

# DOSSIER PÉDAGOGIQUE

ZOLTÁN KODÁLY  
LES DANSES DE GALÁNTA



CONCERT ÉDUCATIF

JEUDI 15, VENDREDI 16 OCTOBRE 2015 – 11H00  
PHILHARMONIE DE PARIS

ORCH  
ESTRE  
D E  
PARIS

**JEUDI 15, VENDREDI 16 OCTOBRE 2015 – 11H00**

Pour les élèves de collèges : 11/15 ans

**ZOLTÁN KODÁLY**

*Les Danses de Galánta*

**ORCHESTRE DE PARIS**

Dalia Stasevska, direction

**CONTACT**

Service d'action culturelle de l'Orchestre de Paris

01 56 35 12 49 ou 01 56 35 12 33

[enseignants@orchestredeparis.com](mailto:enseignants@orchestredeparis.com)

Dossier pédagogique réalisé par Benoît Faucher

# Sommaire

<b>I. BIOGRAPHIE KODÁLY</b>	5
Quelques compositions majeures de Zoltán Kodály	6
<b>II. PÉDAGOGIE KODÁLY</b>	7
<b>III. CONTEXTE DE CRÉATION</b>	8
<b>IV. LES MUSICIENS ROM</b>	10
Des origines incertaines	10
Présence en Roumanie dès le XV <sup>e</sup> siècle	10
<b>V. L'ORCHESTRE ET LE CHEF D'ORCHESTRE</b>	11
Quand est apparu le 1 <sup>er</sup> orchestre symphonique ?	11
Organisation de l'orchestre	12
Un chef d'orchestre pour diriger	16
<b>VI. GUIDE D'ÉCOUTE</b>	18
<b>VII. ANALYSE DES DANSES DE GALÁNTA</b>	19
Introduction	19
Danse n° 1 : andante Maestoso	20
Danse n° 2 : allegretto moderato	21
Danse n° 3 : allegro con moto grazioso	22
Danse n° 4 : allegro	23
Danse n° 5 : poco meno mosso	24
Danse n° 6 : allegro vivace	25
<b>VIII. SOURCES ET AUTRES LIENS</b>	26
<b>IX. CAHIER D'ACTIVITÉS</b>	27
Activités autour de la pédagogie de Zoltán Kodály	28
Activités autour des Danses de Galánta	28
Activités autour de l'orchestre et du chef d'orchestre	35

# UNIVERSITY

UNIVERSITY OF CALIFORNIA  
SCHOOL OF BUSINESS ADMINISTRATION

DEPARTMENT OF ACCOUNTING  
MBA PROGRAM

ACCOUNTING 300  
CREDIT: 3

Prerequisite: ACCOUNTING 200  
This course covers the theory and practice of financial accounting, including the preparation of financial statements and the analysis of financial data.

LECTURE: 3

LABORATORY: 0

Grading: Letter Grade  
This course is graded on a letter scale from A to F. A grade of C- or better is required for graduation.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

BERKELEY

1100 UNIVERSITY AVENUE  
BERKELEY, CALIFORNIA 94720-1680  
(415) 845-5100

## I. BIOGRAPHIE DE ZOLTÁN KODÁLY (1882-1967)



C'est à Kecskemét, une petite ville de l'empire austro-hongrois située au sud-est de Budapest qu'est né **Zoltán Kodály (1882-1967)**. Il rencontre la musique dès la petite enfance car dans la maison familiale, son père violoniste et sa mère pianiste aiment réunir des amis pour partager des moments de musique de chambre. Zoltán apprend à jouer de plusieurs instruments dont le piano et le violoncelle ; il chante aussi le dimanche dans le chœur de l'église. Vers l'âge de 15 ans, il montre un certain talent pour la composition avec sa première messe et l'écriture d'un trio à cordes. Il entre alors à l'Académie Franz Liszt de Budapest dont il sortira diplômé en composition en 1904, puis en pédagogie en 1905 ; parallèlement il entreprend des études de musicologie à l'Université pour y présenter une thèse d'ethnomusicologie en 1906 sur « La structure strophique dans les chants populaires hongrois ».

*La langue hongroise appartient à la famille des langues finno-ougriennes, comme le finnois et l'estonien.*

*On prononce Kodály : KO-DAÏ*

Un an auparavant, il rencontre Béla Bartók avec qui il se lie d'amitié ; ils passeront le reste de leur vie à faire connaître la musique du peuple hongrois. Colin Mason dans son livre *Music in the Modern Age* écrit que « 1905 fut une année décisive pour la musique hongroise du XX<sup>e</sup> siècle – l'année durant laquelle Bartók a rencontré Kodály ». Dans le cadre de ses recherches doctorales, cette même année, Kodály part avec Bartók collecter les chants des paysans hongrois. Ces timbres populaires sont minutieusement répertoriés, enregistrés sur les rouleaux de cires, classifiés pour mieux les étudier afin de restituer l'essence du quotidien des paysans.

En 1906, Zoltán prend la route de Paris où il rencontre Debussy ; le compositeur français est en pleine maturation de son style qui appelle des rencontres entre des échelles de sons pentatoniques venues d'Asie et le traitement du timbre de l'orchestre occidental. Dès lors, Kodály perçoit dans ce métissage de nouvelles perspectives pour la musique hongroise du XX<sup>e</sup> siècle, qui pourraient rompre avec l'héritage trop envahissant du romantisme allemand. A 24 ans, Kodály comprend que l'autonomie de la Hongrie passerait aussi par la valorisation et la connaissance de la culture de son peuple, et en particulier de sa musique. Il développe alors un style faisant appel à la vocalité de la langue hongroise, aux rythmes des danses et aux timbres des instruments populaires, sans exotisme, mais avec l'authenticité du scientifique et la poésie de l'artiste désireux de faire entendre un répertoire jusqu'alors méconnu.

Dès lors, il ne cessera de promouvoir la musique du peuple hongrois. D'abord en devenant en 1907 professeur de théorie musicale de l'Académie Franz Liszt à Budapest. Mais également en militant en faveur du mouvement révolutionnaire fondé par Béla Kun et inspiré de la Révolution d'Octobre russe.

Son engagement et la fidélité qu'il accorde à ses convictions humanistes guident sa carrière.

En 1919, après avoir été nommé vice-directeur de l'Académie de musique de Budapest, il sera destitué de ses fonctions en raison du changement de régime lié à la contre-révolution de Horthy. Ou encore, en 1938 il s'oppose publiquement aux lois raciales et quitte son éditeur Universal-Edition devenu nazi.

Dans le cadre de ses activités de compositeur, il réforme l'enseignement de la musique en Hongrie en écrivant des œuvres destinées à être chantées dans les écoles ouvrières et paysannes sur le modèle du folklore magyar.

En 1928, Bartók dira à propos de Kodály :

*« Quand vous me demandez quel travail personnifie le plus haut degré de l'esprit hongrois, je dois vous répondre le travail de Kodály. Ses compositions sont une véritable profession de foi de l'âme Magyar. La raison objective de ce constat tient dans ce que sa composition a pris racine dans l'essence de la musique paysanne hongroise. Cependant, la raison subjective est l'inébranlable confiance que Kodály a toujours portée envers la force du peuple hongrois à construire l'avenir. »*

En 1942, suite au départ de Bartók vers les Etats-Unis, il prend sa retraite pour se consacrer pleinement à l'édition monumentale des musiques populaires hongroises.

#### QUELQUES COMPOSITIONS MAJEURES DE ZOLTÁN KODÁLY

Parmi ce répertoire laissé par Kodály on notera une profusion d'œuvres vocales allant des simples mélodies populaires aux opéras comme *Háry János*. On remarquera également un intérêt certain pour le répertoire pour cordes avec en particulier une oeuvre singulière qu'est la *Sonate pour violoncelle seul*. Kodály parvient à y faire entendre l'instrument comme jamais, en développant le timbre par le biais de modes de jeu variés.

