



## *Musica & Didattica*

collana diretta da  
Mario Piatti

4.

In tutte le civiltà la musica è considerata componente fondamentale dei processi educativi. I saperi artistici, e nello specifico quelli musicali, che coniugano in modo profondo il fare e il pensare, devono far parte dei curricula formativi dei diversi livelli scolastici. La collana intende rispondere in modo operativo a questa esigenza, articolando i vari volumi sulle tematiche della vocalità e del canto, sulla pratica strumentale e sull'ascolto, in forme specifiche o integrate tra le diverse componenti della didattica. Nei diversi volumi si alterneranno materiali di lavoro, indicazioni metodologiche e riflessioni pedagogiche atte a favorire, da parte degli operatori didattici, una riappropriazione creativa delle proposte al fine di rispondere adeguatamente ai diversi contesti educativi. La direzione della collana è a cura di Mario Piatti, docente di Pedagogia musicale al Conservatorio «G. Puccini» della Spezia, che si avvale della collaborazione di un comitato scientifico composto da Fabio Lombardo, docente di Direzione di coro e Repertorio corale al Conservatorio «G. Puccini» della Spezia, Enrico Strobino, docente di musica alla Scuola media di Chiavazza (BI) e alla Scuola di Animazione musicale di Lecco, Giulia Perni, delle Edizioni ETS.

La collana si avvale della collaborazione di [www.musicheria.net](http://www.musicheria.net)

Pisa, Palcoscenico del Teatro Verdi  
seduta di registrazione del 25.7.05

foto di Roberto Martini



Claudio Proietti

# Il Mikrokosmos di Béla Bartók

*Analisi, interpretazioni, indicazioni didattiche  
ed esecuzione integrale*

prefazione di  
BRUNO CANINO

postfazione di  
ALDO GIORGIO GARGANI

nuova edizione



Edizioni ETS



[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

© Copyright 2006  
*Nuova edizione 2018*  
Edizioni ETS  
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa  
[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com)  
[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

*Distribuzione*  
Messaggerie Libri SPA  
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

*Promozione*  
PDE PROMOZIONE SRL  
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675250-5

# INDICE

Premessa alla nuova edizione [Claudio Proietti]	9
Prefazione di Bruno Canino	11
Introduzione	13
Parte Prima Il bambino: la pedagogia musicale di Bartók	
Capitolo 1 Bartók didatta	25
1.1 Bartók e l'insegnamento	25
1.2 Le altre composizioni a sfondo didattico	28
Capitolo 2 La pedagogia musicale del <i>Mikrokosmos</i>	35
2.1 Bartók, Kodály e la musica popolare	35
2.2 I principi didattici del <i>Mikrokosmos</i>	38
Capitolo 3 Educare con il <i>Mikrokosmos</i>	44
3.1 L'educazione al ritmo	44
3.2 L'educazione dell'orecchio	47
3.3 L'educazione ai processi della composizione	51
3.4 L'educazione del corpo e della mente	56
Parte Seconda L'uomo: intelligenza, metodo, etica	
Capitolo 1 La musica come rappresentazione del mondo	63
Capitolo 2 Capire la musica	67
Capitolo 3 Un'etica per il musicista	73
Capitolo 4 Un'idea di modernità	76
Parte Terza Il pianista: tecnica e studio	
Capitolo 1 La didattica pianistica	83
1.1 Bartók pianista	83
1.2 La manualità	86
1.3 La scrittura strumentale, il rapporto con il testo e i principi interpretativi	88
Capitolo 2 Guida allo studio del <i>Mikrokosmos</i>	90
2.1 Volume I	90
2.2 Volume II	103

2.3	Volume III	114
2.4	Volume IV	129
2.5	Volume V	144
2.6	Volume VI	156
	Postfazione di Aldo Giorgio Gargani	167
	Appendice Cronologia dei 153 pezzi	171
	La registrazione audio	174
	Bibliografia	176
	Indice degli argomenti	181

*A Nenne  
che è dietro e dentro questo lavoro  
molto più di quanto non immagini.*





## PREMESSA ALLA NUOVA EDIZIONE

Affermare la mia soddisfazione per la riedizione di questo lavoro è un'ovvietà. Come autore del testo e interprete della registrazione audio ad esso collegata non potrebbe essere diversamente.

Meno scontata, anche se premonita e auspicata, era la necessità che ha determinato la ristampa: continue e diversificate richieste da parte del pubblico a fronte dell'ormai irrimediabile esaurimento delle copie disponibili. Nei 10 anni trascorsi dalla sua uscita, infatti, il volume è diventato, nel suo settore specifico, un piccolo classico che moltissimi operatori e docenti hanno potuto utilizzare come strumento di approfondimento e di lavoro. Oltre che nell'ambito della formazione strumentale pianistica, che era e resta il suo riferimento primario, ciò è avvenuto soprattutto in quello della didattica musicale che, proprio negli ultimi due decenni, in Italia ha conosciuto un'importante evoluzione del pensiero e delle tecniche a esso conformate. È questa una trasformazione decisiva che ha modificato radicalmente, e in meglio, i modelli di apprendimento musicale nella scuola dell'obbligo (dove è però pur sempre confinato in spazi troppo ridotti) e della quale già si vedono, e si vedranno sempre più, gli effetti sia nella conformazione del pubblico che nelle fisionomie dei nuovi musicisti.

In questo periodo, insomma, ho visto progressivamente confermarsi uno dei pilastri su cui questo testo poggia e cioè la mia fiducia ("la fede", come la definisce Bruno Canino nella prefazione riferendosi alla matrice bartokiana) nella capacità della formazione musicale di uscire dalla propria autoreferenzialità per dialogare con le altre pedagogie e porsi come prezioso punto riferimento nei processi di maturazione di ogni individuo. Abbandonando quindi sia i limitanti orizzonti di un indirizzo solo specialistico, sia il cinismo post-utopico dei delusi dalla democraticità irraggiungibile. Non cito a caso tali categorie perché proprio con esponenti di questi due fronti lontani e anzi opposti doveti spesso misurarmi in occasione di presentazioni del volume in conservatori e scuole di musica.

In questo periodo, contrassegnato, per quanto riguarda la mia vita professionale, da ulteriori e più vaste esperienze sul campo, ho visto crescere nuove generazioni di docenti – di strumento, di didattica, di vocalità corale, di composizione – dotati di complessi strumenti metodologici, curiosi e capaci di acquisirne di ulteriori e dunque finalmente in grado, anche in Italia di sviluppare fino in fondo le potenzialità formative di un'opera come *Mikrokosmos*, utile ai piccoli come ai grandi, preziosa per le mani dei pianisti come per le loro menti, capace di trasmettere un'idea creativa e democratica della didattica e dell'apprendimento musicale. In grado, infine, di presentare "la musica come un mondo, come fare precisamente un mondo in sé conchiuso e autonomo".

Quest'ultima frase è una citazione dalla postfazione che Aldo Giorgio Gargani volle generosamente donarmi dieci anni fa. Ora, purtroppo, il grande filosofo e maestro non c'è più, ma le sue parole, come sempre dense ma luminose e danzanti, risuonano ancora più intuitive e vere.

