

Jacopo Mazzonelli

MUSICAL TOYS

Il repertorio pianistico per l'infanzia dalle esperienze del '900 alle nuove tecnologie

INDICE

Introduzione

1. Rivisitare la lezione di Clementi

- 1.1 Claude Debussy / *Doctor Gradus ad Parnassum* (da *Children's Corner*) (1907)
- 1.2 Erik Satie / *Sonatine Bureaucratique* (1917)

2. Macro-cosmi e micro-cosmi: la lezione di Bartòk

- 2.1 Bela Bartok / *Mikrokosmos* vol. I-VI (1926-1939)

3. Il riferimento extra-musicale nella letteratura pianistica per fanciulli nel XX secolo

- 3.1 Nino Rota / *7 Pezzi facili per bambini* (1971)
- 3.2 Sergej Prokofiev / *Music for children*, op.65 (1935)
- 3.3 Alfredo Casella / *11 children pieces* op.35 (1920)
- 3.4 Alfred Schnittke / *Little piano pieces* (1971)

4. Musical Style and Genre: i Musical Toys di Sofia Gubaidulina

- 4.1 Sofia Gubaidulina / *Musical Toys, 14 piano pieces for children* (1969)

5. La forza del segno

- 5.1 György Kurtág / *Játékok* (1973-2010)

6. Il pianoforte non è un giocattolo!

- 6.1 John Cage / *Suite for Toy Piano* (1948)
- 6.2 Karlheinz Essl / *Kalimba* (2005)

7. Suonare senza suonare

- 7.1 Le risorse online per suonare il pianoforte (e molto altro)
- 7.2 Virtual Piano.net
- 7.3 Mood Doodle Synthesizer
- 7.4 Toy piano Michelsonne
- 7.5 Muxicall
- 7.6 Piano Tutorial

Bibliografia

Introduzione

La scelta di isolare quella particolare produzione pianistica che si rivolge direttamente, o comunque rimanda, al fanciullo, si fonda sull'idea di svolgere un'indagine comparativa tra le diverse esperienze di compositori di musica colta del XX secolo. Addentrandomi nella lettura e nell'analisi di tali cicli mi sono reso conto di come, involontariamente, in tutte le raccolte fossero presenti riferimenti comuni, sia per quanto riguarda il trattamento della forma, sia per i costanti riferimenti extra-musicali presenti nei titoli, sia per l'idea di asciugare la scrittura strumentale a favore di un'economia compositiva in grado di suscitare emozioni e trasporto attraverso il ricorso a mezzi semplificati in termini formali, ritmici e armonici.

La stesura di cicli pianistici per l'infanzia ha radici lontane nel tempo: ne sono esempio il *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* di Johann Sebastian Bach, le *6 Wiener Sonatinen* di W.A. Mozart, le due *2 Sonatine per piano Anh.5* di Beethoven e, successivamente, l'*Album für die Jugend op. 68* di Robert Schumann, nonché molti altri brani per l'infanzia come quelli di Kabalevskij, Khačaturjan e Šostakovič, tanto per citarne qualche autore.

La linea che ho deciso di seguire in questa trattazione prende il via dall'analisi di due composizioni, rispettivamente di Debussy e di Satie, che con grande senso dell'ironia reagiscono all'accademismo strumentale dei secoli passati parafrasando, citando e manipolando costantemente il materiale di una sonatina di Muzio Clementi, esempio ancora oggi di una certa forma di prudenza compositiva a favore di una "fastidiosa" linearità stilistica. Proseguendo nella ricerca dei materiali mi sono accorto a posteriori della presenza, nel ciclo degli *11 Children pieces op.35* di Alfredo Casella, di un brano - situato circa a metà della raccolta - dal titolo "Omaggio a Clementi". Ancora una volta il compositore torna ad essere il pretesto per sviluppare un brano impostato sulla ripetizione costante di scalette per le cinque dita, il tutto calato in un'ambientazione armonica sicuramente più moderna e coinvolgente.

