer les notes de l'éditeur, on a utilisé le signe ★). Ces notes de l'éditeur comprennent des variantes, renvoient à des Exercices sur une pièce donnée et donnent des informations pour l'exécution tirées des sources. Concernant les indications d'exécution en italien moins courantes, on trouvera les traductions dans un glossaire à la fin de la présente édition.

Les numéros BB sont repris du catalogue des œuvres dans: László Somfai, *Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autograph Sources*, Berkeley, 1996.

Nous aimerions remercier ici toutes les institutions mentionnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* d'avoir aimablement mis les sources à notre disposition.

Budapest, automne 2017  
Yusuke Nakahara



## Bartóks Vorwort zur Erstaussgabe

Die ersten vier Hefte dieser Klavierstücke entstanden mit der Absicht, denjenigen – ob jung oder alt –, die Klavierspielen zu lernen beabsichtigen, ein hierzu geeignetes, womöglich alle Probleme des Anfangs umfassendes Material darzubieten. Ja, es sollten unserem Plan gemäß sogar Heft 1, 2 und 3 für das erste Studiumjahr ganz allein genügen.

Diese 3 Hefte unterscheiden sich von einer regelrechten Klavierschule darin, dass sie überhaupt keine technische und theoretische Beschreibung und Erklärung enthalten: unserer Meinung nach ist es vorteilhafter, wenn diese Dinge vom Lehrer mündlich den Schülern erklärt werden.

Von den Stücken, die je ein Problem behandeln, sind eher zu viele als zu wenige vorhanden um dem Lehrer und Schüler Gelegenheit zu bieten eine Auswahl zu treffen; es ist gar nicht notwendig von jedem Schüler alle 96 Stücke durchnehmen zu lassen, ja, dies ist sogar gar nicht erwünscht.

Um die pädagogische Arbeit zu fördern, wurden den ersten vier Heften auch Übungen im Anhang beigegeben. Die in Klammer gesetzten Ziffern bei der laufenden Nummer der Übungen beziehen sich auf dasjenige der Stücke, dessen technische Probleme in der betreffenden Übung behandelt sind. Für manche technische Probleme sind mehrere Übungen vorgesehen; aus diesen möge der Lehrer je nach Gutdünken eine Auswahl treffen: einem talentierteren Schüler auch die schwierigeren, den weniger begabten nur die leichteren zuweisen. Es ist anzuempfehlen die einzelnen Übungen nicht etwa knapp vor dem Einstudieren des dazugehörigen Klavierstücks vornehmen zu lassen, sondern eher etwas früher. – Selbstverständlich wurden ganz einfache Übungen (z. B. einfache 5-Fingerübungen, Übungen zum Fingeruntersetzen, einfache gebrochene Dreiklangsübungen etc.) hier nicht veröffentlicht – auch darin unterscheidet sich diese Ver-

öffentlichung von einer Klavierschule. Solche einfache Übungen muss ja sowie so jeder Lehrer kennen oder erfinden können; er möge sie seinen Schülern selber geben.

Die Stücke und Übungen sind ungefähr nach technischem oder inhaltlichem Schwierigkeitsgrad geordnet; der Lehrer kann jedoch in seiner Arbeit an der Reihenfolge nach Gutdünken ändern, je nach den Fähigkeiten und Charakter des betreffenden Schülers.

Die M.M. und Dauer-Angaben sollen, namentlich im 1., 2. und 3. Heft, ebenfalls nur als ungefähre Fingerzeige betrachtet werden. Die ersten paar Dutzend Stücke können je nach dem auch langsamer oder schneller gespielt werden, als die Angabe es anzeigt. Je weiter man fortschreitet, desto geringer sollen Abweichungen vom Originaltempo sein; bei den Stücken des 5. und 6. Heftes sind die Tempo-Vorschriften bereits im gewohnten Maß obligatorisch. Ein der fortlaufenden Nummer der Stücke beigefügtes \* weist darauf hin, dass im Anhang eine auf dieses Stück sich beziehende Anmerkung vorhanden ist.

