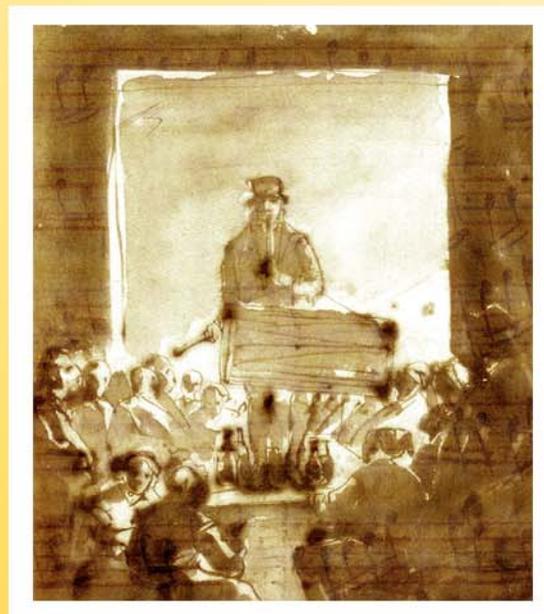




ORDRE DES TAMBOURINAIRES
SOUS L'ÉGIDE DE LA
FÉDÉRATION FOLKLORIQUE MÉDITERRANÉENNE

DOSSIER DE TRAVAIL INDIVIDUEL

PRÉPARATION
AUX ÉPREUVES DE QUESTIONS
DE L'EXAMEN FÉDÉRAL DE TAMBOURINAIRES



Nom :

Prénom :

2005

Conception et réalisation : J.-B.Giai

DOSSIER
DE TRAVAIL INDIVIDUEL

PREPARATION

AUX EPREUVES DE QUESTIONS

DE L'EXAMEN FEDERAL DE TAMBOURINAIRES

Jean-Baptiste Giai

Avant-Propos

Le présent dossier a été développé à l'occasion du stage fédéral René et Marion Nazet 2004 (à Niozelles). A cette occasion, l'Ordre des Tambourinaires a proposé des sessions de cours collectifs d'histoire du tambourin, de culture musicale, de déchiffrage, pour assurer un suivi optimal des élèves dans leur formation durant la session. Ces objectifs ayant nécessité une forte coordination entre tous les moniteurs et une définition commune des moyens et méthodes, ce petit fascicule de travail a permis de répondre aux différents besoins de cette organisation.

Les lacunes rencontrées durant les dernières sessions de l'examen de tambourinaires autour des épreuves de questions, notamment pour les commentaires sur les pièces au programme, ont ensuite incité les membres du Conseil de l'Ordre des Tambourinaires à une diffusion plus large de ce document. Nous espérons qu'il constituera une aide aux futurs candidats dans leur préparation, pour favoriser une connaissance précise et organisée des domaines évalués lors de l'examen.

Ce livret se décline suivant deux parties : la présentation de l'exposé théorique au programme (comprenant la liste des commentaires sur les pièces), puis des activités de découverte autour de l'instrument, son répertoire et son histoire. L'utilisation conjointe des volumes I et II des Anthologies de la Musique pour Tambourin est nécessaire.

Signalons que les questions traitées dans ce dossier dépassent le programme de l'examen, puisque toutes les pièces des volumes I et II des Anthologies de la Musique pour Tambourin sont abordées.

Je tiens à remercier une fois encore la Commission du Tambourin pour son apport essentiel dans l'impression et la publication des différents recueils et livrets conçus par l'Ordre des Tambourinaires.

J.-B. Gai,
le 20 janvier 2005

Fascicule édité par l'Ordre des Tambourinaires et la Commission du Tambourin

Conception, rédaction et mise en page : J.-B. Gai

© Ordre des tambourinaires, août 2004 - janvier 2005.

SOMMAIRE

Exposé théorique à l'usage des candidats au Premier degrép.7

Exposé théorique à l'usage des candidats au Second degrép.10

Niveau Premier degré

Premier atelier : le galoubetp.16

Second atelier : le tambourinp.18

Troisième atelier : questions de tonalitésp.20

Quatrième atelier : le répertoire (I)p.22

Cinquième atelier : le répertoire (II)p.24

Niveau Second degré

Premier atelier : connaissance des instrumentsp.28

Second atelier : questions de tonalitésp.30

Troisième atelier : histoire de l'instrumentp.32

Quatrième atelier : le répertoirep.34

Cinquième atelier : auteurs et compositeursp.36

Exposé théorique à l'usage des candidats au Premier Degré

A. Le galoubet

Le galoubet appartient à la famille des flûtes à trois trous jouées d'une seule main. Toutes ces flûtes sont accompagnées d'une percussion jouée simultanément par le même musicien.

Comme tous les instruments de cette famille, il possède une embouchure semblable à celle de la flûte à bec mais est percé de trois trous seulement, deux sur le dessus et un sur le dessous, ce qui permet de le saisir et de le jouer de la seule main gauche.