Il contenuto del volume è rimasto sostanzialmente immutato, a parte alcune piccole correzioni, mentre è cambiata, al passo con l'evoluzione tecnologica, la modalità con cui il lettore potrà usufruire dell'esecuzione di tutti i 153 brani del *Mikrokosmos* e che è disponibile scaricando le tracce dal sito [www.musicheria.net](http://www.musicheria.net).

*Claudio Proietti*

## *Ringraziamenti*

Le pagine di questo libro racchiudono ancora l'eco di idee, discussioni e preziosi consigli risuonati, tanti anni fa, nelle aule dell'Istituto di Storia della Musica della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università La Sapienza di Roma. I primi ai quali rivolgo il mio grazie, purtroppo postumo, sono dunque i professori Nino Pirrotta e Fedele D'Amico. Insieme a loro, fu sensibile dispensatrice di suggerimenti la dottoressa Ariella Lanfranchi. Non posso poi non essere grato al pianista Luciano Cerroni, il mio maestro di allora, che per primo mi iniettò l'entusiasmo per i misteri e il fascino della musica di Béla Bartók; e, ancora, alle amiche Beate Schnock e Magda Szekeres che mi garantirono un importante aiuto.

In tempi più recenti hanno offerto il loro insostituibile contributo a questo lavoro tutti gli allievi che, al Conservatorio di Genova e in altre sedi, hanno svolto il ruolo di «cavie» nella mia didattica con il *Mikrokosmos*; gli amici impagabili Sara Bacchelli, Anna Cognetta, Michele Lippi, Roberto Martini; e infine, mia moglie, Flora Gagliardi che, oltre ad aver realizzato le versioni ritmiche qui proposte delle canzoni popolari, mi ha donato la sua speciale capacità di «sentire» e di «ascoltare».

Un ultimo e speciale grazie va poi ai due «maestri» che amichevolmente hanno voluto condividere questa esperienza con me: Bruno Canino e Aldo Giorgio Gargani.

## PREFAZIONE

di Bruno Canino

Storie d'altri tempi. Eravamo ragazzi, il dopoguerra, con la sua benefica deriva di entusiasmo, ci aveva portato i tesori della musica composta nella prima metà del ventesimo secolo: Stravinskij, Berg, Bartók, Hindemith, Schoenberg, Petrassi, Poulenc, Kurt Weill, Prokofiev.

Non andavamo tanto per il sottile; tutto, proprio tutto, veniva da noi accolto con generalizzata curiosità e alto gradimento, purché potesse catalogarsi sotto l'etichetta del "moderno". Forse si prendeva qualche abbaglio, non so, l'onesto Honegger, Frank Martin, Ernest Bloch.

Un po' meno ragazzi, (e con Boulez, Maderna, Stockhausen già operanti), diradatosi qualche equivoco, si era già più selettivi, ma non al punto di farsi abbacinare dal contrasto – oggi pare un tantino giornalistico – Stravinskij vs Schoenberg, e di considerare meno grande la figura di Bartók.

Bartók aveva avuto grande influenza sulla vita musicale italiana, e compositori padani e insulari ripetevano i suoi ritmi transilvani, le sue percussioni, i suoni della notte: si pensi al bel *Omaggio a Bartók* di Guido Turchi, o alle primissime cose di Franco Donatoni. Passata un po' la sua attualità, ci volevano forza di carattere e molto amore della musica per considerare Bartók all'altezza di Stravinskij, Berg, Ravel; anche grazie a Massimo Mila ed Enrico Fubini.

In realtà soltanto successivamente abbiamo avuto notizia e preso consapevolezza della sua onestà morale e politica, del suo patriottismo, del suo disarmante disinteresse per il denaro, sopra tutto se confrontato alla lupesca avidità di quasi tutti i suoi colleghi. E questo suo senso etico avvalorava – ma soltanto a posteriori – il giudizio di chi già amava la sua musica.

È passato tanto tempo, e consola ritrovarsi in sintonia con un musicista di una generazione più giovane. Non c'è niente da fare, per amare la musica di Bartók, per bene suonarla, per scrivere su di lui, non si può non cercare – ciascuno a suo modo, ciascuno nella sua misura – di essere un po' come lui.

Claudio Proietti ha svolto un lavoro esemplare, per ricchezza di informazioni e riferimento critici, per forza di immagini e acutezza di analisi, ma ancora più per aver intrapreso e compiuto questa sua formidabile fatica, animato dalla stessa etica che ammiriamo in Bartók.

Fede nella musica, nelle persone, nella conoscenza, nella natura e nei meccanismi che la regolano.

Avere scelto come epicentro del suo lavoro il *Mikrokosmos* è un buon sintomo: nel cosmo del *Mikrokosmos* si concentrano genialmente, con energia e chiara definizione, tutti gli aspetti della figura di Bartók: compositore, pianista, etnomusicologo, insegnante, persona umana.

Mi sembra che quest'opera non sia meno significativa e "bella" dei capolavori bartokiani, i Quartetti, la Sonata per due pianoforti e percussioni, il Secondo Concerto per pianoforte e orchestra, *Musica per archi, percussioni e celesta*.

È impensabile che un insegnante di pianoforte rinunci a "nutrire" il suo allievo bambino o adulto che sia, con questo formidabile materiale, paragonabile per forza didattica – come è stato detto e come ripete Proietti – alle *Invenzioni e Sinfonie*, al *Quaderno di Anna Magdalena*, al *Wohltemperierte Klavier* di Bach.

Il bambino, così tirato su, non avrà mai più timore della dissonanza e di ritmi asimmetrici,

diffiderà di sdolcinature e sentimentalismo, e “penserà” la musica rettamente.

L'adulto. Come giustamente indica Proietti, questa disponibilità di un testo (anche) didattico per adulti, dunque non per nevrotici aspiranti alla vittoria di effimeri concorsi o di Carnegie Halls immaginarie, rivela un'apertura democratica a qualsiasi persona voglia apprendere e amare la musica, e singolarmente anticipa di una cinquantina d'anni un trend crescente (la musica per pensionati discretamente abbienti), ma senza alcuna valenza commerciale.

Nel testo di Proietti il lettore troverà, dicevo, innumerevoli informazioni sulle opinioni di Bartók, pianista e insegnante: non si tratta di aneddotica spicciola, ma di dati che concorrono a definire la sua figura.

Se proprio lo devo dire, l'unica notizia che un po' mi è spiaciuta conoscere, è la collera di Bartók perché l'onesto Brugnoli, delle cui doti compositive ignoro tutto, avesse prevalso su lui nel Prix Rubinstein del 1905; chi sa poi cosa Bartók avrà pensato quando nel 1928 la Società di Musica da Camera di Philadelphia premierà ex-aequo il suo Quartetto n. 3 e la geniale *Serenata* di Casella...

Un'altra mia personale curiosità insoddisfatta – ma di questo Proietti non doveva occuparsi – riguarda il rapporto con la musica di Liszt, che molti musicisti ungheresi non hanno poi tanto amato. Bartók, certo, debuttò come pianista eseguendo la Sonata in si minore; e tante sue belle opere giovanili devono a Liszt non poco: ma un ungherese autentico (Liszt l'ungherese non lo parlava), alla ricerca delle antiche origini della musica contadina, non poteva non essere diffidente delle tziganerie, ed estendere questa diffidenza a Schubert, Brahms; probabilissimamente ad Enesco.