Zu 4 Stücken liegt auch eine zweite Klavierstimme vor: es ist ungemein wichtig, dass die Schüler so früh als möglich Gelegenheit haben das Ensemble-Spiel zu versuchen. Diese Stücke können in dieser Form freilich nur im Klassenunterricht versucht werden, falls – wie es ja eigentlich sein sollte – im Klassenraum 2 Klaviere vorhanden sind.

Vier andere Stücke wiederum sind für eine Singstimme mit Klavierbegleitung gesetzt. Jeder Instrumental-Unterricht sollte eigentlich aus vorhergehenden zweckmäßigen Gesangsübungen herauswachsen. Wurde der Unterricht in dieser Weise begonnen, dann bietet das Studium derartiger Gesang-Klavier-Nummern keine besonderen Schwierigkeiten. Solche Übungen sind von großem Nutzen, denn unter anderem erweitern sie den Horizont des Schülers vom 2-fachen Linien-System bis zum 3-fachen. (Der Schüler soll nämlich selber sowohl singen als auch sich begleiten).

Nr. 74 und 95 sind auch für Klavier-solo übertragen, man beginne mit die-

ser Übertragung und schreite erst nach Bewältigung derselben zur Gesang-Klavier-Fassung fort.

Das Studium des 4. Heftes kann, ja, es soll sogar bereits mit dem Studium anderen Materials verbunden werden (z. B. die betreffenden leichten Stücke aus J. S. Bach's „Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach“, die einschlägigen Etuden von Czerny etc.).

Anzuempfehlen ist es, die einfacheren Übungen und Klavierstücke transponieren zu lassen. Ja, man könnte sich sogar mit der Transkription der hierzu geeigneten Stücke des 1., 2. und 3. Heftes versuchen; wir meinen natürlich nur eine „strenge“ Transkription, bei welcher meistens nur Cembalo-Register-artige Oktaverdoppelungen zur Verwendung kommen. So z. B. können manche Stücke auf 2 Klavieren vorgetragen werden, indem der 2. Spieler dasselbe Stück eine Oktave höher spielt (z. B. Nr. 45, 51, 56 etc.).

Manchmal könnten auch tiefergehende Änderungen versucht werden, z. B. könnte die Begleitung des Stückes Nr. 69 folgendermaßen vereinfacht werden:



hierbei stößt man nur in Takt 10–11, 14–15, 22–23, 26–27, 30 und 32–33 auf kleinere Schwierigkeiten. Für derartige umgestaltende Arbeit bietet sich viel Gelegenheit; für die richtige Auswahl und Lösung sind die Phantasie und Erfindungsvermögen des Lehrers und Schülers ausschlaggebend.

Und wenn wir schon von Transkriptionen sprechen, kann auch erwähnt werden, dass manche der Stücke – wie z. B. von den leichteren Nr. 76, 77, 78, 79, 92, 104b etc., und von den schwierigeren Nr. 117, 118, 123, 145 etc. – auch für Clavicembalo geeignet sind. Auf diesem Instrument werden dann die Oktaverdoppelungen sowieso durch Registerzüge (Pedale) bewerkstelligt.

Schließlich sei noch auf eine weitere Verwendung dieses Materials hingewiesen: Fortgeschrittenere können es zur Übung im Blattlesen benutzen.