Il secondo e il quinto capitolo, dedicati rispettivamente a Bartók e Kurtag, hanno molto più in comune di quanto si possa pensare. Le loro opere, scritte a distanza di decenni, sono concepite come works-in-progress, ed hanno impiegato tempi lunghissimi per essere ultimate e vedere la luce. Nel caso del *Mikrokosmos* per ragioni più legate all'idea, maturata solo in seguito dal compositore, di sviluppare una raccolta progressiva per quanto riguarda le difficoltà tecnico-musicali insite nei singoli brani; nel caso degli *Jatékók* invece probabilmente per la difficoltà del compositore stesso ad allontanarsi da un certo rifugio

musicale, dove tutto sembra concesso e la scrittura musicale somiglia quasi più ad un esercizio di composizione primitiva che investe l'esecutore sotto ogni profilo, mentale, visivo e fisico.

L'economia di mezzi risulta presente in tutte le raccolte che ho analizzato, dove i compositori operano una scrematura degli elementi a favore di una scrittura più sobria, senza sovrapposizioni troppo impegnative di accordi, estensioni o tempi quasi impossibili da eseguire. Il mezzo di tale operazione pare essere il ricorso ad ambientazioni naturali, ad animali, a tempi semplici di suite o momenti precisi della giornata dal forte valore simbolico ed evocativo. Il terzo capitolo di occupa proprio di questo. In tal senso, il ricorso alla definizione di "musica descrittiva" sarebbe una naturale conseguenza, anche se a mio modo di vedere tale inclusione imporrebbe svolgimenti dei brani più articolati e complessi. Tenderei quindi a definire questi esempi come delle perle di "musica evocativa", dove l'evocazione non implica uno sviluppo temporale narrativo e articolato, quanto la rappresentazione immediata - come nell'arte visiva - di un'immagine significativa.

L'inserimento nel sesto capitolo di una parte dedicata al pianoforte giocattolo non si pone come una prosecuzione dell'indagine sul repertorio per l'infanzia, quanto, al contrario, come una tendenza diffusa dalla metà del secolo scorso - in particolare da pionieri della musica come John Cage - a ricercare nell'immagine dell'infanzia un "segreto", un "senso intangibile" da recuperare per continuare a scrivere musica. Ecco perché il capitolo titola: "Il pianoforte non è un giocattolo!". I brani analizzati non si rivolgono ad un pubblico di bambini, quanto ad esecutori professionisti che, abbracciando l'idea proposta da Cage, tracciano una linea sottile che, partendo da Erik Satie e passando per John Cage, getterà anni dopo le basi per la nascita del "minimalismo".

Un capitolo a parte è stato dedicato alla compositrice Sofia Gubaidulina e ai suoi *Musical Toys*, che danno il titolo alla tesi. In questo caso mi è sembrato importante citare una compositrice donna dalla sofferta storia personale, soprattutto per le drammatiche vicende politiche che hanno attraversato l'Unione Sovietica in quegli anni. I *Musical toys* sono una raccolta più dura delle altre, più aspra, che presenta momenti di intenso lirismo ma anche di rabbia profonda, con un approccio allo strumento complesso e multiforme.

A fare da contraltare a questa esperienza, ho deciso di chiudere con un capitolo dedicato alle risorse online per l'apprendimento, o semplicemente al "gioco", con la tastiera. Testimonianza di come possano essere effimere, ma meravigliosamente eterogenee, le proposte che il web mette a disposizione oggi.