Son étendue (dite encore "tessiture" ou "ambitus") est d'une octave et demie, soit douze notes sur l'échelle diatonique. En outre tous les degrés chromatiques intermédiaires sont possibles grâce à la technique des doigtés en demi-trous.

Les notes du galoubet vont de mi bémol écrit sur la première ligne en clé de sol, jusqu'à si bémol écrit avec une ligne supplémentaire au-dessus de la portée en clé de sol. Cependant il est à noter que le galoubet sonne en réalité deux octaves au-dessus des notes écrites.

Le galoubet peut jouer douze notes avec seulement trois trous grâce au phénomène des harmoniques (dits aussi « partiels » en acoustique) : avec le même doigté on peut jouer plusieurs notes en faisant varier l'intensité du souffle.

Tous les galoubets lisent les mêmes notes. Cependant ils peuvent sonner un peu plus haut ou un peu plus bas : on dit qu'ils sont de « tonalités » ou de « tons » différents. La tonalité d'un galoubet est fonction de sa longueur. Une tonalité plus grave correspond à un instrument un peu plus long et inversement.

Le galoubet le plus courant est dans la tonalité de Si. Un modèle traditionnel encore assez répandu est accordé selon un diapason légèrement plus bas que le diapason actuel.

Il existe d'autres tonalités de galoubets qui sont d'un usage moins fréquent : tonalité de ré, ut, si bémol, la et sol.

Le galoubet est fabriqué dans un bois dur, dense et facile à tourner, essentiellement le buis, l'ébène et la palissandre. Mais on trouve aussi des instruments en bois fruitiers locaux tels que l'olivier ou l'amandier.

B. Le tambourin

Le tambourin est inséparable du galoubet.

Il comprend :

- le fût,
- les peaux,
- le système de tension,
- la bretelle.

Le fût est traditionnellement en noyer. Pour les instruments plus modestes, on peut aussi employer le hêtre. Ces bois ont la particularité de se sculpter facilement. On fait également des tambourins bon marché en contre-plaqué.

Le fût mesure de 70 à 80 cm de hauteur. Son diamètre est légèrement supérieur à la moitié de sa hauteur. Il est percé en son milieu, sous la bretelle, d'un petit trou appelé « évent acoustique » ou encore « âme ». Cet orifice permet de réguler la pression interne de l'instrument.

La peau de dessus, qui doit être très mince, est traditionnellement en veau mort-né ; la peau de dessous, plus épaisse, est en chevrette.

Les peaux sont enroulées sur des cercles de section carrée. Elles sont tendues par des cerceaux rouges de section ronde portant dix boutons. Le timbre, dit aussi « chanterelle » est une fine cordelette de chanvre (remplacée parfois par une tresse de cordes de boyau). Elle est glissée entre la peau et le cerceau de dessus. Un cordonnet de chanvre (dit aussi « lacet ») assure le maintien des cercles et la tension des peaux. On règle la tension par dix coulants de cuir.

Ce réglage vise à obtenir une vibration aussi continue que possible de la chanterelle.

Pour toucher le tambourin, on utilise une baguette légère appelée massette (« masseto » en provençal). Elle comporte trois parties : la pomme - en général en bois dur - qui sert de contrepoids, la tige également en bois, le gland d'ivoire, d'os, ou, plus récemment, de bois dur.

Parmi les principaux facteurs d'instruments actuels, citons André Fabre à Barjols, Jean-Pierre Magnan à Orange, Gérard Superbe à Fos, Antoine à Orgon.

Textes accompagnant les pièces au programme de l'examen

Niveau Premier Degré

LA GLENADO

Marche

Arrangement de Maurice Maréchal sur des motifs de marches anciennes

PLANCHS DE NOUESTRO-DAMO

Anonyme

Damase Arbaud,

Chants populaires de la Provence (Aix, 1862)

Cette "cantinella" daterait du XV^e siècle quant à son texte. Selon Damase Arbaud la musique est empruntée aux "Chants des cantiques spirituels provençaux et français" (1759). Transcription des Musiciens de Provence.

LES CORDELLES

Anonyme

Ce "timbre", très répandu dans toute la France depuis le XVII^e siècle, a servi de support à d'innombrables chansons françaises (chansons à boire, chansons satiriques) puis provençales. Les provençaux l'ont tout naturellement utilisé comme l'un des airs pouvant accompagner la danse des cordelles. C'est François Vidal (Lou Tambourin, 1864) qui l'a publié pour la première fois comme provenant du terroir de l'Étang de Berre.

LES FILLES DE MARBRE

Anonyme

La chorégraphie et le titre de cette danse seraient empruntés à un vaudeville parisien du même nom. L'origine de sa musique est inconnue.