Mi piace immensamente che Proietti riporti qui frammenti di due scrittori: di Italo Calvino, che con parole leggiere ed esatte indica per la letteratura e per il mondo ciò che anche per la nuova musica deve valere (e penso a Ligeti, Berio, Kurtág, Adès); e di Mc Ewan, la cui dichiarazione d'amore per la musica – che per pudore professionalistico nessun musicista oserebbe pronunziare – riflette esattamente i miei sentimenti.

Non ho i titoli per illustrare il pensiero svolto con nobile impegno da Claudio Proietti nella seconda parte del suo testo, dedicata a “L'uomo: intelligenza, metodo, etica”. Come per la musica l'ascolto che ciascuno fa per conto proprio vale assai più di cento “guide all'ascolto”, così per la comprensione di un testo vale assai di più la sua lettura di parafrasi, prefazioni, commenti.

Come pianista però mi sento in grado di dire che le esecuzioni che accompagnano il libro, senza smancerie, con un bel suono solido, non sofisticato (come quello di un bambino che suoni proprio bene, non di finto Gieseking), con una vitalità ritmica che non rinunci a una certa qual libertà di canto, sono esemplari. Non vi è censurato l'uso del pedale, che del resto Bartók impiegava frequentemente; le belle canzoncine sono giustamente tradotte in italiano; e, analiticamente, i pezzi per due esecutori, sono eseguiti anche singolarmente.

Queste registrazioni, e gli esaurienti commenti che accompagnano ciascuno dei 153 pezzi, seguono e segnano un indirizzo assai fedele all'idea bartokiana; ma invitano anche a pensare, a liberarsi, a cercare e a trovare per conto proprio. Approfittiamone.

## INTRODUZIONE

Sono rare le opere musicali del Novecento che godono di una diffusione altrettanto vasta del *Mikrokosmos* di Béla Bartók; inserito nei programmi di studio pianistici da quasi tutte le scuole musicali nel mondo; proposto da moltissimi docenti di pianoforte ai propri allievi, grandi e piccini, fin dai primi contatti con la tastiera; saggiato da parecchi di coloro che, con tempi, modi ed esiti diversi, tentano lo studio dello strumento; utilizzato nella didattica tastieristica anche nelle scuole del canto, della composizione, degli altri strumenti.

Eppure, sono rare le opere musicali del Novecento appartenenti al novero dei capolavori, quale è il *Mikrokosmos*, che rischiano di essere altrettanto sottovalutate e mortificate. E ciò non solo da parte dei docenti, che generalmente ne «sfruttano» la ricchezza pedagogica solo in minima quantità, non solo da parte dei concertisti che, vittime dell'etichetta didattica, perlopiù ne ignorano i tesori artistici, ma anche da parte degli esegeti bartokiani i quali, tranne nei casi di studi specialistici, quasi sempre riservano al *Mikrokosmos* solo poche righe dei loro testi sul compositore ungherese. Ne deriva che il pubblico medio ha del *Mikrokosmos* un'informazione parziale, un'idea limitata, una definizione vaga e talvolta imprecisa.

L'opera sembra così seguire, a distanza di qualche decennio, il medesimo destino capitato al proprio autore che, subito dopo la morte e per qualche anno, fu intrappolato con fretta eccessiva in gabbie musicologiche prefabbricate, con il risultato di amputarne, a seconda dell'orientamento critico e/o ideologico, parti diverse ma egualmente fondamentali a definire la complessità della sua figura di musicista e di compositore. È esemplare, in tal senso, l'intransigenza con cui fu giudicato da Pierre Boulez nei suoi scritti degli anni '50 che stigmatizzavano la «ragionevolezza» e la «comprensibilità» grazie alle quali la sua musica era stata capace di imporsi ad ampi pubblici.<sup>1</sup> Fortunatamente Boulez, attraverso alcune magistrali lezioni interpretative e successive riflessioni critiche, ha poi mostrato una forte evoluzione del suo rapporto con Bartók, ma resta il fatto che per parecchio tempo l'inclinazione di certa pubblicistica è stata fortemente segnata dai suoi giudizi o dalla condiscendenza «sufficiente» di Adorno<sup>2</sup> o dall'infamante marchio del «compromesso» con il quale nel 1947 Bartók fu bollato da René Leibowitz.<sup>3</sup> A molti anni di distanza, la gratuità di quelle accuse risulta addirittura sorprendente, dato che esse sembrano proprio riferirsi a presunte oscillazioni o concessioni fatte a danno del rigore costruttivo e della coerenza linguistica che sono completamente estranee all'esperienza bartokiana. Ma, d'altro canto, è molto significativo il fatto che negli stessi anni scaturissero incomprensioni analoghe, seppure di segno opposto, dal versante della critica marxista che, esaltando gli aspetti più immediatamente vicini alle radici popolari della musica di Bartók, stigmatizzava i suoi grandi capolavori come prodotto di un'avanguardia borghese decadente.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Si veda, ad esempio, Boulez (1958).

<sup>2</sup> Si veda tanto l'Introduzione ad Adorno (1949), quanto l'articolo Adorno (1940).

<sup>3</sup> In Leibowitz (1947).

<sup>4</sup> Si veda, ad esempio, Karpati (1967) a p. 67 e nota 49 con i riferimenti ad A. Mihály.