1. Rivisitare la lezione di Clementi

Claude Debussy: *Doctor Gradus ad Parnassum - Children's corner* (1907) e Erik Satie: *Sonatine Bureaucratique* (1917) sono le due composizioni che aprono questa trattazione. Seppur in forme diverse, esse rappresentano una forte reazione alla tradizione pianistica attraverso la pungente arma dell'ironia. Se Erik Satie ha trasformato tale arma in un vero e proprio arsenale, lo dobbiamo anche alle sue drammatiche esperienze accademiche presso il Conservatorio di Parigi, che abbandonò molto presto a causa dei suoi miopi professori¹. L'esperienza accademica di Claude Debussy fu invece decisamente più positiva, tanto che dopo gli studi di pianoforte e composizione al Conservatorio di Parigi partecipò e vinse addirittura il prestigioso *Prix de Rome* nel 1884 per la scena lirica *L'enfat Prodige* e soggiornò per un lungo periodo nella capitale stessa².

Entrambi i compositori hanno prodotto brani musicali sintomatici di un certo malessere verso la tradizione, come *Doctor Gradus ad Parnassum* dalla raccolta *Children's Corner* di Debussy e la *Sonatine Bureaucratique* di Satie.

1.1 Claude Debussy / Doctor Gradus ad Parnassum (Children's Corner)

Il brano apre la splendida raccolta di pezzi per pianoforte composta nel 1907 da Claude Debussy e dedicata alla figlia Emma-Claude. Ironicamente, il compositore scrisse questa dedica sulla partitura: "Con le più tenere scuse di suo padre per quel che segue"³. La raccolta comprende sei composizioni, dal titolo in inglese (probabilmente il compositore fu influenzato dalla governante inglese che badava a sua figlia in quegli anni) e sono rispettivamente: *Doctor Gradus ad Parnassum*, *Jimbo's lullaby* ("Ninna-nanna di Jimbo"), *Serenade for the Doll* ("Serenata per la bambola"), *The snow is dancing* ("La neve danza"), *The little shepherd* ("La pastorella") e *Golliwogg's cake-walk*.

La scrittura pianistica è volutamente facilitata rispetto ad altre composizioni come *Images* o *Estampes* per esempio, ma estremamente raffinata, e tocca vertici assoluti di espressività pur limitando appunto l'impegno tecnico dell'esecutore. I titoli dei brani sono fortemente evocativi, caratteristica che ritroveremo in tutte le raccolte pianistiche per l'infanzia che

¹ Cfr. AA.VV., *Erik Satie. L'idea non ha bisogno dell'arte*, Auditorium Collana Rumori, Milano 2010

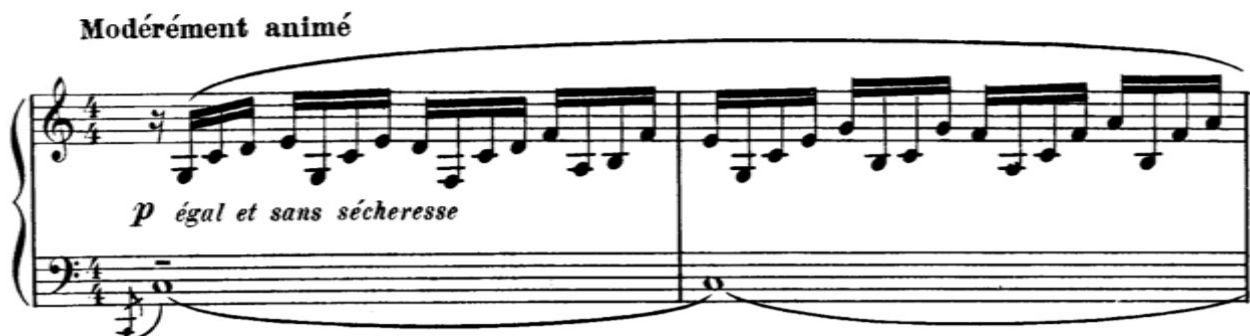
² Cfr. Lesure, F. *Debussy. Gli anni del simbolismo*, EDT, Torino 1994

³ "A ma chere, petite Chouchou, avec les tendres excuses de son Père pour ce qui va suivre", Debussy, C., *Children's Corner (Coin des enfants). Petite Suite pour piano seul*, Durand, Paris, 1908, prefazione s.p.

verranno trattate, e principalmente giocano su elementi del reale piuttosto che suscitare sensazioni o sentimenti, come la caduta della neve, la ninna-nanna o altre facili danze. La scrittura appartiene al periodo maturo di Debussy: il compositore era allora quarantenne, e le armonie si rivelano tonalmente ambigue, riflettendo simultaneamente l'utilizzo delle regole dell'armonia funzionale unitamente all'indagine moderna⁴.