LA MATELOTE

Anonyme

Air dérivé de La Sabotière qui figure dans la Clé du Caveau¹ (1816) ainsi que dans la méthode de galoubet de Chédeville (circa 1804). D'autres airs ont pu être utilisés pour cette danse, par exemple le final du Quadrille des Lanciers.

SOUTO LI PIN

Mazurka

Anonyme

L'air de la mazurka "La petite voisine" a servi à Charloun Rieu, le poète-paysan du Paradou, pour sa célèbre mazurka "Souto li pin". On notera que la version d'origine ne comportait pas de notes pointées.

LA VOLTE

Varsoivienne

Anonyme

Contrairement à certaines idées reçues l'air de cette danse est une danse de salon Belle Epoque dite "varsoivienne". Il a été adopté vers le début du XX^e siècle pour une évocation de la volte de la Renaissance. Cette musique n'a donc rien à voir avec la danse du XVI^e siècle.

En outre il est à remarquer que la volte du XVI^e siècle n'est en aucune façon l'ancêtre de la valse qui provient très probablement du ländler d'Autriche et d'Allemagne du sud.

RIGAUDON DIT « DE SALON »

Anonyme

D'après François-André Philidor (1726-1795)

Vidal, "Lou Tambourin" (Aix, 1864)

Selon Vidal cet air figurait au répertoire d'une "tambourinairis" de la ville de Salon. Il est en fait extrait de l'opéra-comique Le Bûcheron, du compositeur Philidor (Paris, 1763).

LA FRICASSEE

Anonyme

Il s'agit d'une des nombreuses contredanses à la mode sous le Premier Empire. Elle est aussi connue sous le nom de l'Arlésienne (titre qui n'a évidemment aucun rapport avec l'oeuvre de Georges Bizet) et fait partie du fonds populaire français. L'air est celui de "Quand on va boire à l'Écu" qui figure dans la Clé du Caveau (1816).

GAVOTTE DE VESTRIS

D'après Grétry

Chateauminois

(Oeuvres posthumes vol. 1 (Laugier, Paris, vers 1812)

Rebaptisée "Gavotte de Vestris" à la suite du succès d'une chorégraphie de M.Gardel interprétée par Vestris (1729-1808, un des plus célèbres danseurs de son époque), cette pièce est en fait extraite de la comédie lyrique Panurge dans l'isle des lanternes de Grétry, où elle porte le nom d' "Air des Morlaques" (1785). Pourtant, cet air s'apparente à un Rigaudon et ne possède aucun élément caractéristique d'une gavotte du XVIII^e s. Cette danse devient célèbre, entre au répertoire de bal et constituera bientôt à la ville et dans l'armée l'Épreuve obligatoire pour l'obtention du brevet de prévôt de danse.

La version présente dans le 1^{er} volume des "Oeuvres posthumes" de Chateauminois, plus simple que celle jouée de nos jours, est donnée en ossia.

LA MOISSON

Anonyme

Il s'agit d'un air de scottish qui présente tous les caractères de la danse Belle Epoque.

LES OLIVETTES

Anonyme

Ce ballet est une danse armée dont on retrouve l'équivalent dans de nombreux pays ainsi qu'à la Renaissance (danse des Matassins). La musique a été relevée sous Napoléon Ier par le comte de Villeneuve (Statistique des Bouches-du-Rhône).

¹ La Clé du Caveau est un recueil d'airs paru en 1816 ; dans ce répertoire sont rassemblés les thèmes musicaux célèbres (timbres) sur lesquels les auteurs pouvaient placer des paroles. Ce livre tire son nom d'un lieu appelé Caveau où se réunissaient les chansonniers.

FARANDOULO DEI TARASCAIRE

Anonyme

Selon Vidal il n'existait pas d'air spécialement réservé à la farandole. On utilisait généralement un 6/8 emprunté à un quadrille. L'air des Tarascaire est selon toute vraisemblance celui d'une contredanse battue à 2/4 conformément à l'habitude de l'Époque. L'usage actuel tend à privilégier la batterie à 6/8. Signalons que le trio en Si b est un ajout postérieur, et que les anciens l'écrivaient avec des notes pointées.

MARCHO PER LEI PROUCESSIEN

Anonyme

Qualifiée par Vidal de "marche ancienne" elle présente toutes les caractéristiques des marches "à timbale" de la fin du XVIII^e s.

MARCHE DE TOINE

*D'après Dezède
(1785)*

Cette marche composite est constituée du choeur de l'opéra-comique Alexis et Justine de Dezède suivi d'une "aubade traditionnelle". Les tambourinaires toulonnais ayant eu à jouer cet arrangement pour le film Toine de Marcel Pagnol l'ont rebaptisé. Cette marche a également, durant une brève période, porté le titre de "marche fédérale des tambourinaires provençaux" à l'initiative de Marius Fayard (Arles). A noter que les notes répétées en doubles croches (cf. premier motif) n'existent pas dans l'air de Dezède.