## POSTFAZIONE

di Aldo Giorgio Gargani

### *La musica è un mondo*

Attenzione: il testo di Claudio Proietti non è un manuale di didattica musicale, perché in realtà fonde il progetto sistematico della pedagogia musicale con una concezione e una prassi musicali intese nel loro senso più alto, complesso e impegnativo. In poche parole: la didattica di Bartók e l'elaborazione della musica come un modo di pensare, come una versione fondamentale della storia intellettuale del Novecento. Attenzione ancora: quando Proietti analizza *Mikrokosmos* non sta semplicemente illustrando una propedeutica musicale per i ragazzi, ma presenta la musica come un mondo, come fare precisamente un mondo in sé conchiuso e autonomo. La musica risulta una messa in opera di un mondo fornito del suo senso e delle sue condizioni di verità. E in questo senso Proietti sottolinea il mondo che la musica costruisce già a partire da quelle creature che sono i bambini e dalla sfera della loro libertà. In questo senso Proietti mette in luce come il momento didattico-formativo non sia una formula precettistica ma sia intrinsecamente immanente alla prassi musicale performativamente intesa in tutta la pienezza della sua ricerca e del suo impegno. Impegno e ricerca che si manifestano nell'elaborazione e nella riunificazione degli elementi frammentari, irrelati, caotici dell'esperienza comune, quotidiana – propri di un'epoca soggetta a quella che Robert Musil definiva la “meccanicizzazione logica” (*logische Mechanisierung*)<sup>1</sup> della società – nella costituzione di un mondo. La musica fa mondo, questo è l'insegnamento che traiamo dal *Mikrokosmos* di Bartók, in cui la funzione didattico-formativa risulta inseparabile dalla funzione espressivo-estetica. La prospettiva di Bartók in linea coerente con gli sviluppi novecenteschi delle metodologie semantiche più avanzate, respinge la concezione astratta e precettistica della didattica musicale quale repertorio di regole, norme e canoni prestabiliti, coercitivi che dirigerebbero dall'alto sia la composizione, sia l'esecuzione delle partiture musicali. In realtà, il genio di Bartók consiste proprio nel movimento inverso, e cioè in quello che riconosce e disegna regole e norme della prassi musicale traendole dal significato attuale e immanente al simbolismo musicale. Sotto questo riguardo il *Mikrokosmos* di Bartók è in linea in particolare con le concezioni del linguaggio proprie della cultura mitteleuropea che hanno assunto il significato dei codici simbolici a partire dalla matrice fondamentale, primaria costituita dalla musica, intesa come una “certezza vivente” (*lebende Gewissheit*), dirà Schoenberg,<sup>2</sup> come una totalità organica, come diranno ancora Karl Kraus e Ludwig Wittgenstein. In questo senso è illuminante quanto osserva Claudio Proietti quando coglie il nesso centrale di *Mikrokosmos* nella relazione tra “la didattica musicale per l'infanzia, l'esperienza individuale di maturazione umana e artistica, lo sviluppo della personalità strumentale e pianistica”. Il superamento della concezione precettistica e coercitiva della didattica musicale coinvolge il riconoscimento nell'opera bartokiana della struttura complessa dell'esperienza compositiva ed esecutiva della musica, ossia il coinvolgimento in quest'ultima di fattori cognitivi, valoriali, etici, estetici, cosmologici, grammaticali e di emozioni, affetti e sentimenti, nonché il coinvolgimento del corpo inteso non come un apparato meccanico di membra e movimenti ma come un corpo vissuto, corpo proprio, soggetto di intenzionalità sensoriali dirette alla realtà che lo circonda. Attenzione ancora: quando Proietti commenta la ricerca di Bartók sul genere musicale popolare non sta semplicemente illustrando lo stile folcloristico dei villaggi contadini, ma sta tracciando una nuova e decisiva linea di connessione tra

<sup>1</sup> Cfr. R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino 1972, vol. I, p. 59; ed. orig. *Der Mann ohne Eigenschaften*, in Id., *Gesammelte Werke*, Rowohlt, Hamburg 1978, vol. I, p. 64.

<sup>2</sup> A. Schoenberg, *Partito preso o convinzione?*, in Id., *Analisi e pratica musicale*, Einaudi, Torino 1974, p. 55.

la musica alta e il suo radicamento nei contesti della vita quotidiana, negli scenari dell'esistenza di tutti i giorni dove l'arte musicale e l'arte in generale sono destinate a ritrovare la patria della loro ispirazione, una nuova grammatica, una nuova sintassi musicale, un nuovo lessico, nuovi vocaboli ritmici e melodici. No, non si tratta di folklore, ma di uno sconvolgente movimento di pensiero con il quale si possono trovare linee parallele di sviluppo nei più diversi ambiti della cultura europea, da Mach che ravvisava la matrice del pensiero scientifico nel pensiero comune, a Wittgenstein che consegnava il linguaggio alle sue radici nella prassi quotidiana degli uomini, nella loro *Lebensform*, nella loro forma di vita osservando che bisognava ricondurre i macroconcetti della cultura intellettuale – mondo, mente, linguaggio – al loro uso quotidiano, terra-terra, come “lampada”, “tavolo”, “porta”, a Virginia Woolf che riconosceva in una povera e dimessa Miss Brown (paragonata ad una *broken teapot*), disertata dagli illustri scrittori dell'età edwardiana, il protagonista della letteratura del futuro.<sup>3</sup> Ma su questa linea, l'enfasi di Bartók sul carattere istintivo della creazione musicale incontra la tematizzazione del linguaggio come gesto, fisionomia e istinto elaborata nella cultura mitteleuropea da Peter Altenberg, Hermann Bahr, Ernst Mach, dall'ultimo Wittgenstein,<sup>4</sup> e, tra altri, in Francia nelle composizioni di Debussy. Fa parte di questo contesto l'analogia con la didattica musicale di Schönberg che raccomandava l'idea secondo la quale lo studente deve elaborare la tecnica non ricevendola dall'esterno, ma dall'approfondimento della propria esperienza interiore. In questo senso approfondire ed educare le attitudini proprie del bambino nella musica e attraverso la musica è restituire quella possibilità di esprimere la personalità umana che era, ad esempio, al centro dell'analisi filosofica di Wittgenstein quando quest'ultimo constatava nella civiltà contemporanea un'educazione e un'istruzione centrate sul tecnicismo formalistico e sull'esercizio dell'abilità. Ciò corrisponde al modo in cui, come sottolinea Proietti, Bartók afferma il primato delle idee sull'esercizio abile delle mani sulla tastiera. Mi viene da pensare: non è forse per l'assenza di un'idea che gli uomini hanno atteso l'età medievale per inventare la bardatura del cavallo, come osserva Alexandre Koyrè?<sup>5</sup>

Attenzione: quando Bartók confligge con le correnti avanguardistiche le quali, come osserva Proietti, pretendevano di fare *tabula rasa* del passato, non si tratta semplicemente di un conflitto fra scuole musicali, bensì del più vasto problema del confronto con la tradizione, del rapporto tra tradizione e innovazione. Da buon esponente della cultura mitteleuropea, Bartók riconosce il *nuovo* in un diverso modo di leggere il *vecchio*, ossia la tradizione ereditata (un analogo movimento intellettuale si può riscontrare nell'innovazione logico-matematica nel calcolo della funzioni di verità di Wittgenstein o nel rapporto tra fisica classica e relatività tra Ernst Mach e Albert Einstein). *Mikrokosmos* mette in luce il carattere dialogico, e non precettistico, compulsivo e coercitivo dell'educazione musicale. La nozione di gioco, la dimensione ludica rivestono una particolare importanza nella concezione della didattica musicale di Bartók, in quanto escludono la “spiegazione” dalla prassi musicale e al suo posto introducono una concezione dialogica che prevede un esercizio di possibilità e soluzioni alternative considerate e calibrate nell'effettivo scambio e nell'interazione tra studente e insegnante.

\* \* \*

A partire dagli ultimi decenni del secolo XIX viene meno la comunicazione linguistica, per così dire, dal pieno al pieno, ossia dal destinatario letterario, musicale, artistico, poetico, narratore al destinatario pubblico. Il *lapsus* di Freud fa segno ad un simbolismo che non può essere interpretato in termini letterali in quanto non ha a sua disposizione un sistema di codifica prestabilito e prearrangiato, ma piuttosto porta in sé, in una sua piega interna, il codice alla luce del quale può essere interpretato. Per parte sua, Mallarmé solleva la poesia ad uno statuto di indecidibilità e di sospensione semantica. Schönberg emancipa “gli accordi vaganti” (*vagierende Akkorde*) dalla tonalità centrale di base richiesta dalla teoria dell'armonia tonale. Come nella *Valse* di Maurice Ravel, un nucleo melodico centrale si frammenta in una miriade di poli eccentrici.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Cfr. V. Woolf, *Mr. Bennett e Mrs. Brown*, in Id., *La signora dell'angolo di fronte*, Il Saggiatore, Milano 1979, pp. 279-296.