Il *Doctor Gradus ad Parnassum* rappresenta un esempio lampante della capacità di Debussy di estendere l'armonia tonale senza abbandonarla ed è al contempo un esplicito riferimento satirico all'omonima raccolta di studi di Muzio Clementi (*Gradus ad Parnassum*), composta un secolo prima e consistente in un centinaio di esercizi pianistici di livello avanzato.

Il brano si suddivide in sei sezioni collegate, di cui la prima, la terza e la quinta espongono e ripresentano successivamente il tema.



Tale tema, nella tonalità di DO Maggiore, sviluppa le abilità della mano destra attraverso la costante presenza delle semicrome che punteggiano ritmicamente pressoché tutto il brano.

Nella successiva sezione B, il tema è condotto questa volta dalla mano sinistra, che opera nel medesimo registro della destra dando luogo ad un sovrapposizione dei palmi e creando un effetto alone di notevole impatto.

Nella sezione C riappare il tema, questa volta spezzato più in fretta, che sviluppa un discorso nel quale la mano sinistra è tenuta a condurlo alternandosi velocemente tra ottave diverse. In questo senso Debussy sembra operare una sorta di studio delle possibilità dell'esecutore sempre riducendo al minimo però l'impegno ritmico e l'estensione generale sulla tastiera.

La sezione D rimane la sola ad essere caratterizzata ritmicamente da una distensione, attraverso l'utilizzo prevalente delle crome.

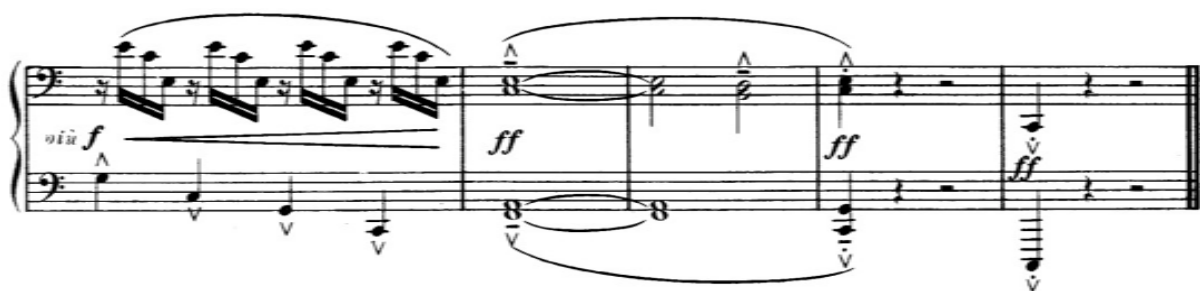
⁴ Cfr. Lesure, F. *Debussy. Gli anni del simbolismo*, op. cit.



La sezione E rappresenta la ripresa del tema impostato questa volta su un solido pedale di dominante, ponte che conduce di lì a poco al vivacissimo finale.



Nel finale (sez. F), gli arpeggi si fanno via via più faticosi per l'esecutore, fino a culminare nel *Très Animé*, che conclude il pezzo con una cadenza plagale.