LOU ROUMAVAGI

*Jean Martin
(début du XX^e s.)*

Ce pas redoublé est dé à Jean Martin co-fondateur de la société de tambourinaires "La Cigalo Goumbertoiso" de Château-Gombert (Marseille).

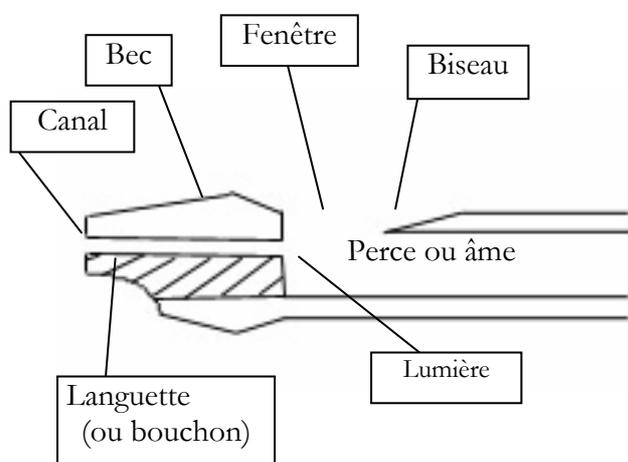
Exécution : on veillera à l'exactitude de l'introduction et au respect du caractère martial de cette oeuvre.

Exposé théorique à l'usage des candidats au Second Degré

A. Le galoubet

Le galoubet, comme toutes les flûtes à bec, se compose d'une part d'un sifflet (avec bec percé d'un canal, languette, biseau) et d'autre part d'un corps (en une ou deux parties) qui se termine par une virole de maintien. Le corps a une perce (ou âme) cylindrique.

A noter que la languette est en bois de cade (ou genévrier provençal) qui ne gonfle pas à l'humidité.



Coupe du bec et du sifflet d'un galoubet

Le souffle du musicien vient se briser sur le biseau et entre en vibration en entraînant l'air contenu dans le corps de l'instrument.

La hauteur du son obtenu est fonction de la longueur de la colonne d'air contenue dans le corps.

Les trous percés sur l'instrument servent à modifier la longueur de cette colonne d'air.

Mais le galoubet a une particularité : en raison de sa perce étroite, il peut donner de quatre à six sons différents pour une même longueur de tube, selon que l'on soufflera plus ou moins fort. Ces sons sont appelés « harmoniques ».

L'harmonique le plus grave est dit « note fondamentale » ou « fondamentale ».

Pour les différents doigtés du galoubet les fondamentales, obtenues en soufflant très doucement, sont : mi bémol, fa, sol, la.

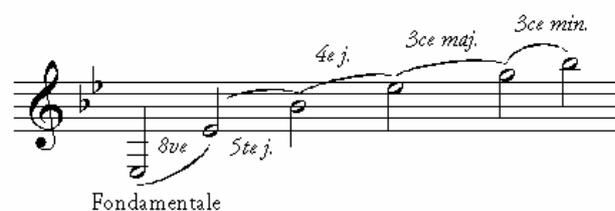
Cependant les fondamentales sont inusités car trop faibles. On utilise seulement les sons à partir du

deuxième harmonique situé à une octave au-dessus de la fondamentale.

Noter que :

- le troisième harmonique se trouve une quinte juste au-dessus du deuxième,
- le quatrième harmonique une quarte juste au-dessus du troisième,
- le cinquième harmonique une tierce majeure au-dessus du quatrième,
- le sixième harmonique une tierce mineure au-dessus du cinquième.

Exemple de série harmonique à partir de la fondamentale mi bémol :



La plupart des galoubets sont des instruments transpositeurs.

Il existe, en effet, des galoubets en ré, ut (do), si, si bémol, la et sol (du plus aigu au plus grave).

Ces appellations sont basées sur la note obtenue en jouant au galoubet le doigt de do.

Ainsi :

- Un do joué sur un galoubet en ré correspond au ré d'un instrument non transpositeur accordé au diapason actuel. Le galoubet en ré transpose donc un ton plus haut.

- Un do joué sur un galoubet en si correspond au si d'un instrument non transpositeur. Le galoubet en si transpose donc un demi-ton plus bas.

- Un do joué sur un galoubet en la correspond au la d'un instrument non transpositeur. Il transpose donc une tierce mineure plus bas.

Seul le galoubet en ut n'est pas transpositeur.

En conséquence, un morceau écrit en Si bémol majeur sera entendu :

- en Do majeur sur un galoubet en Ré,
- en Si bémol majeur sur un galoubet en Ut,
- en La majeur sur un galoubet en Si,
- en Sol majeur sur un galoubet en La,
- en Fa majeur sur un galoubet en Sol.