1902	Musique de scène pour « Notre Dame de Paris »
1908	Deux mélodies populaires de la région de Zobor, pour chœur de femmes
1908-1909	Deux quatuors à cordes, op.2 et 10
1915	<i>Sonate pour violoncelle seul</i>
1919	<i>Sonate pour piano et violoncelle op.4</i>
1923	<i>Psalmus hungaricus op.13</i> pour ténor solo, chœur mixte, chœur d'enfants, orchestre et orgue
1924-1932	<i>Székely fono</i> (Les fileuses de Transylvanie), pièce lyrique, créée à l'Opéra de Budapest le 24 avril 1932
1925-1927	<i>Háry János</i> , opéra féérique
1933	<i>Danses de Galánta</i>
1944	<i>Missa brevis</i>
1961	<i>Symphonie</i>
1968	<i>Variations sur une mélodie populaire hongroise</i>

## II. LA PÉDAGOGIE DE KODÁLY

Kodály s'est particulièrement intéressé à la relation qu'entretiennent la langue et la musique populaire hongroise. Sa méthode de pédagogie musicale s'appuie notamment sur la transmission d'un répertoire de chansons traditionnelles en relation avec la langue maternelle. Dès la petite enfance, l'acquisition inconsciente de structures rythmiques et mélodiques parfois complexes passe par la pratique de comptines comme terreau culturel. Kodály a organisé cet apprentissage en classant les chansons traditionnelles en fonction de leurs apports sous forme de progression.

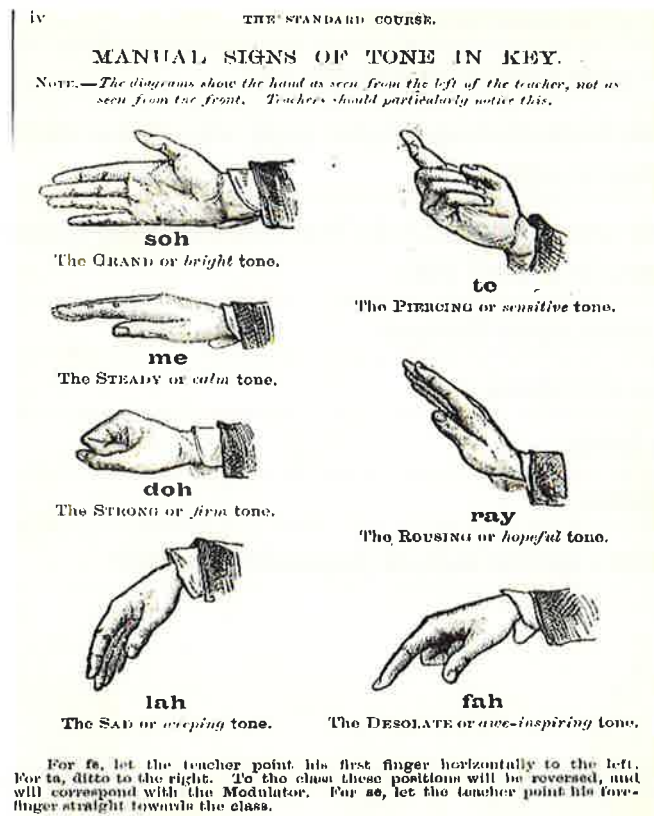


Une des caractéristiques de cette méthode repose notamment sur le caractère « relatif » de la hauteur des sons. En effet, ce qui compte c'est davantage la mémorisation des intervalles entre les notes plutôt que les hauteurs absolues. La hauteur du son « do » n'est pas fixée. Dans ce sens Kodály sollicite la mémoire auditive dans l'apprentissage musical en utilisant des signes manuels.



Chaque signe correspond à une note.

Activité (voir page 28)



### III. CONTEXTE DE CRÉATION DES DANSES DE GALÁNTA

Zoltán Kodály compose *Les Danses de Galánta* en 1933 dans le cadre d'une commande pour le 80<sup>e</sup> anniversaire de la Société Philharmonique de Budapest. Elles furent créées le 23 octobre de cette même année.

Galánta est la ville où Kodály a rencontré la musique alors que son père y travaillait comme chef de gare. Pour le jeune Zoltán débute alors l'apprentissage du violoncelle, l'instrument qui lui apporte le plus de satisfaction.

*Galánta est une municipalité qui appartient à la Slovaquie. Tributaire des modifications des frontières résultantes des différents conflits du XX<sup>e</sup> siècle, Galánta a tantôt été hongroise (jusqu'en 1918) puis tchécoslovaque (jusqu'en 1938) puis à nouveau hongroise avant d'être réintégrée à la Tchécoslovaquie à la fin de la guerre*





La ville de Galánta était aussi connue pour son orchestre *tzigane* (ou *rom*) qui interprétait des danses populaires appelées *Verbunkos*. C'est pour rendre hommage à cet orchestre que Kodály compose ces *Danses de Galánta*.



Gravure du XIX<sup>e</sup> siècle illustrant la danse *Verbunkos*

*Le terme **Verbunkos** provient de l'allemand **werben** qui signifie « recruter ». Il désigne des danses qui sont développées dans les années 1780-90 et qui étaient jouées dans les tavernes pendant les campagnes de recrutement militaire à l'époque des Habsbourgs, également rois de Hongrie. Les mélodies proviennent du répertoire populaire hongrois et sont parfois attribuées à tort aux tziganes car l'accompagnement était souvent confié aux musiciens roms. Par leur interprétation, les musiciens y apportaient cependant leur propre couleur caractéristique des musiques tziganes (ornementation, passages virtuoses improvisés, liberté rythmique (agogique)).*

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le genre *Verbunkos* est devenu un véritable symbole national hongrois dans le cadre d'une émancipation par rapport à l'influence germanique. La forme des *verbunkos* est articulée en deux parties : une partie lente et une partie rapide.

La danse est pratiquée par les hommes et se caractérise par des mouvements frappés sur les bottes

*Les Danses de Galánta* constituent une suite de danses populaires qui s'inspire d'un recueil de *Verbunkos* interprétés par les musiciens roms du XVIII<sup>e</sup> siècle puis transcrits pour le piano au XIX<sup>e</sup> siècle.

Kodály choisit une instrumentation proche de celle des orchestres tziganes, privilégiant la clarinette et les cordes graves pour les thèmes lyriques et confiant les traits virtuoses aux violons.

L'orchestre comprend :

- deux flûtes, une flûte piccolo, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons
- quatre cors, deux trompettes,
- des timbales, un tambour piccolo, un triangle, un glockenspiel
- des violons 1 et 2, des altos, des violoncelles et des contrebasses.

La forme de l'œuvre est proche d'une forme rondo (faisant alterner un refrain et des couplets). Le refrain est la première danse qui apparaît après le thème de l'introduction (voir tableau récapitulatif à la fin du dossier *Guide d'écoute*).

## IV. LES MUSICIENS ROMS (OU TZIGANES) : DES PROFESSIONNELS AU SERVICE DE LA TRADITION

On l'a vu précédemment, dans ses *Dances de Galánta*, Kodály rend hommage à un orchestre de musiciens tziganes qui était célèbre à Galánta.

Qui sont les musiciens tziganes de Hongrie ? D'où viennent-ils ?



### DES ORIGINES INCERTAINES

Tzigane, Rom, Bohémien, Gitan, Gipsy... toutes ces dénominations se réfèrent toutes à un même peuple dont les origines ne sont pas aisées à délimiter. Peuple de nomades, ils ont fait de leur exode un mode de vie, une spécificité identitaire. Stigmatisés partout, ils sont devenus au fil des âges des émigrés de nulle part. Tous ne sont pas nomades mais il s'agit surtout d'être voyageur dans l'âme. En Europe, 45% des nomades sont sédentarisés ce qui ne signifie pas intégrés.

Le terme tzigane (que l'on peut écrire aussi tsigane) provient du grec *Atsinganos* et désigne dans la Grèce antique une secte hérétique puis « a été collée au XII<sup>e</sup> siècle sur des groupes nomades originaires de l'Est » (Larousse). Quant au terme *Rhomania*, il désigne en grec l'Empire byzantin. Un peuple pouvait donc se l'attribuer pour se différencier des Turcs ou des Arabes.

Selon l'ethnomusicologue Victor Alexandre Stoichita, « des recherches linguistiques méticuleuses permettent, avec une relative certitude, d'envisager l'origine indienne du peuple tsigane ». La langue rom permet de trouver des traces de leur migration : ici quelques termes empruntés au grec médiéval, là des racines persanes indiquent qu'ils ont traversé l'Iran. Adaptant leur langue à leur mobilité géographique, ils empruntent volontiers des termes aux régions qu'ils traversent.

### PRÉSENCE EN ROUMANIE DÈS LE XV<sup>e</sup> SIÈCLE

Arrivés par le Péloponèse au XIV<sup>e</sup> siècle, ils franchissent le Danube au début du XV<sup>e</sup> siècle. Des documents attestent alors leur présence en Roumanie. A cette même période, « des chroniqueurs mentionnent en France des groupes manifestement étrangers par leur langue, leur habillement, leurs coutumes et qui affirment être des pèlerins égarés, partis d'Égypte pour rejoindre Jérusalem » (V. A. Stoichita).