## Bartók's preface for the first edition

*The first four books of these piano pieces have been written for the purpose of giving material to beginners – young or old – which should embrace, as far as possible, all problems met with during the first steps. The first, second, and third books are designed for the first or first and second year.*

*These three books differ from a "Piano Method" in the traditional sense by the absence of any technical and theoretical description and instruction. Every teacher knows what is required in this respect and is able to give the earliest instruction without reference to a book or method.*

*There are frequently several pieces dealing with the same problem to give the teacher and pupil an opportunity of making a choice. It is not necessary to study all 96 pieces.*

*The first four books have exercises in an appendix, the figures in brackets referring to the respective piece the technical problems of which are dealt with in the exercise. For some technical problems several exercises are provided. The teacher may choose the more difficult for the gifted pupil, the easier ones for the less gifted. It is advisable to practise the exercises not directly before but somewhat earlier than studying the related pieces. As a matter of fact, quite simple*

*exercises (i.e., simple exercises for the five fingers, for the thumb under, simple broken triads, etc.) are not included – another difference from "Methods." Every teacher knows such exercises and should be able to invent them.*

*The pieces and exercises are arranged in progressive order according to the technical and musical difficulty. However, the teacher may alter this order in accordance with the ability of the pupil.*

*The metronome marks, especially in the first, second, and third books, should be considered as approximate indications only. Many of the first pieces may be played slower or faster than indicated. As progress is made deviation from the tempo given should not be encouraged and in the fifth and sixth books the tempo indication must be adhered to. An asterisk (\*) at the number of any piece indicates that an explanatory note will be found in the appendix.*

*For four of the pieces a second piano part is provided. It is most important that the pupil should be given the opportunity to try concerted music as soon as possible and these pieces can be played in this form where two pianos are available.*

*Four other pieces are set for voice with piano accompaniment. Instrumental tuition should be developed from suitable singing exercises. If started in this way, the practising of pieces for voice and piano should not be difficult. Such exercises are very useful as practice in reading three staves instead of two, the pupil singing and accompanying himself.*

*The numbers 74 and 95 are arranged for piano solo as well. They should be practised first without voice and only after study should the voice-and-piano arrangement be tried.*

*The fourth book should be combined with, e.g., the easy pieces from J. S. Bach's "Note Book for Anna Magdalena Bach," the appropriate studies by Czerny, etc.*

*You are recommended to transpose the easier exercises and pieces into other keys. Even the transcription of the suitable pieces from the first, second, and third books could be tried. A "strict" transcription only is meant, with cembalo-like doubling of octaves. Some of the pieces, Nos. 45, 51, 56 for instance, can be played on two pianos, the second player executing the same pieces on the higher octave. Sometimes other developments can be tried. The accompaniment of No. 69 could be simplified as follows:*



*etc. In bars 10–11, 14–15, 22–23, 26–27, 30, 32–33 there are some slight difficulties. Many opportunities are given for original and inventive work of this kind. If transcriptions are practised it might be pointed out that a number of pieces (among the easier ones Nos. 76, 77, 78, 79, 92, 104b, among the more difficult Nos. 117, 118, 123, 145, etc.) are suitable for cembalo. On this instrument the octaves can be doubled by draws-stops.*

*Advanced pupils may also use these pieces for sight reading.*



## Préface de Bartók pour la première édition

Les premiers quatre cahiers de cette collection de morceaux de piano ont été composés dans le but d'offrir à tout débutant – jeune ou âgé – un propre matériel d'étude embrassant autant que possible tous les problèmes du début. D'après notre intention les trois premiers cahiers devraient être suffisants pour la première ou la première et deuxième année.

Ces quatre cahiers diffèrent d'une «méthode» régulière par l'absence de toute explication technique et théorique. Nous croyons que des explications orales du professeur soient plus utiles.

Dans cette œuvre il y a plutôt trop de pièces traitant le même problème que trop peu, pour offrir au professeur l'occasion de faire son choix. Il n'est pas nécessaire et même pas désirable de jouer toutes les 96 pièces.