Les tonalités couramment employées dans la musique de galoubet sont :
Si bémol majeur,
Fa majeur,
Mi bémol majeur,
Do majeur
et leurs relatives mineures¹ : Sol mineur, ré mineur,
Do mineur, La mineur.

Pour entretenir un galoubet, on doit essuyer sa perce avec un petit écouvillon après avoir joué. De temps à autres – à intervalle de plusieurs mois – on nourrit le bois (sauf le sifflet) avec de l'huile d'amande douce pour les instruments en ébène ou de l'huile de paraffine pour les autres bois. Cette opération doit être réalisée sur un instrument bien sec. S'il s'avérait absolument nécessaire de nettoyer le canal on utiliserait exclusivement une plume (de poule ou de pigeon).

B. Le tambourin

Pour fabriquer un tambourin de type traditionnel en noyer ou en hêtre massif, on assemble par collage trois à cinq planches préalablement sculptées. L'ensemble est cintré par chauffage de façon à former un cylindre.

Les peaux sont montées sur des cercles de frêne ou de châtaignier, bois qui se cintrent facilement. Pour cela elles sont mouillées puis roulées autour du cercle au moyen du manche d'une cuillère. Lorsque les peaux sont montées, on les place aux deux extrémités du fût puis on met par dessus les cercles de tension (rouges). On monte en zigzags le cordeau de chanvre avec les passants en l'accrochant aux boutons et on le noue sous la bretelle.

¹ Rappelons quelques éléments de théorie musicale indispensables :

- A. la tonique d'un morceau écrit en mode majeur se situe une quarte juste au dessous du dernier bémol de l'armure (ordre d'apparition des bémols à l'armure : si b, mi b, la b, ré b, sol b, do b, fa b).
Exemples : avec un bémol à la clé (si b) la tonique est fa (on est donc dans la tonalité de fa majeur) avec deux bémols à la clé (si b et mi b) la tonique est si bémol (donc tonalité de si bémol majeur)
- B. la tonique du mode mineur correspond (relatif mineur) se trouve une tierce mineure au-dessous de celle du mode majeur de même armure.
Exemples : à fa majeur (un bémol à la clé) correspond ré mineur,
à si bémol majeur (deux bémols à la clé) correspond sol mineur.

Montage traditionnel de la chanterelle :
Le timbre, retenu par un simple nœud, passe d'abord sous le cercle de tension supérieur à l'opposé de la bretelle puis vient passer à travers l'extrémité de la languette de cuir préalablement glissée sous le cercle de tension supérieur au niveau de la bretelle. Il est ensuite retenu au bouton le plus proche. On règle la chanterelle en agissant sur la languette de cuir.

Les sculptures du fût peuvent varier à l'infini mais sont traditionnellement de style Louis XVI :
filets, ondes, perles.

Il y a un motif particulier, généralement végétal, sous la bretelle.

Cette dernière est en cuir. Elle est fixée à eux grenadières forgées appelées « regancho ». La bretelle de cuir peut être parfois remplacée par une bretelle de velours ou de passementerie.

Le son bourdonnant du tambourin est essentiellement obtenu par le réglage de la tension de la chanterelle (ou timbre) afin qu'elle entre en résonance avec les vibrations de la peau. Le fait que dans le tambourin la peau de timbre soit également la peau de frappe renforce cette particularité par rapport aux tambours de type militaire dont la peau de timbre est située sur le dessous et dont le son est beaucoup plus sec.

C. Éléments historiques

Le principe du jeu simultané d'une flûte à trois trous et d'une percussion n'est pas propre à la Provence. L'ensemble flûte à trois trous et tambourin (généralement de très petite taille) était fort répandu en Europe entre le XII^e et le XVI^e siècle. Par la suite, il ne s'est maintenu que dans certaines régions, dont la Provence. On le trouve donc encore sous des formes diverses au Pays Basque, en Catalogne, Andalousie, Baléares, Flandres, Angleterre, Sardaigne, Pyrénées et même en Amérique Latine.

Toutefois l'accord du galoubet, de même que la taille et l'ornementation du tambourin, sont particuliers à la Provence.

Facteurs anciens dont on conserve des instruments

XVIII^e siècle : Arnaud (Marseille), *galoubets et tambourins*.

XIX^e siècle : Grasset, Pardigon, Bartholot (Marseille), *galoubets* ; Gaspard Michel (Aix), *galoubets et tambourins* ; Long (La Ciotat), *galoubets*.

XX^e siècle : Joseph Bœuf (Marseille), *galoubets dits « système Bœuf » et tambourins* ; abbé Guidel (Marseille), *galoubets* ; Ferdinand Bain (Toulon puis Paris), *galoubets et tambourins*.

Principaux compositeurs de musique pour tambourin

XVIII^e s. :

Arnaud père, Arnaud fils, Chateauminois

XIX^e s. :

Charles Imbert, François et Gaspard Michel, Antoine-Pascal Bonnefoy

XX^e s. :

Marius Sicard, Joseph Sicard, Joseph Bœuf, Alexis Mouren, Henri Tomasi, sans compter les très nombreux adaptateurs et les compositeurs contemporains.