Depuis la fin du Moyen-âge ils sont répandus dans toute l'Europe, même s'ils sont particulièrement présents dans les Balkans (Roumanie, Hongrie). Des vagues d'immigrations successives au XIX<sup>e</sup> siècle les conduisent jusqu'en Australie et en Amérique. Il est à noter que jamais, depuis leur départ d'Inde, leur déplacement ne fut associé à de quelconques velléités de conquêtes militaires mais plus à des opportunités liées à la vie, à la découverte associées à l'exclusion qui les poussent à partir.

Instrument traditionnel rom, le **Cymbalum** fait partie de la famille des cordes frappées. C'est une baguette tenue par la main qui frappe la corde. On retrouve cet instrument dans les musiques d'Europe centrale depuis le XV<sup>e</sup> siècle, notamment chez les Tsiganes d'où l'appellation *piano tzigane*.



Musicien tzigane jouant du cymbalum

## V. L'ORCHESTRE ET LE CHEF D'ORCHESTRE

### QUAND EST APPARU LE PREMIER ORCHESTRE SYMPHONIQUE ?

L'orchestre symphonique apparaît au XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour répondre aux besoins de la symphonie, on réunit plusieurs familles d'instruments : les instruments à cordes frottées (violons, altos, violoncelles, contrebasses), les instruments à vents (flûte, hautbois, clarinette, basson, que l'on appelle aussi *les bois* : cors, trompettes, trombones, tubas, que l'on appelle *les cuivres*) et les percussions.

#### Les familles d'instruments

Les cordes frottées	Les instruments à vent		Les percussions
	Les bois	Les cuivres	
Violon	Flûtes	Cors	Timbales
Alto	Hautbois	Trompettes	Tambours
Violoncelles	Clarinettes	Trombones	Triangle
Contrebasses	Bassons	Tubas	....

Au début, l'orchestre comprend entre 35 et 40 musiciens. Le pupitre des cordes compte environ vingt cinq musiciens et celui des vents entre quatre et dix musiciens selon les compositeurs. Entre le XVIII<sup>e</sup> siècle et la fin du XIX<sup>e</sup>, la taille de l'orchestre est multipliée par deux et peut atteindre chez des compositeurs comme Gustav Mahler une centaine de musiciens.

*Mannheim (vers 1750) : le berceau de l'orchestre symphonique.*

*C'est dans cette ville allemande, dès les années 1720, que la musique connaît un essor important. Karl Theodor, Electeur palatin de la Chapelle princière, réunit vers 1750 un ensemble de musiciens sous la direction de Johann Stamitz (1717-1757). Ce cercle musical devient une véritable école où des compositeurs comme Mozart viendront se former.*

*Les compositeurs de l'Ecole de Mannheim, Stamitz et Christian Cannabich, vont développer une écriture musicale comprenant des nuances et des coups d'archets notés avec précision, ce qui n'était pas le cas auparavant. Ils installent la forme de la symphonie classique en quatre mouvements avec l'ajout de quelques instruments à vent : le hautbois, le basson, et le cor.*

**LES FAMILLES D'INSTRUMENTS ET L'ORGANISATION DE L'ORCHESTRE SUR SCÈNE**

La disposition des instruments de l'orchestre privilégie des considérations acoustiques au profit de la clarté du discours musical. Un instrument comme le triangle, bien que de taille petite, est installé au fond car son timbre traverse la salle, on dit qu'il projette le son. En somme, plus un instrument a un timbre perçant et un potentiel dynamique puissant, plus il est au fond de l'orchestre. Ainsi, les instruments à cordes se situent devant, puis les bois, les cuivres et les percussions. (voir schéma d'implantation et photo d'un orchestre pp. 14 et 15)

Sur une partition, au début de chaque ligne appelée **portée**, il y a une « clé » qui est spécifique pour chaque instrument.

		
<p>La clé de sol pour les instruments aigus</p>	<p>La clé d'ut pour les instruments médium</p>	<p>La clé de fa pour les instruments graves</p>





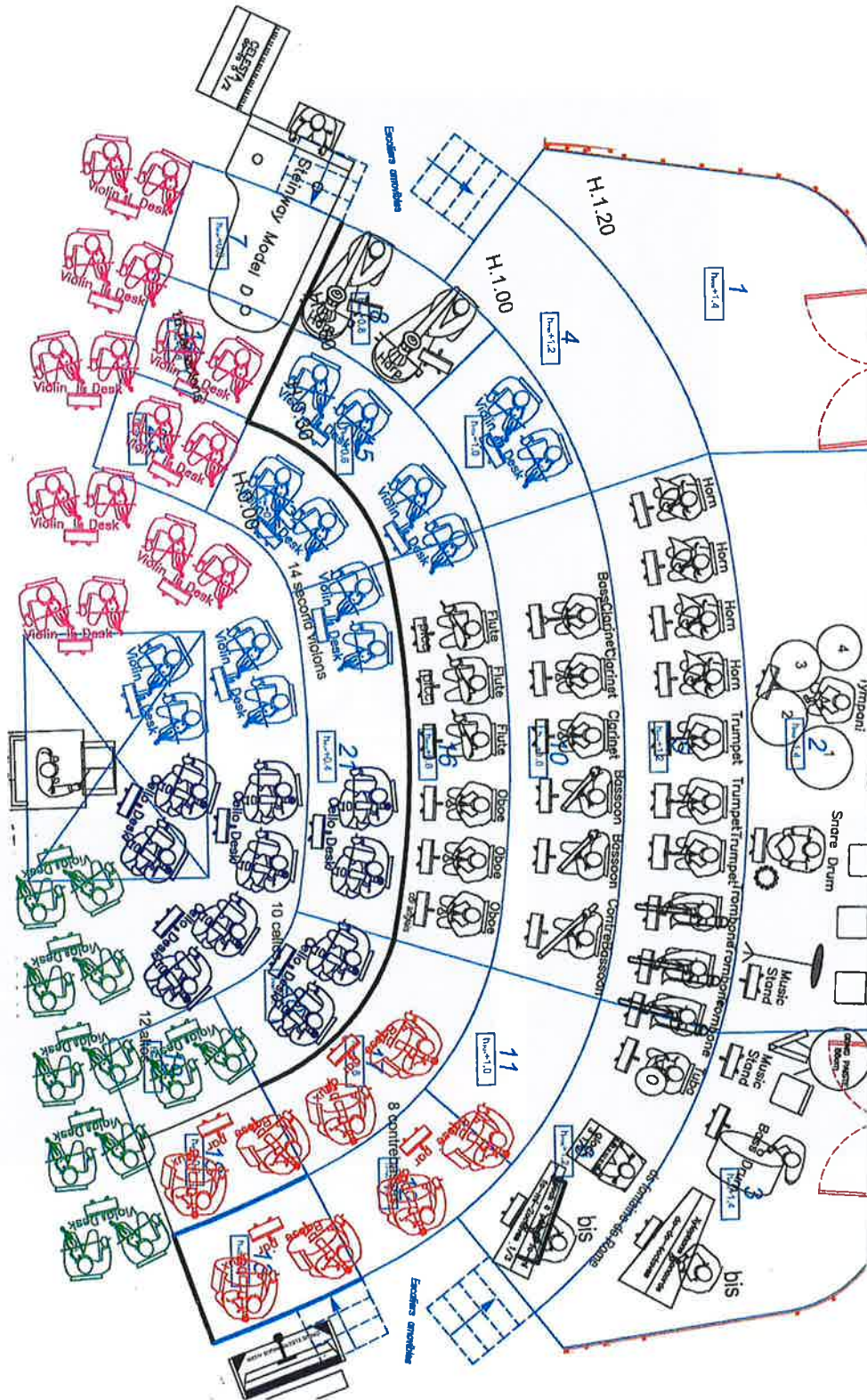
*Les cordes frottées - musiciens de l'Orchestre de Paris*



*Les vents - musiciens de l'Orchestre de Paris*



*Les cuivres et les percussions - musiciens de l'Orchestre de Paris*



*Implantation d'un orchestre sur scène*





*Implantation traditionnelle d'un orchestre classique sur scène ©ADeniau*

Découverte d'un instrument : le glockenspiel ou jeu de timbres. Écouter le glockenspiel à 8'18"