<sup>4</sup> Cfr. A.G. Gargani, *Wittgenstein. Dalla verità al senso della verità*, Edizioni PLUS, Università di Pisa 2003, pp. 14-29.

<sup>5</sup> A. Koyrè, *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione*, Einaudi, Torino 2000, p. 63.

<sup>6</sup> Su questo confronto si veda C. Schorske, *Vienna fin de siècle*, Bompiani, Milano 1981.

L'Europa fra Ottocento e Novecento abbandona gli schemi di una razionalità universale, fondata e rassicurante, entrando in una fase storica di frammentazione, diffondendosi su un terreno attraversato da fessure, buche, abissi, come sottolineava Robert Musil. Da allora la cultura europea non ha più il compito di suffragare e confermare un'ideologia unitaria, una batteria di valori condivisi dalla comunità sociale e sospende l'ovvietà della sua esistenza.<sup>7</sup> Come osserva Clemens-Carl Härle, «il piano di composizione dell'opera non indica più un'istanza trascendente, ma si rende immanente ai materiali della lingua». Da allora l'arte ha cominciato ad occuparsi di se stessa, ed ora diviene deliberatamente autoreferenziale, lasciando cadere il riferimento informativo e denotativo della realtà.<sup>8</sup> Seguendo la teoria estetica di T.W. Adorno, si potrebbe dire che la critica e la teoria estetica abbandonando la concettualizzazione rigida e identitaria del processo musicale possono rendersi conto di quel divenire del linguaggio che è al centro dell'intenzionalità artistica di Bartók, lasciando svanire l'illusione del referente esterno trascendente.

Il contenuto dell'opera musicale non viene più fatto coincidere con l'esperienza esterna, bensì con il piano di composizione dell'opera. Come osserva Ingeborg Bachmann a proposito della letteratura, si può dire che per Bartók la creazione musicale non trova mai il linguaggio con le carte in regola, ed essa deve trasformare, sovvertire ogni volta il linguaggio trasmesso dalla tradizione, senza peraltro rinnegarlo. Non è possibile ripetere due volte la stessa cosa nella musica. Pertanto il linguaggio della musica non coinciderà mai con il linguaggio ordinario di codice, né potrà declinarsi nel linguaggio denotazionale e informativo; al contrario, proprio come avviene nell'opera di Bartók, esso dovrà operare una trasformazione non denotazionale e non informativa del linguaggio denotazionale e informativo dal quale deve pur sempre partire. Questa trasformazione apre l'orizzonte del linguaggio dell'"espressività", ossia dell'esperienza vissuta, del pathos e dell'aura della frase musicale.

È come se il linguaggio musicale aprisse un varco nella stessa unità strutturale del codice linguistico fino ad intaccare l'unità dell'io e della coscienza, aprendoli all'esperienza di ciò che è "altro", all'alterità e al confronto con quella separatezza con la quale gli esseri umani devono sempre misurarsi. L'esperienza del linguaggio musicale di Bartók, ossia l'esperienza vissuta del significato, solleva il materiale sonoro al livello di un'intelligibilità che non è a sua volta oggettivabile in quanto costituisce "la rigenerazione della vita interiore".

L'uomo impegnato o ingaggiato nella musica, compositore o esecutore o ascoltatore, si trova così situato in una "relazione di trascendenza entro un orizzonte di immanenza". Scopre, attraverso un segno diacritico, se stesso come un altro; e l'altro, divenuto se stesso, fa segno ad una vita ulteriore, e precisamente ad una "frase ulteriore". L'ulteriorità della musica, intendo precisamente. La "frase ulteriore" insiste sul segno come elemento che sospende le funzioni ordinarie del simbolo, lo innalza ad una nuova vita, alla grande vita, perché l'artista è il fratello fedele di tutte le connessioni della realtà e della vita, come diceva Hugo von Hofmannsthal; perché, ancora, l'artista si veste del mondo come di un manto, come diceva Christian Friedrich Hebbel. E così Bartók innalza il simbolismo linguistico ad un'espressività originale, inaudita, come una sopravvenienza che introduce un nuovo mondo. Trasformare gli oggetti, le cose, gli eventi della vita pragmatica di tutti i giorni opachi connettendoli in un "mondo", questa è la missione che Bartók ha perseguito. Questa funzione di "fare mondo" echeggia nella sua musica in quanto quest'ultima ristabilisce un tessuto di connessioni e di relazioni fra gli eventi, le situazioni e i contesti immaginativi propri degli esseri umani. Il musicista restituisce agli uomini concetti e significati che erano andati per loro perduti<sup>9</sup> per effetto della frammentazione e della "meccanicizzazione logica" del mondo contemporaneo, come diceva Robert Musil. L'"espressività" del simbolismo musicale Bartók segna la transizione da un uso denotazionale e informativo ad un uso non denotazionale e non informativo del linguaggio; ossia è la transizione dalla "verità al senso della verità".<sup>10</sup> La composizione musicale di

<sup>7</sup> Cfr. le importanti osservazioni di Clemens-Carl Härle in *La forza del parlare. Considerazioni su Malina di Ingeborg Bachmann*, I Mori, Siena 1994.

<sup>8</sup> Cfr. Wolf Lepenies, *Ascesa e declino dell'intellettuale*, Laterza, Roma-Bari 1993.

<sup>9</sup> Su questo tema in rapporto alla riflessione etica cfr. Cora Diamond, *L'immaginazione e la vita morale*, a cura di Piergiorgio Donatelli, Carocci, Roma 2006.

<sup>10</sup> Cfr. L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano 1980, p. 15.



Bartók è una costruzione che implica una straordinaria densità simbolica che può e deve legittimare la sua stessa esistenza con le proprie uniche risorse. La concezione che emerge dall'opera di Bartók, sia per quanto concerne le sue composizioni, sia la sua didattica, è pertanto la concezione del processo simbolico della musica non come espressione mimetica, speculare, riflessiva e denotativa di una realtà prearrangiata, che aspetta "là fuori" di essere scoperta, ma come funzione costruttiva di quella condizione di senso attraverso la quale esclusivamente noi trasformiamo i frammenti, gli atomi e gli atomi spezzati in quella realtà coerente di significato che riconosciamo, che accettiamo (e che non dimostriamo) che è appunto mondo, o per meglio dire il "il piccolo mondo" di *Mikrokosmos* di Béla Bartók.