Alla luce di quanto sopra, la satira nei confronti di Clementi appare più come una satira generale nei confronti dei metodi pianistici ottocenteschi, dove a regnare sono scale, arpeggi e aride successioni armoniche. Debussy trasfigura tutto questo in un brano delicato e particolarmente omogeneo, adorato - come d'altronde l'intera raccolta - da pianisti del calibro di Arturo Benedetti Michelangeli. L'economia di mezzi che sta alla base della composizione apre in questo caso interessanti possibilità espressive, riducendo le armonie alle loro note principali e caratterizzanti, ed esplorando la dimensione timbrica senza l'utilizzo di grandi estensioni, ritmiche complesse o sostanziosi grappoli di note .

1.2 Erik Satie / *Sonatine Bureaucratique*

Le opere di Muzio Clementi (1752-1832) lo hanno posto saldamente nel regno del classicismo, attraverso l'utilizzo instancabile di forme tradizionali, melodie tonali e bassi albertini. Tale atteggiamento ha creato nel tempo un certo "disprezzo" da parte dei compositori post-romantici, che hanno scorto in tale cautela una forma pronunciata di superficialità, nell'accezione più grave del termine.⁵ La critica più nota alla produzione del compositore non poteva che provenire dal più "somaro" tra gli scolari, il francese Erik Satie, che decise di rimproverarlo nel 1912 con la *Sonatine Bureaucratique* (letteralmente *Sonatina Burocratica*)⁶. L'accanimento contro il compositore si concretizzava in particolare attraverso la *Sonatina op.36 n°1 in Do maggiore*⁷, che Satie decise di "rivedere" a modo suo, aggiungendo un ulteriore livello comico attraverso la stesura di un testo dedicato ad un immaginario burocrate, che di seguito riporto integralmente nella versione originale in francese.⁸

Sonatine Bureaucratique

Le voilà parti.
Il va gaiement à son bureau en se «gavillant».

Content, il hoche la tête.
Il aime une jolie dame très élégante.
Il aime aussi son porteplume, ses manches en lustrine verte et sa calotte chinoise.

Il fait de grandes enjambées; se précipite dans l'escalier qu'il monte sur son dos.
Quel coup de vent!
Assis dans son fauteuil il est heureux, et le fait voir.
Il réfléchit à son avancement.
Peut-être aura-t-il de l'augmentation sans avoir besoin d'avancer.
Il compte déménager au prochain terme.

Il a un appartement en vue.
Pourvu qu'il avance ou augmente!

Nouveau songe sur l'avancement.
Il chantonne un vieil péruvien qu'il a recueilli en Basse-Bretagne chez un sourd-muet.
Un piano voisin joue du Clementi.
Combien cela est triste.
Il ose valser! (Lui, pas le piano)

Tout cela est bien triste.
Le piano reprend son travail.
Notre ami s'interroge avec bienveillance.
L'air froid péruvien lui remonte à la tête.

Le piano continue.
Hélas! il faut quitter son bureau, son bon bureau.
Du courage: partons dit-il.

⁵ Cfr. Satie, E., *Quaderni di un mammifero*, Adelphi edizioni, Milano 1980

⁶ Satie, E., *Sonatine bureaucratique*, Henle Verlag, Hamburg, 2012

⁷ Clementi, M., *Six Piano Sonatinas op. 36*, Henle Verlag, Hamburg, 2010

⁸ Satie, E., *Klavierwerke, Band II*, curated by Eberhardt Klemm, Editions Peters, London, s.d.

Il brano musicale parafrasa con una certa precisione tutta la sonatina originale, ricalcando le scansioni dei tempi e la metrica dei temi, ma evitando di proposito una scorrevolezza logica del discorso, proprio per enfatizzare l'aspetto satirico del lavoro. Di seguito riporto l'incipit di Clementi e a seguire quello di Satie come esempio.

(Muzio Clementi)



(Erik Satie)



Nel primo movimento Satie imita costantemente la linea melodica di Clementi, enfatizzando gli staccati della mano sinistra e concludendone la prima parte con un'esagerata cadenza di quattro battute in Mi, dominante di La Maggiore, tonalità di impianto del brano, attraverso l'alternanza di un secondo grado e di quarto grado sempre su pedale di Mi, stessa impostazione che utilizzerà nel finale ma questa volta sulla tonica di La.