Principaux auteurs de méthodes pour galoubet-tambourin :

XVIII^e s. :

Lemarchand (pour galoubet ancien dit « en dièses »), Chédeville, Abraham, Chateauminois

XIX^e s. :

Collinet,

Charles Imbert (vers 1825), François Vidal (1864)

XX^e s. :

Marius Sicard (1901), Alain Charasse (1941), Guis/Maréchal/Nazet (Fédération Folklorique Méditerranéenne, 1964), Jean Coutarel (1971), Marcelle Drutel (1977), Serge Icardi (1994).

Textes accompagnant les pièces au programme de l'examen

Niveau Second Degré

GAVOTTE VARIEE

J. Reynaud

Dans sa Biographie Universelle des Musiciens (éd. de 1881) Fétis indique que J.Reynaud est «chef d'orchestre au 74^e régiment de ligne». Ses compositions de musique dite « de kiosque » pour orchestres d'harmonie connurent un grand succès à la Belle Epoque et les tambourinaires qui les jouaient sur d'autres instruments les ont volontiers transcrites, notamment les polkas de concert Hylda, Merle et Pinson et la présente Gavotte qui s'inspire très librement du modèle classique.

Le gavotte étant traditionnellement de mouvement modéré, on veillera à conserver à cette pièce son aspect gracieux.

BELLE DOETTE

Anonyme (XIII^e siècle)

Introduite dans le répertoire du tambourin par Joseph Olivier dans les années 1950, cette chanson de toile est due à un trouvère anonyme. «C'est de la musique on ne peut plus savante et raffinée qui exclut non seulement toute origine populaire mais encore toute popularité. Les seuls modèles desquels on puisse la rapprocher sont encore les modulations des mélodies grégoriennes (J Beck, La Musique des Troubadours, Paris, 1910). Cette pièce à chanter n'étant à l'origine nullement destinée à être jouée sur galoubet et tambourin ni à recevoir un accompagnement rythmique en ostinato, on veillera à lui conserver une certaine liberté.

LA COSAQUE

Anonyme

Cet air de contredanse figurait au répertoire des tambourinaires du début du XX^e siècle. Il est actuellement utilisé comme support d'une danse armée (dite «Les fleurets») popularisée par Pierre Gontard dans les années 1950.

A jouer avec énergie et précision.

LEI CIEUCLE

Anonyme

Selon Antoine Guasco, cet air serait tiré d'un ballet de Sacchini (1730-1786). Il est donné par Vidal (Lou Tambourin) comme support de la danse des Cieuclé (des arceaux) connue également en Languedoc sous le nom de Danse des Treilles. Il figure sous le titre de L'Arlequine dans le carnet de répertoire de Fortuné Cayol fils (Aubagne, 1863) ainsi que dans un carnet anonyme du XIX^e siècle conservé dans la collection Maréchal.

LA VOYAGEUSE

Anonyme

Cet air figurait au répertoire des tambourinaires de la Belle Epoque sous le nom de Pas de Matelot (notamment dans le carnet de répertoire de Thomas Rougier, Marseille, en date de «juin 1897, 61^e d'infanterie»). Dans les années 1950, certains groupes de danseurs l'ont utilisé pour la «Danse de la moisson».

LE PAS GREC

Anonyme

Cet air n'a évidemment aucun rapport avec une danse antique... sinon d'opérette ! Sa similitude avec l'air des Cieuclé (voir plus haut) laisse supposer qu'il s'agit d'une musique de la même époque utilisée pour une danse de caractère.

On lui conservera son caractère rythmique assez rigoureux.

LEI CHIVAU FRUS

Anonyme

Les airs utilisés lors des Jeux de la Fête-Dieu d'Aix-en-Provence, dont l'attribution au Roi René relève de la plus haute fantaisie, ont été recueillis par Grégoire (Explications des cérémonies de la Fête-Dieu d'Aix-en-Provence, Aix, 1777) et reproduits par François Vidal dans son ouvrage Lou Tambourin. Celui des Chivau Frus (les chevaux fringants ou chevaux-jupons) a été popularisé par Georges Bizet dans sa musique de scène pour L'Arlésienne sous le titre inexact de «Farandole». Il pourrait davantage s'apparenter par sa tournure mélodique à un rigaudon classique. Il n'y a donc pas lieu d'en exagérer la rapidité. Vidal n'indique d'ailleurs qu'Allegretto.

LE TAMBOURIN

Anonyme

Cet air figurait au répertoire des Tambourinaire de Santo Estello au début du XX^e siècle sous le titre de Pas Basque. Il ne s'agit en aucune façon d'un tambourin classique mais d'une danse de caractère pratiquée avec des tambours de basque et très répandue dans les groupes de danse folklorique.