\* \* \*

"Microcosmo" da un lato riflette l'immagine dell'artista come artefice, come il creatore delle cose; da un altro lato, com'è noto, il "microcosmo" è inteso come rappresentazione in cui si riflette attraverso un sistema di "autosomiglianze" l'intero Universo. Troviamo entrambi questi significati nell'opera di Bartók; ma ve ne è un terzo che corrisponde alla rappresentazione che l'artista, il musicista, il poeta costruisce e che costituisce un "luogo dell'abitare" con i suoi valori etici, con i suoi affetti, sentimenti condivisi, con un suo linguaggio comune, abitudini mentali, atteggiamenti esistenziali. È il piccolo mondo che l'artista ritaglia all'interno del più grande mondo caotico, accidentale, frammentato che sussiste tutt'intorno. È il "microcosmo" di Bartók il luogo dell'abitare nel quale l'artista protegge le creature umane dal caos e dalla violenza del mondo esterno. Non posso fare a meno di pensare ad un altro "microcosmo" e precisamente al *kleine Welt*, al piccolo mondo rappresentato nel film *Fanny e Alexander* di Ingmar Bergman, un piccolo teatro costruito e attivato in qualità di attore dal personaggio di Oscar per la sua famiglia e per i suoi amici. Quando Oscar morirà improvvisamente colpito da un infarto questo piccolo mondo si disgregherà, sarà penetrato e sfigurato dalla violenza e dai costumi perversi del mondo esterno simbolicamente impersonati dalla figura di un vescovo protestante autoritario, insidioso e crudele. Ma sarà proprio il piccolo mondo, l'immagine del teatro del padre Oscar a costituire il riferimento della memoria, il rifugio e la salvezza per Alexander, sottoposto ad ogni tipo di sopraffazioni e violenze; quel padre, Oscar, che da morto rinvia al figlio l'immagine del valore, dello spirituale, dell'essere umani, del riconoscimento dell'umanità che è in ciascuno di noi.

L'opera di Bartók si declina in un analogo contesto di "pervasività etica" che costituisce l'orizzonte in cui i dati, le istanze frammentarie, irrelate dell'esperienza caotica si saldano insieme nella cifra di una trasfigurazione in termini di intelligibilità di quella che è la materialità del contenuto sonoro. Il palpito segreto, il senso indefinibile della musica di Bartók consiste precisamente in questa transizione dal sensibile all'intelligibile, dal contenuto sonoro alla trasfigurazione mentale. Le onomatopее di Bartók, le sue precise allusioni a fenomeni naturali (vento, ruscello, acqua, foglie al vento e simili) sono evocate non già per una concessione al gusto naturalistico, ma proprio al contrario per reconsiderarle in un processo mentale che trasforma gli elementi naturali suggerendo la vita segreta della natura. In questo senso la scrittura musicale di Bartók, in concomitanza con il punto di svolta segnato dal Novecento nelle varie discipline estetiche – in cui l'arte comincia ad occuparsi fondamentalmente di se stessa e del proprio linguaggio – non indica alcunché al di fuori di sé come referenza esterna e opaca, bensì è il suo stesso mondo, il proprio simbolismo, l'estensione continua della sua grammatica sottratta a vincoli convenzionali e precettistici. «Si stempera – scrive Proietti – il confine tra costruzione e invenzione», che è come dire che gli uomini per "scoprire" la propria identità devono "inventarla" entro un linguaggio che è socialmente condiviso in quanto è radicato nella forma di vita intersoggettiva e interpersonale in cui gli uomini sono immersi. Un'identità che respinge l'introspezione solipsistica, che oltrepassa l'interiorità presunta di un soggetto che starebbe di fronte al mondo come una "coscienza costituente" per diventare, invece, una "coscienza costituita" entro la forma sociale di cui Béla Bartók ha cercato instancabilmente la matrice originaria, investigando le fonti della musica popolare, la complessità dei suoi contesti relazionali, i suoi vocaboli sonori, il ritmo basico della vita e della natura.



## APPENDICE

### *Cronologia dei 153 pezzi del Mikrokosmos*

La seguente cronologia riproduce le risultanze del lavoro del musicologo John Vinton esposte nell'articolo *Toward a chronology of the Mikrokosmos* (vedi Bibliografia)

1	<i>Melodia all'unisono</i>	1939
2 a-b	<i>Melodia all'unisono</i>	1939
3	<i>Melodia all'unisono</i>	1939
4	<i>Melodia all'unisono</i>	1939
5	<i>Melodia all'unisono</i>	1939
6	<i>Melodia all'unisono</i>	1939
7	<i>Note puntate</i>	1939
8	<i>Ripetizione (1)</i>	1939
9	<i>Sincope (1)</i>	1939
10	<i>A mani alternate</i>	1939
11	<i>Moto parallelo</i>	1934
12	<i>Moto contrario</i>	1933
13	<i>Cambiamento di posizione</i>	1939
14	<i>Domanda e risposta</i>	1939
15	<i>Canto campagnolo</i>	1939
16	<i>Moto parallelo con cambio di posizione</i>	1939
17	<i>Moto contrario (1)</i>	1939
18	<i>Melodia all'unisono</i>	1933
19	<i>Melodia all'unisono</i>	1933
20	<i>Melodia all'unisono</i>	1933
21	<i>Melodia all'unisono</i>	1934 o 1936
22	<i>Imitazione e contrappunto</i>	1934
23	<i>Imitazione e inversione (1)</i>	1935 (e 1936?)
24	<i>Pastorale</i>	1935 (e 1936?)
25	<i>Imitazione e inversione (2)</i>	1933
26	<i>Ripetizione (2)</i>	1939
27	<i>Sincope (2)</i>	1939
28	<i>Canone all'ottava</i>	1939
29	<i>Imitazione per moto contrario</i>	1939
30	<i>Canone alla quinta bassa</i>	1933
31	<i>Danza in forma di canone</i>	1934 o 1936
32	<i>In modo dorico</i>	1932
33	<i>Danza lenta</i>	1932
34	<i>In modo frigio</i>	1932
35	<i>Corale</i>	1932
36	<i>Canone libero</i>	1933
37	<i>In modo lidio</i>	1932
38	<i>Staccato e legato (1)</i>	1939
39	<i>Staccato e legato (Canone)</i>	1939
40	<i>Nello stile jugoslavo</i>	1938-1939
41	<i>Melodia con accompagnamento</i>	1934
42	<i>Accompagnamento con triadi sciolte</i>	1939

43a p.I	<i>In stile ungherese</i>	1934 o 1936
p.II		1939
43b		1935 (e 1936?)
44 p.I	<i>Moto contrario (2)</i>	1935 (e 1936?)
p.II		1939
45	<i>Meditazione</i>	1938-1939
46	<i>Aumentando – diminuendo</i>	1933
47	<i>La fiera del villaggio</i>	1932
48	<i>In modo misolidio</i>	1932
49	<i>Crescendo – diminuendo</i>	1934
50	<i>Minuetto</i>	1935 (e 1936?)
51	<i>Onde</i>	1933
52	<i>Monodia con cambio di mano</i>	1935 (e 1936?)
53	<i>Nello stile transilvano</i>	1932
54	<i>Cromatico</i>	1938-1939
55 p.I	<i>Terzine in modo lidio</i>	1934
p.II		1939
56	<i>Melodia per decime</i>	1934
57	<i>Accenti</i>	1932
58	<i>In stile orientale</i>	1932
59	<i>Maggiore e minore</i>	1932
60	<i>Canone con note tenute</i>	1932
61	<i>Melodia pentatonica</i>	1934
62	<i>Seste minori in moto parallelo</i>	1932
63	<i>Bisbiglio</i>	1933
64 a	<i>Linea contro punto</i>	1933
64 b		1934 o 1936
65	<i>Dialogo</i>	1938-1939
66	<i>Melodia divisa</i>	1935 (e 1936?)
67	<i>Terze contro una voce sola</i>	1934
68 p.I	<i>Danza ungherese</i>	1938-1939
p.II		1939
69	<i>Studio per gli accordi</i>	1938-1939
70	<i>Melodia contro bicordi</i>	1932
71	<i>Terze</i>	1933
72	<i>Danza dei dragoni</i>	1938-1939
73	<i>Seste e triadi</i>	1932 (o 1933)
74 a-b	<i>Canto nuziale ungherese</i>	1934 o 1936
75	<i>Terzine</i>	1933
76	<i>A tre voci</i>	1934
77	<i>Piccolo studio</i>	1934
78	<i>Scala pentatonica</i>	1932
79	<i>Omaggio a J.S.B.</i>	1934
80	<i>Omaggio a R.Sch.</i>	1934
81	<i>Vagabondare</i>	1926
82	<i>Scherzo</i>	1934
83	<i>Melodia con interruzioni</i>	1939
84	<i>Allegria</i>	1932
85	<i>Accordi sciolti</i>	1933
86	<i>Due pentacordi maggiori</i>	1933
87	<i>Variazioni</i>	1932
88	<i>Duo di zampogne</i>	1933
89	<i>A quattro parti (1)</i>	1934
90	<i>In stile russo</i>	1932
91	<i>Invenzione cromatica (1)</i>	1932
92	<i>Invenzione cromatica (2)</i>	1932
93	<i>A quattro parti (2)</i>	1934
94	<i>C'era una volta ...</i>	1932
95 a-b	<i>Canzone della volpe</i>	1938-1939