Nel secondo movimento Satie cambia il tempo in 9/8 rispetto all'originale 3/4 di Clementi, per ospitare una melodia più complessa. Interessante è evidenziare il rapporto tra testo e musica in questo movimento. Satie associa il personaggio immaginario del burocrate che pensa alla perdita della sua agognata promozione allo sviluppo di un facile e melanconico

contrappunto tra mano destra e sinistra, mentre quando il tema si ripropone nella sua disarmante facilità il testo inneggia nuovamente al sogno dell'aumento.

in view.
en vue. *Provided the rise or promotion comes off!*
Pourvu qu'il avance ou augmente!

Très ralenti *z. Tempo* *More day-dreams of promotion.*
Nouveau songe sur l'avancement.

Il terzo movimento rappresenta probabilmente quello maggiormente ispirato. L'indicazione di tempo è dissacrante: Satie muta l'indicazione originale di tempo di Clementi da *Vivace* in *Vivache*, che in francese significa letteralmente "mucca". Il modello ritmico originale rimane spesso invariato, ma Satie gioca sull'introduzione di temi fortemente contrastanti per carattere per enfatizzare l'aspetto comico non solo del brano, ma anche del testo che lo punteggia, come nell'esempio riportato di seguito.

Clementi.
Clementi *How sad it is.*
Combien cela est triste.

pp

Anche l'utilizzo di accenti sui tempi deboli delle battute concorre al raggiungimento di tale stato ambiguo, come di seguito:

Il brano si chiude virtuosisticamente, su alternanze rimarcate e volutamente forzate di arpeggi trionfali, mentre il testo recita: *Coraggio!*⁹

2. Macro-cosmi e micro-cosmi: la lezione di Bartók

2.1. Bela Bartók: Mikrokosmos

In un'intervista del 2 Luglio 1944 Bartók dichiarava che: “Il Mikrokosmos può essere interpretato come una serie di pezzi in stile diverso che rappresentano nell'insieme un piccolo universo, oppure può esser riguardato come un mondo musicale per i bambini”¹⁰. Il ciclo, che si compone di 153 pezzi di difficoltà progressiva ordinati in sei volumi, ha richiesto un intervallo di tempo di composizione assai lungo, precisamente tredici anni, dal 1926 al 1939 e rappresenta ad oggi forse la raccolta progressiva più interessante dell'intera letteratura pianistica del '900. Il titolo stesso riesce ad illustrare meravigliosamente l'incredibile varietà di forme musicali, soluzioni timbriche, costruzioni ritmiche e contrappuntistiche che l'autore ha incluso in ognuno dei 153 pezzi della raccolta. E' notevole anche come in tale raccolta si concentrino tutti i caratteri dell'opera di Bartók nonché molti problemi della musica contemporanea. In essi la soluzione tecnica sembra corrispondere a quella musicale e dunque all'acquisizione di una seria padronanza musicale da parte del discente¹¹.

Entrando nello specifico, i primi tre volumi del Mikrokosmos sono destinati ai primissimi anni di pianoforte, e vennero composti successivamente da Bartók, cioè nel momento in cui egli si rese conto di voler dare una progressività evidente alle raccolte. Bartók specifica che le indicazioni di metronomo nei primi volumi vanno osservate solo in maniera approssimativa dal maestro e dall'allievo, mentre nei successivi volumi esse diventano prerequisito implicito e rigido per l'esecuzione del brano. Gli sforzi compositivi si concentrano fin da subito verso l'indipendenza delle due linee pianistiche della mano destra e sinistra. Dopo alcuni brevi brani concepiti all'unisono, iniziano gli esempi in cui le due mani devono agire indipendentemente, dapprima con semplici alternanze (n°10, *Mani alternate*) per poi passare ad imitazioni canoniche omoritmiche (n°12, *Specchio*, n°17, *Movimento contrario*) e più avanti attraverso canoni, inversioni, contrappunti a due e tre voci e così crescendo. Bartók correde diversi di

⁹ Satie, E, *Sonatine bureaucratique*, pag.6, Henle Verlag, Hamburg, 2012, s.p.