A jouer avec une grande précision notamment en ce qui concerne le rythme double croche pointée-triple croche.

LE CABANON

Anonyme

Cette marche (peut-être tirée d'une figure de quadrille) figurait au répertoire des tambourinaires du début du XX^e siècle.

LA NOCE A FRICOTO

Quadrille

Anonyme

Ce quadrille, joué à Toulon sous le titre de Quadrille toulonnais, aurait été également connu, selon Marius Fabre, sous celui de Le Diable à la noce. La version actuelle figurait au répertoire des Tambourinaire de Santo Estello au début du XX^e siècle.

Quoiqu'il ait pris rang de danse folklorique, ce n'est qu'un des innombrables quadrilles joués par les tambourinaires de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle.

ANGLAISE

Anonyme

Egalement connue sous les noms de Gigue voire Gigue Anglaise, cette contredanse se rencontre dans certains carnets avec un trio.

La mélodie retenue ici est très proche des horn-pipe des marins anglais. Elle a été utilisée dès le XIX^e siècle, avec quelques variantes, pour l'épreuve d'obtention du brevet de maître de danse.

MARCHE

Pascaliny cadet

Datée de 1824 dans le recueil des frères Gardon (Marseille, vers 1850), cette marche est très influencée par le style de musique pratiqué dans les orchestres d'harmonie alors en plein essor. Un Pascaliny ayant été chef d'orchestre à Marseille au Vauxhall, peut-être s'agit-il du même personnage ou de la même famille.

Niveau Premier degré

PREMIER ATELIER : LE GALOUBET

I. L'INSTRUMENT



Galoubet de Long, La Ciotat, fin XIX^e s. (coll. B.Rini)

Question I.A. De quel type d'embouchure est muni le galoubet provençal ? Connaissez-vous des exemples de flûtes ne fonctionnant pas sur ce principe ?

.....

.....

Question I.B. Comment sont disposés les trois trous du galoubet ? Mesurez les écarts entre les trous.

.....

.....

.....

Complément : il a existé au début du XX^e s. des galoubets dont les trois trous étaient situés sur le dessus. On les appelait galoubet Bœuf ou système Bœuf, du nom de leur inventeur.



Galoubet dit « système Bœuf »

D'autre part, d'autres flûtes de tambourin, y compris en Provence, possèdent une répartition différente des écarts entre les trous, et ne sont donc pas accordées comme le galoubet¹ traditionnel : si ce dernier présente un ton entier entre chaque doigté diatonique², le flûtet Renaissance³ dispose d'un demi-ton d'écart entre les doigtés « pouce » et « tout ouvert », et le flûtet « en dièses »⁴ n'a qu'un demi-ton entre les doigtés « pouce » et « pouce-index ».



Flûtet Renaissance (coll.M.Guis)



Flûtet en dièses (coll.M.Guis)

¹ Le terme de *galoubet* est réservé à l'accord selon trois tons entiers : utilisé depuis le XVIII^e s., cet accord est spécifique à la Provence.

² Sans demi-trous.

³ Le flûtet Renaissance a été récemment reconstitué grâce aux travaux de Maurice Guis. Il correspond aux descriptions d'auteurs comme Arbeau ou Praetorius. Cet instrument pan-européen au XVI^e s. est toujours utilisé par des tambourinaires d'Europe du Nord (Angleterre...). Il est enseigné au Conservatoire d'Aix en Provence.

⁴ Utilisé à Paris comme en Provence au XVIII^e s., son accord est utilisé par d'autres flûtes de tambourin comme le txistu basque.

Question I.C. Citer quelques essences de bois utilisées pour la fabrication des galoubets. Quelles sont leurs principales caractéristiques ?

.....
.....
.....

Complément : le bois « noble » pour la lutherie des galoubets est l'ébène, comme pour d'autres instruments à vent. Sa grande densité et son grain très fin lui confèrent une sonorité particulièrement nette et limpide.

II. TESSITURE

Question II.A. Citer toutes les notes diatoniques jouables au galoubet. Quelle est l'ambitus associé ? Quel phénomène explique qu'un même doigté puisse produire plusieurs sons ?

.....
.....
.....

Complément : les notes jouées sur un galoubet sonnent deux octaves plus haut que celles écrites sur la portée.

Question II.B. Comment peut-on obtenir la gamme chromatique au galoubet ?

.....
.....

Complément : les demi-trous posent des problèmes de justesse : plus un trou est petit, plus les harmoniques associées sonnent faux. Il est donc nécessaire de rattraper la justesse en modulant l'ouverture du demi-trou entre le grave et l'aigu.

Question II.C. En comparant le galoubet avec d'autres instruments (flûte de Pan par exemple), expliquer le rôle des trous dans la hauteur du son.

.....
.....
.....