96	<i>Sobbalzi</i>	1938-1939
97	<i>Notturmo</i>	1938-1939
98	<i>Passaggio del pollice</i>	1938-1939
99	<i>Mani incrociate</i>	1934
100	<i>Come un canto popolare</i>	1932
101	<i>Quinta diminuita</i>	1932
102	<i>Armonici</i>	1938-1939
103	<i>Minore e maggiore</i>	1933
104 a-b	<i>Vagabondando fra le tonalità</i>	1938-1939
105	<i>Gioco (con due scale pentatoniche)</i>	1933
106	<i>Canto infantile</i>	1932
107	<i>Melodia nella nebbia</i>	1939
108	<i>Lotta</i>	1933
109	<i>Dall'isola di Bali</i>	1937
110	<i>E i suoni cozzano ...</i>	1932
111	<i>Intermezzo</i>	1932
112	<i>Variazioni su un canto popolare</i>	1934
113	<i>Ritmo bulgaro (1)</i>	1938-1939
114	<i>Tema e inversione</i>	1932
115	<i>Ritmo bulgaro (2)</i>	1938-1939
116	<i>Canzone</i>	1935 (e 1936?)
117	<i>Bourrée</i>	1934
118	<i>Terzine in 9/8</i>	1934
119	<i>Danza in 3/4</i>	1938-1939
120	<i>Triadi</i>	1937
121	<i>Studio a due voci</i>	1938-1939
122	<i>Accordi simultanei e contrapposti</i>	1932 (1° vers.), 1933 (vers. def.)
123 a	<i>Staccato e legato (2)</i>	1935 (e 1936?)
123 b		1934 o 1936
124	<i>Staccato</i>	1933
125	<i>Canottaggio</i>	1932
126	<i>Cambiamento di tempo</i>	1938-1939
127	<i>Nuova canzone popolare ungherese</i>	1938-1939
128	<i>Danza pestata</i>	1938-1939
129	<i>Terze alternate</i>	1935 (e 1936?)
130	<i>Scherzo rustico</i>	1937
131	<i>Quarte</i>	1934
132	<i>Secondo maggiori sciolte e simultanee</i>	1932
133	<i>Sincope (3)</i>	1932
134 a-b-c	<i>Studi per le doppie note</i>	1938-1939
135	<i>Perpetuum mobile</i>	1938-1939
136	<i>Scala a toni interi</i>	1932 (1° vers.), 1933 (vers. def.)
137	<i>Unisono</i>	1926 (1° vers.), 1932 o 1933 (vers. def.)
138	<i>Musica di cornamusa</i>	1937
139	<i>Jack in the box</i>	1937
140	<i>Variazioni libere</i>	1933
141	<i>Immagine e suo rispecchiamento</i>	1933
142	<i>Dal diario di una mosca</i>	1933
143	<i>Arpeggi divisi</i>	1933
144	<i>Secondo minori, settime maggiori</i>	1933
145 a-b	<i>Invenzione cromatica (3)</i>	1932
146	<i>Ostinato</i>	1926 (1° vers.), 1933 (vers. def.)
147	<i>Marcia</i>	1933
148	<i>Danza in ritmo bulgaro (1)</i>	1937
149	<i>Danza in ritmo bulgaro (2)</i>	1937
150	<i>Danza in ritmo bulgaro (3)</i>	1937
151	<i>Danza in ritmo bulgaro (4)</i>	1937
152	<i>Danza in ritmo bulgaro (5)</i>	1938-1939
153	<i>Danza in ritmo bulgaro (6)</i>	1937

# LA REGISTRAZIONE AUDIO

Tutte le tracce audio sono scaricabili: [www.musicheria.net](http://www.musicheria.net)

BÉLA BARTÓK

MIKROKOSMOS

153 pezzi per pianoforte in ordine progressivo

pianista CLAUDIO PROIETTI

N.B. Le registrazioni dei brani eseguiti in versioni diverse sono inserite in un'unica traccia.

## Volume I

1. Melodia all'unisono	0:27
2 a-b. Melodia all'unisono	0:46
3. Melodia all'unisono	0:35
4. Melodia all'unisono	0:24
5. Melodia all'unisono	0:33
6. Melodia all'unisono	0:25
7. Note puntate	0:38
8. Ripetizione (1)	0:41
9. Sincope (1)	0:39
10. A mani alternate	0:48
11. Moto parallelo	0:39
12. Moto contrario	0:31
13. Cambiamento di posizione	0:21
14. Domanda e risposta	0:33
15. Canto campagnolo	0:25
16. Moto parallelo con cambio di posizione	0:42
17. Moto contrario (1)	0:21
18. Melodia all'unisono	0:26
19. Melodia all'unisono	0:32
20. Melodia all'unisono	0:39
21. Melodia all'unisono	0:28
22. Imitazione e contrappunto	0:29
23. Imitazione e inversione (1)	0:22
24. Pastorale	0:42
25. Imitazione e inversione (2)	1:07
26. Ripetizione (2)	0:30
27. Sincope (2)	0:31
28. Canone all'ottava	0:32
29. Imitazione per moto contrario	0:30
30. Canone alla quinta bassa	0:47
31. Danza in forma di canone	0:41
32. In modo dorico	0:56
33. Danza lenta	0:44
34. In modo frigio	1:11
35. Corale	1:45
36. Canone libero	0:49

## Volume II

37. In modo lidio	0:47
38. Staccato e legato (1)	0:16
39. Staccato e legato (Canone)	0:32
40. Nello stile jugoslavo	0:38
41. Melodia con accompagnamento	0:45
42. Accompagnamento con triadi sciolte	1:56
43 a b. In stile ungherese	1:44
44. Moto contrario (2)	0:51