¹⁰ Castronuovo, A, *Bartok*, Gioiosa editrice, Foggia 1995

¹¹ Cfr. Sità, M.G., *Béla Bartók*, Palermo, L'Epos 2008

questi primi pezzi con dei brevissimi esercizi per la diteggiatura, in riferimento a quanto l'esecutore andrà a suonare [es.1 - n°17 - *Movimento contrario*]. L'indipendenza delle mani di cui è alla ricerca Bartók guarda molto anche al lato espressivo: infatti già nel primo libro troviamo per esempio scansioni diverse degli accenti tra le due mani (n°31).

(n°17, *Movimento contrario*)

(n°31)

A partire dal secondo volume¹², il compositore introduce per alcuni brani una seconda parte per pianoforte a quattro mani. E sempre in un'ottica di ampliamento della raccolta, sarà lui stesso a trascriverne altri per due pianoforti, per la precisione sette scelti dagli ultimi libri che andranno a comporre l'opera *Sz108* del 1940. Altra nota interessante si rivela l'introduzione di parti vocali con accompagnamento pianistico, come nei numeri 65, 74b, 95b e 127, dove il compositore a proposito dichiarava: "L'apprendimento strumentale dovrebbe essere sviluppato per mezzo di esercizi vocali appropriati. Se si procede in questo modo l'esecuzione dei pezzi per canto e pianoforte non presenterà più nessuna difficoltà. Questi esercizi sono

¹² Bartok, B., *Mikrokosmos*, Boosey & Hawkes, London

molto utili per abituarsi alla lettura di tre parti al posto di due poiché l'allievo deve cantare mentre si accompagna da solo a pianoforte". Di seguito riporto l'incipit della prima apparizione di questo tipo di esercizi (n°65, secondo volume).

(n°65, vol.II)

65*). Диалог

Allegretto ♩ = 96

„ Есть ли, есть ли, грабли краше, чем мо -
„ Ван - е, ван - е, ван - е не ked ge - reb -

Se nella raccolta *For Children* i pezzi rappresentavano una vera e propria antologia di melodie popolari arrangiate per il pianoforte, nel *Mikrokosmos* la loro presenza è più discreta, seppur consistente. In alcuni brani l'atmosfera folklorica è dunque evidente, come nella *Danza Contadina* (n°28), *Canto Ungherese* (n°74), *Come un canto popolare* (n°100), *Canto di Villaggio* (n°15), *In stile russo* (n°90), *In stile Jugoslavo* (n°40) e nelle *Sei Danze in Ritmo Bulgaro* che chiudono il sesto libro, dove però l'elemento melodico non è tratto dal repertorio popolare, ma è quello ritmico a fornirne la scusa.

Per quanto riguarda l'aspetto armonico, è ampio l'utilizzo della modalità, che già dai titoli appare evidente. Ne sono un esempio *In modo dorico* (n°32), *Frigio* (n°34), *Lidio* (n°37), *Misolidio* (n°48), *In stile Transilvano* (n°53) e *In stile Orientale* (n°58).

Gli intervalli musicali, che richiedono ognuno una propria tecnica e diteggiatura, trovano la loro espressione in *Quarte* (n°131), in *Seste minori in moto parallelo* (n°62), nei brani n°144 e 132 (per lo studio delle seconde), 59 e 108 (per la tecnica delle terze).

La descrittività del titolo è un altro elemento costitutivo nella raccolta, non sempre presente data la vastità del lavoro, ma comunque rappresentativo come d'altronde si andrà ad evidenziare man mano nei prossimi capitoli anche in riferimento alle raccolte pianistiche per l'infanzia di altri compositori. Alcuni esempi ne sono *Dal diario di una mosca* (n°142), *Danza del dragone* (n°7), *Il pagliaccio* (n°139), *Fiera* (n°47) e *Canottaggio* (n°125).