*Glockenspiel ou carillon à clavier*



*Glockenspiel ou carillon*

*Cet instrument est un carillon à clavier. Il appartient à la famille des idiophones, c'est à dire à la famille des percussions qui résonnent par elles-mêmes (par opposition aux membranophones qui ont une peau tendue sur une caisse de résonance). Les touches actionnent des baguettes qui frappent des lames en métal. Son timbre clair et métallique lui permet de se faire entendre au-dessus de l'orchestre*



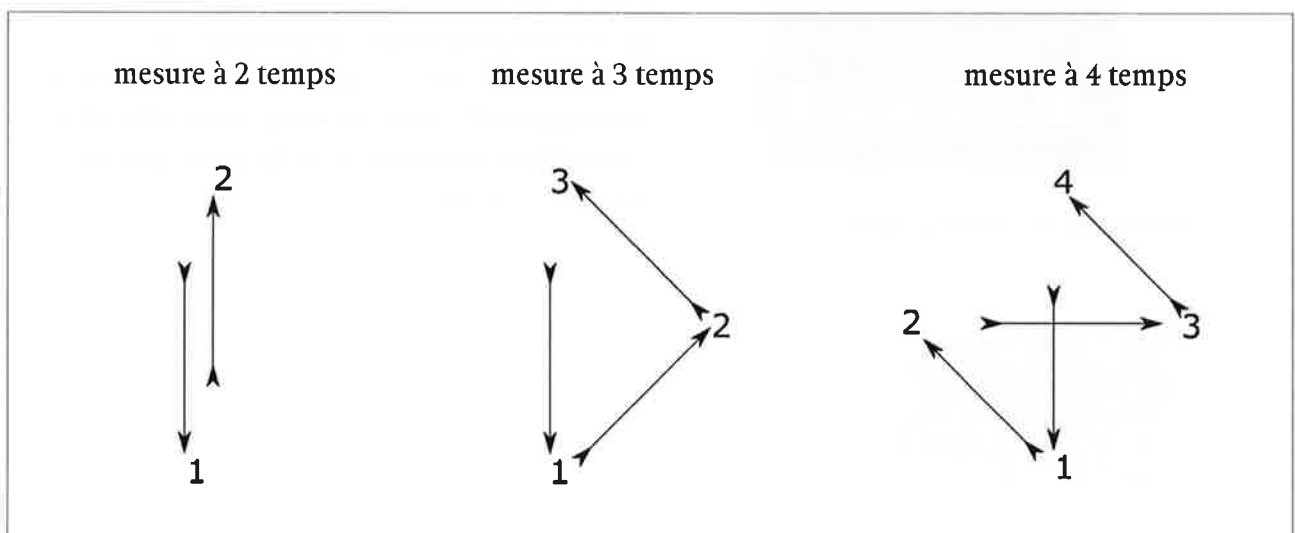
## UN CHEF D'ORCHESTRE POUR DIRIGER

Le chef d'orchestre a la même fonction qu'un conducteur de bus. Il doit veiller à ce que son orchestre respecte bien les signes écrits sur la partition (notes, nuances, vitesse...). Pour cela il existe des codes comme sur la route, avec des signalisations. Ce sont les gestes du chef appelés « la battue » qui donnent ces indications.

Chaque chef d'orchestre a sa propre lecture de l'œuvre qu'il dirige. Avec ses gestes et/ou sa baguette, il transmet cette sensibilité aux musiciens en leur demandant de faire des nuances ou des changements de tempi qui ne sont pas forcément indiqués sur la partition d'orchestre.

Lorsque l'orchestre était de petite taille, dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'était le premier violon solo qui dirigeait l'orchestre de son archet. A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le rôle du chef d'orchestre s'est séparé de celui du premier violon solo ; la mèche blanche de l'archet du violoniste qui était un repère pour l'ensemble des musiciens a été matérialisée en baguette blanche, plus visible. D'ailleurs, Edouard Deldevez, chef d'orchestre français du XIX<sup>e</sup> siècle, appelle la baguette « l'archet du chef d'orchestre » ; il différencie l'archet du bâton du chef qui lui, est de plus grosse facture.

### La battue du chef d'orchestre



Chaque chef d'orchestre lit la partition qu'il dirige avec sa propre sensibilité...



*Paavo Järvi ©Anne Deniau*

Aujourd'hui, en général chaque orchestre a un chef attitré nommé pour quelques années. A l'Orchestre de Paris il s'agit de Paavo Järvi. Le métier de chef d'orchestre est devenu très spécialisé, et les études sont très difficiles car il faut savoir jouer de plusieurs instruments, y compris du piano et avoir des connaissances sur chacun des instruments de l'orchestre. Il faut aussi d'excellentes qualités humaines pour fédérer l'énergie du groupe.

**Activités autour de l'orchestre et du chef** (voir page 35)

## V. GUIDE D'ÉCOUTE

Guide d'écoute						
Section	Timing	thème	Tempo	Instrument	Nuance	caractère
<b>introduction</b>	0"		lento	violoncelle	Forte espressivo	déclamé
<b>Danse 1</b>	2'27"		Andante maestoso	clarinette	pianissimo	recueilli
<b>Danse 2</b>	5'26"	Thème 1	Allegretto moderato	flûte	piano	oriental
	5'44"	Thème 2		cordes+clari nette	forte	énergique
<b>Danse 1</b>	6'49"		Andante maestoso	tutti	Fortissimo appassionato	déclamé
<b>Danse 3</b>	8'09"		Allegro con grazioso	hautbois	piano	champêtre
<b>Danse 1</b>	9'06"		Andante maestoso	tutti	Fortissimo appassionato	déclamé
<b>Danse 4</b>	9'35"	Thème 1	allegro	cordes	pianissimo	chuchoté
	10'00"	Thème 2		violons	piano	frénétique
<b>Danse 5</b>	11'09"	Thème 1	Poco meno mosso	clarinette	Piano grazioso	champêtre
	11'27"	Thème 2		violons	piano	rebondi
<b>Danse 6</b>	12'25"	Thème 1	Allegro vivace	alto	piano	fuyant
	12'42"	Thème 2		violons	forte	frénétique
<b>Danse 1</b>	14'20"		Andante maestoso	Flûte puis hautbois puis clarinette	piano	nostalgique
<b>Danse 6</b>	15'22"		Allegro molto vivace	tutti	fortissimo	endiablé

## VI. DANSES DE GALÁNTA : ANALYSES

### INTRODUCTION

Dès les premières notes, Kodály nous immerge dans la tradition musicale hongroise.

Le thème d'introduction est déclamé dans un style « parlando » et passe d'un instrument à l'autre en relais. Il est d'abord confié aux violoncelles, dont le lyrisme et le timbre se rapprochent de la voix humaine.

Cette mélodie est issue des transcriptions pour piano verbunkos évoquées précédemment. Sa construction rythmique est typiquement hongroise : alternance de notes longues et de notes courtes.

Cette primauté réservée aux premiers temps est à mettre en relation avec la langue hongroise dont « l'accent principal tombe toujours sur la première syllabe de tous les mots (...) : chaque vers commence par un accent » (John W. Downey, *La musique populaire dans l'œuvre de Béla Bartók*, 1956).



Le thème est entrecoupé par des arpèges joués par les violons dans un style improvisé. La clarinette est le dernier instrument jouant le thème de l'introduction ; elle fait référence au **tárogató** qui est un instrument à vent traditionnel hongrois. Son intervention se conclut par une cadence libre (partie solo à 1'58"), servant de transition vers la première danse.

#### Les caractéristiques de la musique hongroise dans l'introduction :

- le thème dans un style «parlando»
- le rythme pointé (alternance de notes longues et de notes courtes)
- les gammes au violon dans un style improvisé
- référence au **tárogató**, instrument hongrois proche de la clarinette

Suite à cette introduction, les verbunkos s'enchaînent par paire de danses, l'une lente l'autre rapide. La danse lente sera entendue plusieurs fois comme un refrain alternant avec les danses rapides. Cette alternance s'apparente à la forme rondo : ABACADA

## DANSE N°1 (à 2'27") : ANDANTE MAESTOSO

La première danse a donc une fonction toute particulière puisqu'elle sert de refrain à l'ensemble de l'œuvre. On l'entendra quatre fois présentée à chaque fois différemment, soit parce que l'instrumentation varie, soit parce que le rythme change un peu, soit parce qu'elle est entendue partiellement.

Écoute des différentes présentations de la danse n°1  
Comparer les différentes apparitions de cette danse

Apparition de la danse n°1	1	2	3	4
Repère temporel	2'27"	6'49"	9'06"	14'20"
nuance	pianissimo	Fortissimo appassionato	Fortissimo appassionato	Piano espressivo
instrument	clarinette	tutti	tutti	Flûte puis hautbois puis clarinette
Caractéristique par rapport au thème initial	Thème initial	Changement de nuance	Variation du rythme	Extrait comme un souvenir. Relais entre flûte, hautbois et clarinette

Le caractère de cette danse est nostalgique, la courbe mélodique est descendante faisant alterner les notes longues et les notes brèves.