45. Meditazione	1:01
46. Aumentando – diminuendo	0:53
47. La fiera del villaggio	0:35
48. In modo misolidio	1:08
49. Crescendo – diminuendo	0:23
50. Minuetto	0:32
51. Onde	1:17
52. Monodia con cambio di mano	0:16
53. Nello stile transilvano	0:46
54. Cromatico	0:19
55. Terzine in modo lidio	1:30
56. Melodia per decime	0:20
57. Accenti	0:50
58. In stile orientale	1:02
59. Maggiore e minore	1:04
60. Canone con note tenute	0:39
61. Melodia pentatonica	0:38
62. Seste minori in moto parallelo	0:43
63. Bisbiglio	0:38
64 a b. Linea contro punto	1:02
65. Dialogo *	1:39
66. Melodia divisa	1:29

## Volume III

67. Terze contro una voce sola	0:41
68. Danza ungherese	1:29
69. Studio per gli accordi	1:02
70. Melodia contro bicordi	1:35
71. Terze	1:17
72. Danza dei dragoni	0:30
73. Seste e triadi	0:34
74 a b. Canto nuziale ungherese *	1:16
75. Terzine	1:01
76. A tre voci	0:22
77. Piccolo studio	0:37
78. Scala pentatonica	0:35
79. Omaggio a J.S.B.	1:01
80. Omaggio a R.Sch.	0:41
81. Vagabondare	1:07
82. Scherzo	0:31
83. Melodia con interruzioni	0:50
84. Allegria	0:44
85. Accordi sciolti	1:15
86. Due pentacordi maggiori	1:26
87. Variazioni	1:33
88. Duo di zampogne	1:21
89. A quattro parti (1)	0:55

90. In stile russo	0:37
91. Invenzione cromatica (1)	1:28
92. Invenzione cromatica (2)	0:49
93. A quattro parti (2)	0:49
94. C'era una volta ...	1:10
95 a b. Canzone della volpe *	1:16
96. Sobbalzi	0:46

## Volume IV

97. Notturmo	1:50
98. Passaggio del pollice	0:28
99. Mani incrociate	1:16
100. Come un canto popolare	0:44
101. Quinta diminuita	0:51
102. Armonici	1:45
103. Minore e maggiore	1:24
104 a-b. Vagabondando fra le tonalità	0:52
105. Gioco (con due scale pentatoniche)	0:56
106. Canto infantile	1:23
107. Melodia nella nebbia	1:41
108. Lotta	0:51
109. Dall'isola di Bali	2:14
110. E i suoni cozzano ...	1:04
111. Intermezzo	1:53
112. Variazioni su un canto popolare	1:06
113. Ritmo bulgaro (1)	0:53
114. Tema e inversione	1:12
115. Ritmo bulgaro (2)	0:27
116. Canzone	1:40
117. Bourrée	1:03
118. Terzine in 9/8	0:46
119. Danza in 3/4	0:47
120. Triadi	0:53
121. Studio a due voci	1:08

## Volume V

122. Accordi simultanei e contrapposti	0:57
123 a b. Staccato e legato (2)	0:50
124. Staccato	1:07
125. Canottaggio	1:30
126. Cambiamento di tempo	0:37
127. Nuova canzone popolare ungherese *	2:07
128. Danza pestata	1:12
129. Terze alternate	0:49
130. Scherzo rustico	0:46
131. Quarte	0:53
132. Seconde maggiori sciolte e simultanee	1:47
133. Sincope (3)	0:57
134 a b c. Studi per le doppie note	0:55
135. Perpetuum mobile	1:17
136. Scala a toni interi	2:02
137. Unisono	2:07
138. Musica di cornamusa	1:18
139. Jack in the box	0:56

## Volume VI

140. Variazioni libere	1:29
141. Immagine e suo rispecchiamento	1:13
142. Dal diario di una mosca	1:27
143. Arpeggi divisi	2:14
144. Seconde minori, settime maggiori	4:59
145 a b. Invenzione cromatica (3)	3:41
146. Ostinato	2:13
147. Marcia	1:54
148. Danza in ritmo bulgaro (1)	2:07
149. Danza in ritmo bulgaro (2)	1:08
150. Danza in ritmo bulgaro (3)	1:21
151. Danza in ritmo bulgaro (4)	1:28
152. Danza in ritmo bulgaro (5)	1:07
153. Danza in ritmo bulgaro (6)	1:51

\* mezzosoprano SARA BACCHELLI

edizione musicale: Boosey and Hawkes  
 registrazione: Teatro Verdi di Pisa, 22-27 luglio 2005  
 pianoforte: Steinway & Sons  
 tecnico accordatore: Claudio Bussotti (Firenze)  
 registrato da Michele Lippi: Spazi Sonori Classic  
 Via della Gherardesca 1 - Livorno  
 mlippi@spazisonori.com  
 registrazione digitale 96 khz/24 bit

Si ringrazia la Fondazione Teatro di Pisa per la gentile concessione dello strumento e degli spazi e tutto il suo personale per la collaborazione prestata.



## Musica & Didattica

---

L'elenco completo delle pubblicazioni  
è consultabile sul sito

**www.edizioniets.com**

alla pagina

<http://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?Col=Musica e Didattica>



---

## Pubblicazioni recenti

12. Cosottini Mirio, *Metodologia dell'improvvisazione musicale. Tra Linearità e Nonlinearità*, 2017, pp. 100.
11. Sbolci Giovanni, *L'orchestra didattica. Metodi e proposte per far musica insieme*, 2014, pp. 182.
10. Piatti Mario, Strobino Enrico, *Musicascuola. Riflessioni e proposte per la scuola dell'infanzia e primaria*, 2013, pp. 182.
9. Freschi Anna Maria, Neulichedi Roberto, *Metodologia dell'Insegnamento Strumentale. Aspetti generali e modalità operative*, 2012, pp. 146.
8. Corbacchini Lara, Donati Lorenzo, *Appesi a un filo di voce. Percorsi creativi alla scoperta del suono, della voce, del canto e del teatro musicale*, 2011, pp. 104 [con CD allegato].
7. Ferrati Federica, *"A quattro mani" – con Fauré, Debussy, Ravel*, 2009, pp. 92 [con CD allegato].
6. Barontini Iliara, *Musica e umorismo. Itinerari di ascolto nella musica 'seria' (ma non troppo) con un'escursione nella musica 'leggera' (ma non troppo)*, 2009, pp. 154 [con CD allegato].
5. Elita Maule, *Storia della musica: come insegnarla a scuola*, 2007, pp. 128.
4. Proietti Claudio, *Il Mikrokosmos di Béla Bartók. Analisi, interpretazioni, indicazioni didattiche ed esecuzione integrale*, 2006, 2018<sup>2</sup>, pp. 184.
3. Cerlati Paolo, Garelo Antonella, Pini Giancarlo, Prinetti Marco, *Atelier di musica. Suoni, simboli e segni da reinventare*, 2005, pp. 144.
2. Lenzi Paola, *Musica e fiaba. Riflessioni, percorsi e proposte didattiche*, 2004, pp. 165.
1. Piatti Mario, Strobino Enrico, *Anghingò. Viaggi tra giochi di parole e musiche*, 2003, pp. 96.

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa  
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com  
Finito di stampare nel mese di aprile 2018