Pour faciliter le travail, des exercices ont été ajoutés aux quatre premiers cahiers. Les chiffres en crochets à côté du chiffre courant des exercices se réfèrent à la pièce dont les problèmes techniques sont traités dans l'exercice respectif. Pour quelques problèmes techniques plusieurs exercices sont prévus. Le professeur doit en choisir d'après sa propre opinion, les plus difficiles pour l'élève doué, les faciles pour l'élève moins doué. Nous recommandons à ne pas travailler ces exercices seulement immédiatement avant le travail de la pièce respective mais un peu plus tôt. Il va sans dire que des exercices tout simples (p.e. simples exercices pour les cinq doigts, exercices pour le poucet en dessous, simples exercices en triades brisées etc.) n'ont pas été ajoutés ici – une autre différence entre cette publication

et une «méthode». De tels simples exercices doivent être connus à tout professeur ou il peut facilement les inventer. Il devrait les donner à ses élèves lui-même.

Les pièces et exercices sont groupés à peu près en ordre progressif d'après la difficulté technique et musicale. Mais le professeur peut altérer cet ordre d'après la capacité et le caractère de l'élève.

Les prescriptions de métronome et de durée d'exécution, spécialement dans le premier, deuxième et troisième cahier sont des indications approximatives seulement. Les premières douzaines de pièces peuvent être jouées plus lentement ou plus vite. En mesure du progrès on doit observer le tempo original plus strictement. Pour les pièces du cinquième et sixième cahier le tempo prescrit est obligatoire comme de coutume. Un astérisque (\*) à côté du numéro d'une pièce indique qu'on trouve une note (explication) dans l'appendice.

Pour quatre pièces une partie de deuxième piano a été composée. Il est extrêmement important de donner à l'élève l'occasion d'essayer le jeu d'ensemble le plus tôt possible. Certainement les pièces peuvent être jouées de cette manière seulement dans l'enseignement de classes, s'il y a – comme on devrait s'attendre – deux pianos dans la classe.

D'autres quatre pièces sont composées pour une voix avec accompagnement de piano. Tout enseignement instrumental devrait être développé de propres exercices vocaux précédents. Si l'enseignement est commencé de cette manière on ne devrait pas trouver des difficultés considérables en travaillant de pareils morceaux pour chant et piano. De tels exercices sont très utiles car ils accoutument l'élève à la lecture de systèmes à trois portées. (L'élève doit chanter et s'accompagner lui-même.)

Les numéros 74 et 95 sont transcrits aussi pour piano seul. On doit commen-

cer par cette transcription et seulement après l'avoir travaillée on procède à la version pour chant et piano.

Le travail du quatrième cahier peut et doit être combiné au travail d'autre littérature (p.e. les pièces faciles du «Petit livre d'Anna Magdalena Bach» par J. S. Bach, les exercices respectifs de Czerny etc.).

Il est recommandable de faire transposer les exercices et pièces plus faciles. On pourrait même essayer la transcription des propres pièces des trois premiers cahiers. Naturellement il s'agit d'une transcription «stricte», employant principalement des doublements d'octaves dans la manière des registres du clavecin. De cette manière, p.e., quelques morceaux peuvent être joués à deux pianos si le deuxième exécutant joue la même pièce une octave plus haut (p.e. les numéros 45, 51, 56 etc.).

Quelquefois des altérations plus considérables peuvent être essayées, p.e. l'accompagnement de la pièce No. 69 peut être simplifié comme suit:



etc. Il y aura de petites difficultés seulement dans les mesures 10–11, 14–15, 22–23, 26–27, 30, 32–33. Il y a de fréquentes occasions pour un travail pareil. La fantaisie et l'habileté inventive du professeur et de l'élève seront décisives pour le résultat.

En parlant de transcriptions il faut mentionner que quelques-unes des pièces – p.e. les numéros 76, 77, 78, 79, 92, 104b etc., parmi les plus faciles, et les numéros 117, 118, 123, 145 etc., parmi les plus difficiles, peuvent être jouées au clavecin. Sur cet instrument les doublements d'octaves sont effectués par des pédales.

Enfin, il y a un autre but de ce matériel. L'élève avancé peut en faire usage comme exercice à déchiffrer.