Kodály se démarque ici de la mélodie d'origine extraite de la transcription pour piano. Celle-ci présente en effet des notes régulières sauf lorsqu'elles sont liées à la mesure suivante.

Mélodie d'origine :



Mélodie de Kodály :

50 **Andante maestoso** ♩ 76 - 80 55

Cl. I.  
In A

Si l'on compare les deux mélodies, on constate que celle de Kodály comporte énormément d'informations de phrasé (accent, point, liaison) et que les notes ont des valeurs irrégulières.

Cette particularité peut s'expliquer par une volonté d'orienter l'interprétation à la manière des Tsiganes que Kodály aura entendus à Galánta, mais c'est sans doute aussi pour être fidèle à la danse qu'il accentue le troisième temps.

### DANSE N°2 (à 5'26") : ALLEGRETTO MODERATO

Comme le veut la tradition du verbunkos, la danse qui fait suite à la première danse est dans un tempo plus allant. Sur la partition, l'indication est *Allegretto moderato*.

Kodály introduit d'abord l'accompagnement dont l'*accelerando* assure la transition avec la danse qui précède.

Une des caractéristiques issues de la musique populaire réside dans cet accompagnement alternant les temps et les contre-temps joués par les cordes en pizzicato.

The image shows a musical score for five string parts: VI. I., VI. II., VIa., VIc., and Cb. The score begins with a tempo marking of *Lento* and a time signature of 2/4. It then transitions to *poco accel.* and a time signature of 4/4. The string parts are marked with *pizz.* (pizzicato) and *p* (piano). The VI. I. and VI. II. parts have a 2/4 time signature, while VIa., VIc., and Cb. have a 4/4 time signature. The VIc. part is marked with *pp* (pianissimo).

Puis on entend la mélodie qui se découpe en deux motifs A et B sous la forme :  
A1 A2 - B1 B2 - A1 A2 - B1 B2.

Premier motif (A) (à 5'26") :

The image shows a single line of musical notation for the first motif (A). It begins with a tempo marking of *accel. Allegretto moderato* and a tempo marking of  $\text{♩} = 84$  in a box, which then changes to  $\text{♩} = 100$  in a box. The notation includes a forte (*f*) dynamic marking and a piano (*p*) dynamic marking. The melody is written in a treble clef with a key signature of two flats.

Le premier motif d'abord confié aux flûtes dans une nuance *piano* tourne autour des notes *si<sup>b</sup>* et *la<sup>b</sup>*. Le rythme alternant les valeurs longues aux valeurs courtes est toujours prédominant mais le tempo plus rapide invite à un pas de danse léger et sautillant.

Puis il est répété avec plus d'éclat grâce à l'ajout de la flûte piccolo (à 5'36").

Plus loin (à 6'05"), après avoir entendu le deuxième motif (B), le premier réapparaît mais dans une orchestration plus orientale. La mélodie jouée par le hautbois, la clarinette et le basson est doublée à la quarte parallèle par la flûte piccolo. Pour souligner l'accompagnement, Kodály marque les contre-temps au triangle.



## Deuxième motif (B) (à 5'44")

Le deuxième motif est joué par les violons et les altos associés aux clarinettes. La mélodie est descendante et dans une nuance *forte* contrastant avec le motif A.



### Caractéristiques de la danse n°2 :

- La mélodie se répète
- Répétition du thème avec des orchestrations différentes (comparer la mélodie à 5'26" et 6'05").
- Le rythme de basse alternant les temps et les contre-temps.

## Activité autour de la danse n°2 (voir page 29)

### DANSE N°1 (à 6'49") : ANDANTE MAESTOSO

Comme évoqué précédemment, la première danse est intercalée avant chaque nouvelle danse.

### DANSE N°3 (à 8'09") : ALLEGRO CON MOLTO GRAZIOSO

La troisième danse est dans un tempo allant. La mélodie est d'abord confiée au hautbois dans un caractère champêtre.



Plus loin, cette mélodie est répétée aux flûtes (à 8'18"). Kodály modifie alors l'orchestration de l'accompagnement qui devient scintillant. L'ajout du carillon (ou glockenspiel) sur les contre-temps doublés par les violons en harmonique contribue à ce caractère champêtre et lumineux.



Une mélodie voisine de la première est ensuite répétée plusieurs fois en passant d'un groupe d'instruments à l'autre. Cette progression s'effectue jusqu'aux interventions rapides des cordes. Elles agissent par deux fois (8'47" et 8'55") comme une rupture du mouvement modéré conduisant vers le retour de la première danse (le refrain).

**Activité sur la danse n° 3** (voir page 30)

Les danses 4, 5 et 6 s'enchainent sans alternance avec la danse 1.

**DANSE N°4** (à 9'35") : ALLEGRO

La danse n°4 est caractérisée par une montée endiablée de l'énergie qui se traduit par un crescendo par palier et se conclut par un *accelerando* (à 10'46"). Elle débute par un rythme de syncope accentué et confié aux cordes dans une nuance pianissimo.

Motif des syncopes :

VI. I. Allegro ♩ = 140 [240]

The image shows a musical score for Violin I (VI. I.) in 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 140 beats. The starting measure is boxed and labeled '240'. The music begins with a piano (*pp*) dynamic and features a syncopated rhythm with accents on the off-beats.

Puis (à 10'00") un motif de double-croches joué par les flûtes et les hautbois contribue à dynamiser la danse.

Motif de double-croches :

[270]

The image shows a musical score for two staves, likely Flute and Oboe, in 2/4 time. The starting measure is boxed and labeled '270'. The music consists of a continuous eighth-note pattern starting with a piano (*p*) dynamic.

Cette progression se conclut par un *accelerando* (à 10'46") interrompu par un coup de timbale qui mène à la danse suivante.

## DANSE N°5 (à 10'56") : POCO MENO MOSSO

### Introduction :

Il s'agit d'une marche, plus lente, dont le rythme d'accompagnement est partagé entre les cors et les bassons.



### Premier thème (à 10'56"):

Après une brève introduction (à 10'56"), la clarinette joue le premier thème au caractère gracieux, léger et insouciant, contrastant avec la danse précédente.



### Deuxième thème (à 11'27"):

Ce thème beaucoup plus dynamique grâce aux doubles croches est joué par les violons puis circule comme un canon d'un instrument à l'autre.



**Activité d'écoute autour de la danse n° 5 (voir page 33)**

## DANSE N°6 (à 12'25') : ALLEGRO VIVACE

Comme les danses précédentes, la danse n°6 fait entendre deux thèmes.

### Premier thème (12'25")

Ce thème au caractère léger et sautillant est joué en canon aux altos puis aux violons 2.



### Deuxième thème (12'42")

Le deuxième thème joué par les violons est caractérisé par son rythme de syncope qui alterne avec des doubles croches. Cette configuration rythmique associée à une nuance fortissimo offre à ce thème l'énergie d'une danse frénétique.



Après avoir entendu quelques bribes de la danse n°4 (à 13'18") l'énergie atteint son paroxysme sur les rythmes de syncope et de double-croches de la danse n°6.

*Les Danses de Galánta* se terminent par une ultime citation de la danse n°1 (à 14'20") comme un souvenir qui se passe en relais de la flûte au hautbois puis à la clarinette.

Le point final (à 15'22") est alors donné par l'orchestre en tutti sur le deuxième thème syncopé de la danse n°6 dans un tempo endiablé.

Jules Vernes dans *Le château des Carpates* décrit un paysage hongrois en Transylvanie :

« Curieux fragment de l'empire d'Autriche, cette Transylvanie, « L'Erdely » en magyar, c'est à dire en hongrois, « le pays des forêts ». Avec ses plateaux livrés à la culture, ses luxuriants pâturages, ses vallées capricieusement dessinées, ses cimes sourcilleuses, la Transylvanie, zébrée par les ramifications d'origine plutonique des Carpates, est sillonnée de nombreux cours d'eaux qui vont grossir la Theiss et ce superbe Danube, dont les Portes de Fer, à quelques milles au sud, ferment le défilé de la chaîne des Balkans sur la frontière de la Hongrie et de l'empire ottoman. »

## VIII. SOURCES ET AUTRES LIENS

### Les sources :

Bellman, Jonathan, « Verbunkos », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, deuxième édition, éditée par Stanley Sadie et John Tyrell. Londres. 2001.