L'apice della raccolta viene toccato nell'ultimo libro, nel quale sembra che siano chiamate ad intervenire tutte le strutture corporee di cui dispone il pianista. La conflittualità ritmica tra le due mani si accentua, le indicazioni di pedale si fanno più fitte e i brani acquistano una consistenza virtuosistica notevole. Forse anche per questo Bartók decide di non scorporare gli ultimi sei pezzi dal volume VI, ma di raccogliergli sotto un unico titolo, le *Sei Danze in ritmo Bulgaro*. E' molto interessante analizzarne la scansione metrica irregolare, per comprendere come spesso diano luogo a misure di tempo semplice, ma la suddivisione interna degli accenti risulti un elemento particolarmente difficile per l'esecutore. Di seguito ne riporto gli incipit, corredati delle indicazioni di tempo e delle suddivisioni "in ritmo bulgaro".

(1) $\text{♩} = 80$ ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} : 3 \text{ 2}$)

148*

(2) ($\text{♩} = 60$)

149*

(3) ($\text{♩} = 80$)

50

150*

(4) $\text{♩} \text{♩} \text{♩} = 50$

151*

(5) Allegro molto, $\text{♩} = 40$

152*

(6) $\text{♩} = 66$

153* *f*

simile

59

L'analisi dell'ultima danza, che non solo chiude la raccolta ma l'intero progetto del Mikrokosmos, rivela come rappresenti idealmente un compendio di tecnica, nel senso più esteso del termine, per il pianista moderno. L'asimmetria del ritmo, unitamente alla soluzione dei ribattuti, delle scale e dell'utilizzo dell'intera tastiera dà luogo ad un meraviglioso esempio di musica Bartókiana.

Nella prima sezione il tema per accordi viene condotto dalla mano destra, mentre la mano sinistra opera rapidissimi ribattuti insistendo prima sulle note di un Mi per ottave spezzate. Successivamente i ruoli delle mani vengono specchiati, laddove la mano destra insiste sui Sol diesis e la sinistra conduce il tema sempre per accordi.

simile

Il metro della melodia replica incessantemente l'indicazione iniziale di 3+3+2 per poi lasciare spazio, dopo una breve coda, ad un inseguimento contrappuntistico a due voci, dove l'inserimento della seconda voce avviene sempre in corrispondenza della quarta croma della battuta, ossia sulla seconda ripartizione del metro indicata in chiave.

più f

A questo punto un altro elemento caratterizzante non solo dell'intera raccolta, ma dello stile proprio del compositore, focalizza il discorso delle due mani su un ostinato minaccioso e rapidissimo, sopra il quale si staglia un tema ascendente e discendente per moto congiunto.



Una sezione con rapide scale funge da ponte verso il centro della composizione, dove una serie di accordi ripartiti tra le due mani si rincorre rimarcando la scansione metrica iniziale.



L'impegno tecnico dell'esecutore tocca il suo vertice proprio a questo punto, dove una serie di cinquantasei ripetizioni del do centrale funge da spartiacque del pezzo, preparando la coda finale, compendio di tutti gli elementi precedentemente esposti.



Il tema viene dapprima condotto dalla mano destra, per poi passare alla sinistra attraverso una serie di ribattuti che spostano il registro medio più in basso di un'ottava.



L'apparizione di lunghe note sforzate, che ricordano esplosioni di ottoni sorretti da timpani dell'orchestra, conduce attraverso un inesorabile moto ascendente alle ultime due battute.



Bartók chiude il brano con un solido accordo di Mi Maggiore dalle reminescenze barocche, quasi a citare le terze piccarde a chiusura dei preludi di Bach, e martellando in fortissimo le ultime otto note della raccolta.