Stoichita, Victor-Alexandre, *Chants tsiganes de Roumanie*, Ed. Cité de la musique. 2010

### Les liens :

- Voir un *verbunkos*

<https://www.youtube.com/watch?v=nLepCEB6ZSY>

- Figures de Notes

Découvrez les instruments de l'orchestre symphonique expliquées par les musiciens de l'Orchestre de Paris dans de petites vidéos intitulées « figures de notes »

<http://www.orchestredeparis.com/figuresdenotes/>

- *I love my job*







Un portrait de Paavo Järvi, Directeur musical de l'Orchestre de Paris, le témoignage de musiciens sur leur chef d'orchestre, et le point de vue du violoniste soliste Frank Peter Zimmerman







<https://www.youtube.com/watch?v=sVSv-Dc1xyE>

## **IX. ACTIVITÉS MUSICALES ET PÉDAGOGIQUES**

## ACTIVITÉ AUTOUR DE LA PÉDAGOGIE DE ZOLTÁN KODÁLY

→ Codifier *Au clair de la lune*, puis chanter avec les mains

AU	CLAIR	DE	LA	LU-	NE
do	do	do	ré	mi	ré
 doh	 doh	 doh	 ray	 me	 ray

AU	CLAIR	DE	LA	LU-	NE
do	do	do	ré	mi	ré
 doh	 doh	 doh	 ray	 me	 ray

## ACTIVITÉS AUTOUR DES DANSES DE GALÁNTA

### INTRODUCTION

→ Classer les instruments qui jouent le thème dans leur ordre d'apparition :

				
Le violon	Le violoncelle	La clarinette	Le cor	Le hautbois
4	1	5	2	3

DANSE N°2

→ Chanter la mélodie de la danse n° 2 (à 5'26") sur un poème hongrois « *Ivresse Matinale* » de Dezső Kosztolányi (1885-1936).

## Danse n°2

musique: Z. Kodaly  
paroles: Deső Kosztolányi  
arrangement: B. Faucher

The musical score is arranged in three systems. Each system includes a vocal line, a Claves line, and a BW Tubes line. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The lyrics are in French and describe a morning hangover.

**System 1:**

Vocal: E - cou - te - moi, pour - vu que ce - la ne t'en - nuie. J'ai  
Claves: [Musical notation for Claves]  
BW Tubes: [Musical notation for BW Tubes]

**System 2:**

Vocal: ces - sé mon la - beur vers trois heures a - près mi - nuit  
Clv.: [Musical notation for Claves]  
BW: [Musical notation for BW Tubes]

**System 3:**

Vocal: Je me suis cou - ché mais la tête ce mo - teur cli - que - tait dans sa va - peur  
Je me suis tour - né puis re - tour - né dans le lit mais le som - meil m'a fui  
Clv.: [Musical notation for Claves]  
BW: [Musical notation for BW Tubes]



Ivresse Matinale  
de Dezső Kosztolányi (1885-1936)

Écoute-moi, pourvu que cela ne t'ennuie.  
J'ai cessé mon labeur  
vers trois heures après minuit.  
Je me suis couché, mais la tête, ce moteur  
cliquetait sans répit dans sa vapeur.  
Je me suis tourné, puis retourné dans le lit,  
mais le sommeil m'a fui.  
Je l'appelais pourtant, en comptant jusqu'à cent,  
par des banalités, par des médicaments.  
Mes mots me regardaient avec ferveur.  
Mes cigarettes excitaient mon cœur.  
Puis le café aussi, et tout. Eh bien, ça va,  
Je vais donc me lever, tant pis.  
En chemise de nuit, je ferai les cent pas.  
Tout autour, la famille. Notre nid.  
Bouches qu'un miel de rêve emplît.  
Je titube comme un ivre – et alors  
je jette par hasard un coup d'œil au-dehors.

**DANSE N°3**

→ **Combien de pulsations peut-on compter pendant la mélodie du hautbois ? Frapper la pulsation dans le creux de la main puis compter le nombre de temps.**

*Réponse : La mélodie est découpée en seize temps articulés en deux groupes de huit temps.*

→ **Compter le nombre de fois où l'entend la mélodie entre 8'06" et 8'50" ?**

*Réponse : On entend la mélodie cinq fois.*

*1 : hautbois (16 temps)*

*2 : flûte (16 temps)*

*3 : hautbois (16 temps)*

*4 : flûte piccolo (16 temps)*

*5 : flûte + hautbois (8 temps), cordes rapides (8 temps)*

→ **Inventer une chorégraphie entre 8'06" et 8'50"**

*Dans la proposition ci-dessous, trois éléments (A-B-C) de mise en espace sur 16 temps sont proposés.*

*Pour la répartition des 5 phrases mélodiques on pourra suivre l'enchaînement suivant :*

1 :A

2 :B

3 :C

4 :A

5 :B

*Description de la danse (voir schéma suivant) :*

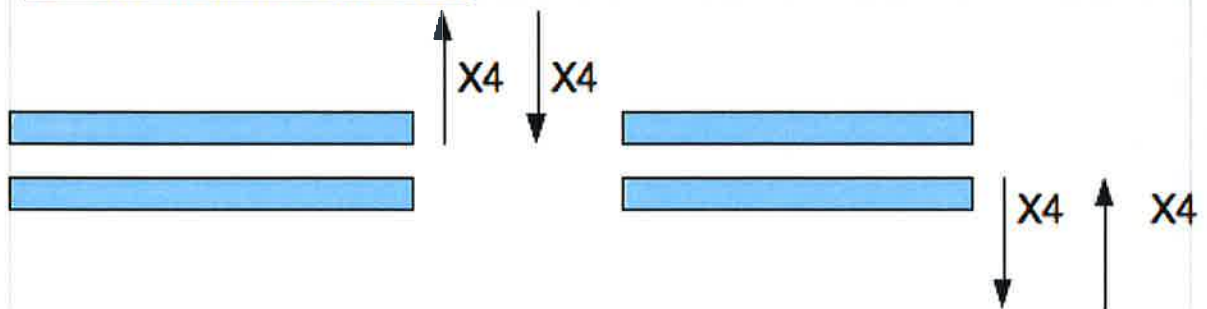
**Pour A :** *deux rangées de danseurs se font face. Une première rangée commence un enchaînement de 8 temps suivie de la deuxième.*

**Pour B :** *les 8 premiers temps, les danseurs tournent par couple dans un sens puis dans l'autre. Puis en ligne, ils s'écartent et reviennent sur 8 temps.*

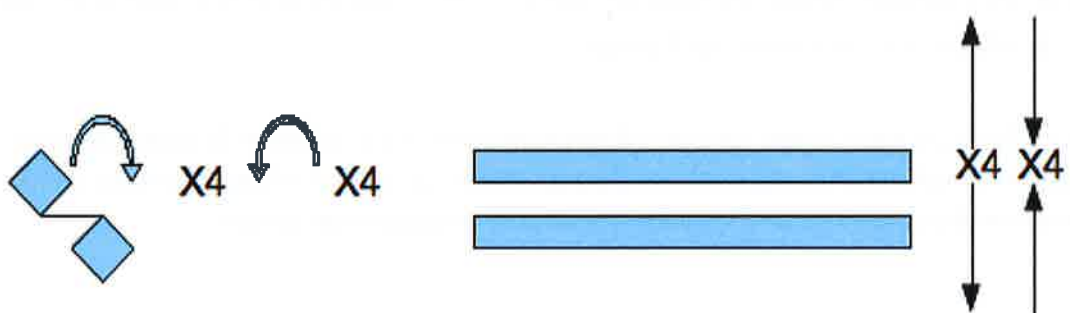
**Pour C :** *Les 4 premiers temps servent à former une ronde en se donnant la main (ouverture du parapluie). Pendant les 4 temps suivant, chacun tourne sur soi. Les 8 temps suivants permettent de se disposer en deux lignes en vis-à-vis pour retrouver la configuration initiale.*

## Proposition de chorégraphie pour la 3ème danse

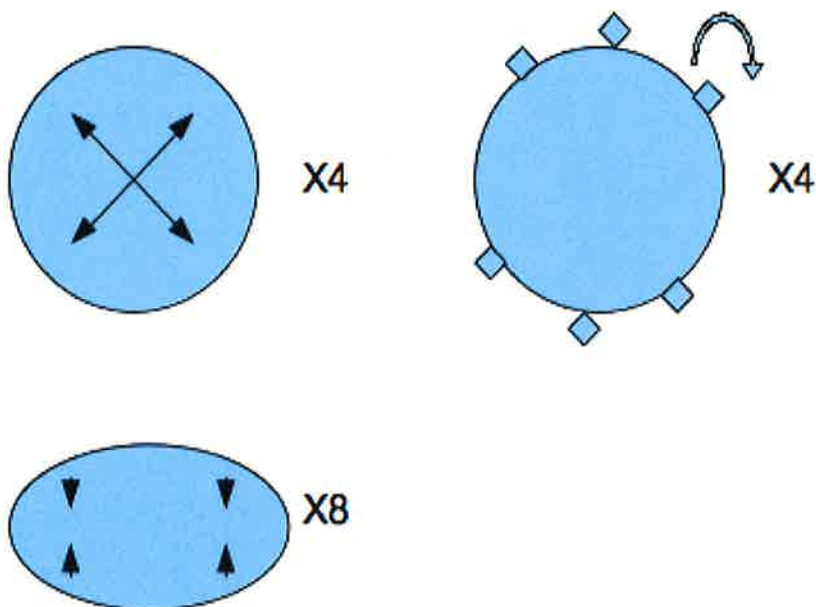
A= 1ère fois et 4ème fois



B= 2ème fois et 5ème fois



C= 3ème fois







**DANSE N°5**

- Écouter la danse n° 5 (à 10'56")
- Identifier chaque entrée du thème 1 (lever la main pour chaque entrée).
- Reconnaître les instruments qui jouent successivement le thème 1

Remplir le tableau en attribuant un nom à chaque instrument ainsi que le numéro correspondant à son ordre d'apparition

			
La flûte	La clarinette	Le hautbois	Le basson
2	1	4	3

→ Reconnaître l'arrivée du deuxième thème (à 11'27")(en levant la main). Quels instruments jouent ce thème ?

**DANSE N°6 (extrait de 12'25" à 13'18")**

→ Percussions corporelles  
(voir la partition page suivante)

Dans cette danse rapide, les phrases sont asymétriques, elles ne sont pas divisibles par 2 (contrairement à la danse n°3 dont les phrases étaient toutes de 8 mesures).

Cette irrégularité est une caractéristique des danses d'Europe de l'est. Cette rupture participe au dynamisme et à l'énergie de la danse.

Tor-se pou-ce (x4)

Tor-se

Cuis-se main-main (x6)

Cuis-se

Pieds-pieds main / pieds-pieds main-main-main (x6)

tor-se main-main (x4)

Pieds-pieds main / pieds-pieds main-main-main (x3)

Pieds-pieds main / pieds-pieds main

## Danse 6

### Percussion corporelle

6

13 *a tempo*

25

29

41

## ACTIVITÉS AUTOUR DE L'ORCHESTRE ET DU CHEF

Activité d'écoute : avant la musique – Écouter la plage 1 du support sonore  
(L'orchestre s'accorde et le chef rentre sur scène)

→ **Que font les instruments ? Quel instrument entend-on le plus ?**

Réponse : les musiciens accordent leurs instruments sur la note « LA » qui est jouée au hautbois. Cette mise au point musicale est nécessaire pour pouvoir bien jouer ensemble. Le hautbois est l'instrument que l'on entend le plus au moment de l'accord car il est la référence du la de l'orchestre.

→ **Ensuite le public applaudit, pourquoi ? Entourer la bonne réponse :**

- a- il applaudit les musiciens qui s'accordent
- b- il commence à s'impatienter
- c- le chef d'orchestre entre sur scène
- d- il est content

→ **Vous aussi, en classe, essayez de vous accorder :**

Un élève propose une note tenue sur « ou » et les autres doivent l'imiter

**Observer la partition du chef d'orchestre ci-dessous : le conducteur**  
 (Le conducteur est la partition qui réunit tous les instruments de l'orchestre.)

7  
 Alle Rechte vorbehalten  
 All rights reserved  
 Tous droits réservés

**GALÁNTAI TÁNCOK**  
 TÄNZE AUS GALANTA / DANCES OF GALANTA

1  
 2  
 Kodály Zoltán

3

4 5 5 poco accel. 5

Flauto I.  
 Flauto II.  
 Oboe I. II.  
 Clarinetto I. II.  
 in A  
 Fagotto I. II.

Lento  $\text{♩} = 54$

I. II.  
 Corno in F  
 III. IV.

Tromba I. II.  
 in C

Timpani  
 Tambour picc.  
 Triangolo  
 Glockenspiel

Violino I.  
 Violino II.  
 Viola  
 Violoncello  
 Contrabbasso

Lento  $\text{♩} = 54$  5 poco accel.

6

*f. spr.* *pp* *pp* *dim.*

Copyright 1934 by Universal Edition A.O.  
 Copyright assigned 1952 to Universal Edition (London) Ltd, London  
 Universal Edition No. 10585



→ **Que voit-on ? Que lit-on ?**

① C'est le titre de l'œuvre écrit en trois langues : hongroise, allemande et anglaise

② Kodály Zoltán : c'est le nom et le prénom du compositeur

③ La nomenclature : c'est la liste des instruments nécessaires pour jouer l'œuvre. On remarque qu'ils sont tous indiqués sur la première page alors qu'ils ne jouent pas tous au début.

On remarque aussi que le nom des instruments est écrit en italien qui est la langue traditionnelle utilisée pour les indications concernant la musique.

④ L'indication de tempo (la vitesse) au début de l'œuvre : *lento*, c'est à dire *lent*. La noire est à 54 ce qui signifie que la pulsation est un peu plus lente qu'une seconde (60).

⑤ Plus loin, le tempo accélère (*poco accel.*)

⑥ L'œuvre démarre avec les violoncelles qui jouent en solo dans une nuance forte et expressive, suivis des violons 5 qui jouent *pianissimo*

→ **Quels sont les instruments nécessaires pour jouer les *Dances de Galánta* ?**

L'orchestre comprend :

- deux flûtes, une flûte piccolo, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons
- quatre cors, deux trompettes,
- des timbales, un tambour piccolo, un triangle, un glockenspiel
- des violons 1 et 2, des altos, des violoncelles et des contrebasses.

→ **Quels sont les instruments qui jouent sur cette première page ? Rangez-les dans leur ordre d'apparition.**

VOLONCELLES – VIOLONS 1 – VIOLONS 2 – ALTOS

→ **Créer un *accelerando* en variant la nuance.**

Un chef donne un départ dans une pulsation proche de la seconde. L'ensemble du groupe frappe cette pulsation dans le creux de la main avec deux doigts dans une nuance forte. Une fois que cette pulsation est installée, le chef donne un signal qui indique le début de l'*accelerando* tout en faisant chuter la nuance dans les *pianissimos*. Le chef donne un signal pour la fin.

A décliner aussi en variant simplement la vitesse du tempo et les nuances, en suivant un enfant « chef »

→ **« vrai ou faux » :**



Les flûtes jouent au début de l'œuvre (faux)

Les violoncelles jouent au début (vrai)

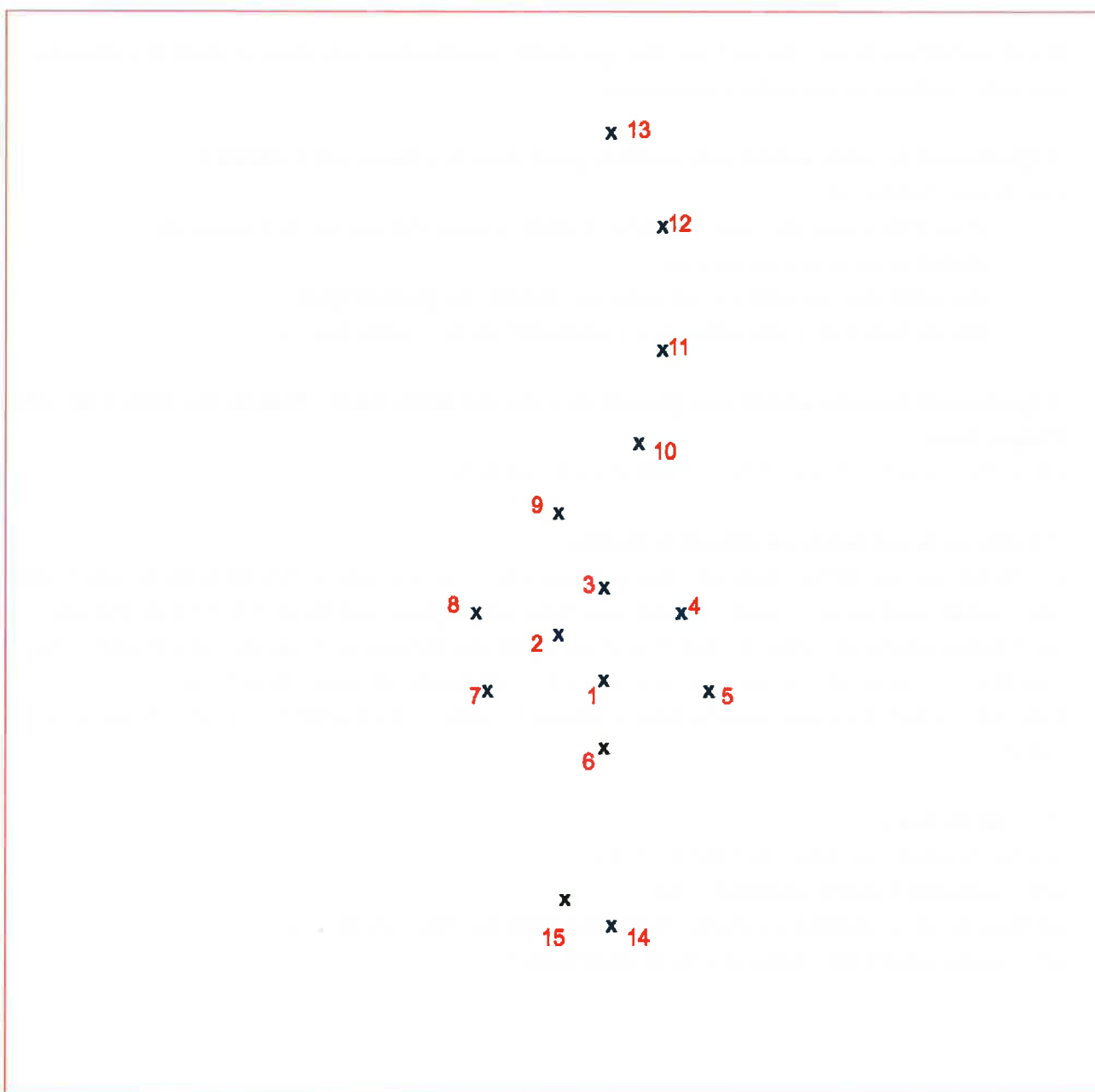
Lorsque les altos entrent ils jouent en même temps que les violons (vrai)

Les violons jouent fort (faux, ils jouent *pianissimo*)








→ Quels sont les instruments qui utilisent la clé de fa ?

		
La <i>clé de sol</i> pour les instruments aigus	La <i>clé d'ut</i> pour les instruments médium	La <i>clé de fa</i> pour les instruments graves

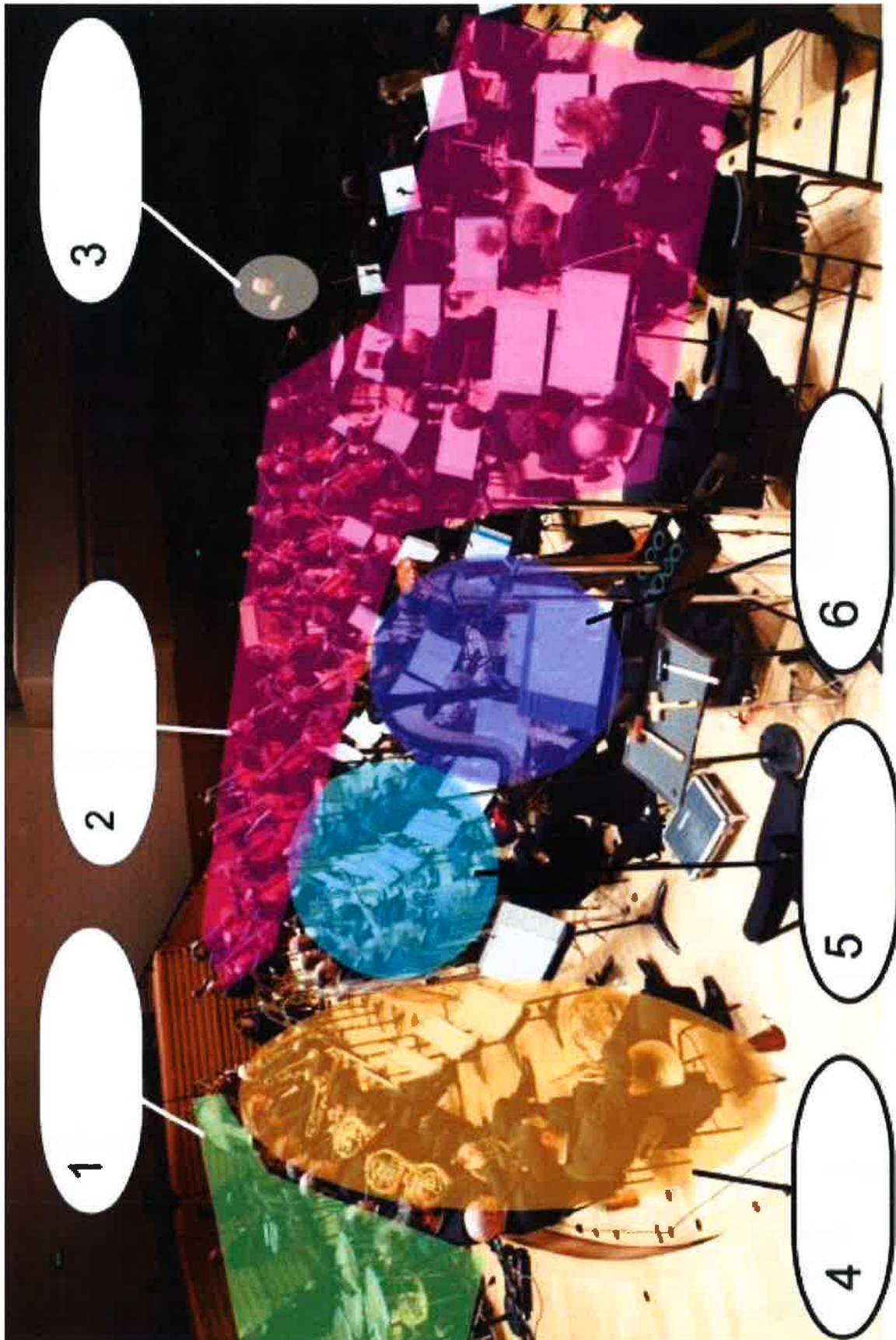
→ Relier les points dans l'ordre croissant. Qu'obtient-on ?



→ Relier chaque instrument à la famille d'instruments correspondante :

<p><b>La trompette *</b></p> 		<ul style="list-style-type: none"><li>• Les bois</li></ul>
<p><b>Le hautbois *</b></p> 		
<p><b>Le basson *</b></p> 		<ul style="list-style-type: none"><li>• Les cuivres</li></ul>
<p><b>Le cor *</b></p> 		
<p><b>Le violon *</b></p> 		<ul style="list-style-type: none"><li>• Les percussions</li></ul>
<p><b>La clarinette *</b></p> 		
<p><b>Les timbales *</b></p> 		<ul style="list-style-type: none"><li>• Les cordes frottées</li></ul>

→ Dans la photo de l'Orchestre de Paris ci-dessous, retrouve chaque famille d'instrument.



**Réponses :** 1- percussions 2- les cordes frottées 4- les cuivres 5- les bois 6- les harpes  
Qui est à l'emplacement du n°3 ? le chef d'orchestre

→ Compléter le texte.

L'orchestre symphonique est apparu au \_\_\_\_\_(1) siècle. Il comprend quatre famille  
d'instruments : les \_\_\_\_\_, les \_\_\_\_\_, les \_\_\_\_\_ et les \_\_\_\_\_ (2). Entre  
le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle, le nombre de musiciens de l'orchestre \_\_\_\_\_ (3). Pour permettre  
à tous ces instruments de jouer ensemble, l'orchestre est dirigé par un \_\_\_\_\_ (4) avec une \_  
\_\_\_\_\_ (5).

La partition utilisée par le chef s'appelle un \_\_\_\_\_ (6). A gauche de la première page on  
observe la liste des instruments appelée \_\_\_\_\_ (7).

**Réponses :** 1- XVIII<sup>e</sup>, 2- bois, cuivres, cordes, percussions, 3- augmente, 4- chef d'orchestre, 5-  
baguette, 6- conducteur, 7- la nomenclature.