Complément : certains facteurs ont essayé à la fin du XIX^e s. de développer un système de clefs pour le galoubet, la longueur du tube étant définie par des plateaux actionnés d'une main : le système Mousquet par exemple (du nom d'un horloger de Cavillon). Ces tentatives n'ont pas, à ce jour, dépassé le stade des prototypes.

SECOND ATELIER : LE TAMBOURIN

I. L'INSTRUMENT

Question I.A. Décrire sommairement les éléments constitutifs du tambourin provençal. Donner ses dimensions courantes.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Question I.B. Quelles essences de bois sont utilisées pour la fabrication des tambourins ?

.....

.....

.....

.....

.....

Complément : il existe des tambourins anciens sculptés dans une seule feuille de noyer cintrée. Cette technique a disparu quand se sont raréfiés les noyers suffisamment larges pour permettre la taille de telles planches.

Question I.C. Qu'est-ce que l'évent acoustique d'un tambourin ? Connaissez-vous un synonyme ? A quoi sert-il ?

.....

.....

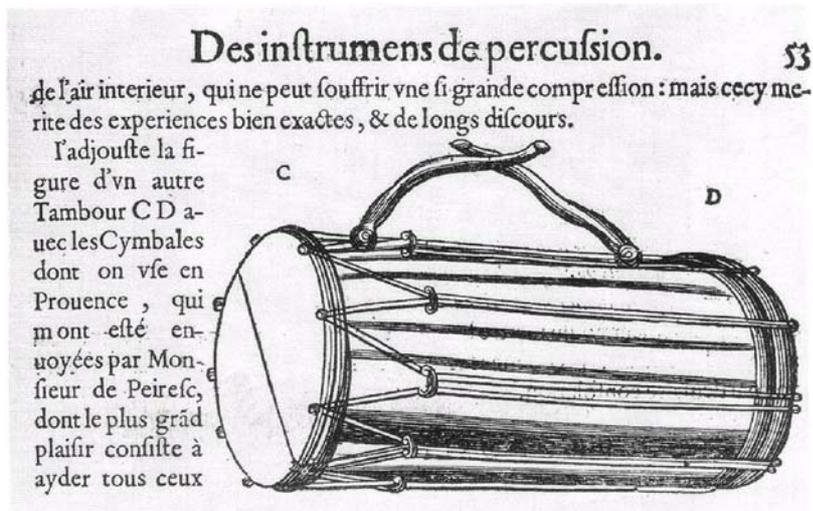
.....



Tambourin de Maurice Guis sculpté par Marius Fabre

Question I.D. Vous trouverez ci-contre une gravure de tambourin dit provençal envoyé par M. de Peiresc à M. Mersenne et apparaissant dans l'Harmonie Universelle de cet auteur en 1636. Comparez-le au tambourin actuel.

.....



Extrait d'une planche de l'Harmonie Universelle de Mersenne (1636)

Complément : les cymbales que cite Mersenne, appelées « palets », étaient constituées de deux petits plateaux de métal. Elles étaient encore utilisées dans les bandes de tambourinaires du XVIII^e s.

Question I.E. Citer quelques facteurs anciens ou modernes de tambourins.

.....

II. BATTERIES TRADITIONNELLES

Question II.A. Quelle batterie peut-on associer de préférence à une scottish (indication : quelle pièce du programme du Premier Degré s'apparente à une Scottish ?)

.....

Complément : les scottishes, comme toutes les danses de salon à la mode en Europe au XIX^e s., apparaissent dans les carnets de nombreux tambourinaires de la fin du XIX^e s. et du début XX^e s.

Question II.B. Quelle batterie associe-t-on généralement de nos jours à une farandole ?

.....

Complément : traditionnellement, les airs de contredanse en 6/8 dont dérive la farandole étaient plutôt battus en 2/4 par les tambourinaires (deux croches / noire), en utilisant la technique du « 3 pour 2 ».

Question II.C. Qu'appelle-t-on « Marche à timbale » et pourquoi ? Quelle pièce du programme du Premier Degré s'apparente à une Marche à Timbale ?

.....

Complément : les marches à timbale font initialement partie du répertoire des bandes de tambourinaires du XVIII^e s.

TROISIEME ATELIER :

QUESTIONS DE TONALITES

I. ACCORD D'UN GALOUBET

Question II.A. Qu'appelle-t-on tonalité d'un galoubet ? Comment distinguer deux galoubets de tonalités différentes ? Comment désigne-t-on la tonalité d'un galoubet ?

.....

.....

.....

.....

Complément : la plupart des galoubets, y compris anciens, sont accordés près du La 440Hz de l'orchestre. Cependant, un modèle assez répandu, dû à F.Bain et M.Fabre, est accordé selon un diapason légèrement plus bas.

Question II.B. Citer quelques tonalités courantes. Quelles différences de sonorité observe-t-on généralement entre un galoubet en Ut et un galoubet en Sol ?

.....

.....

.....

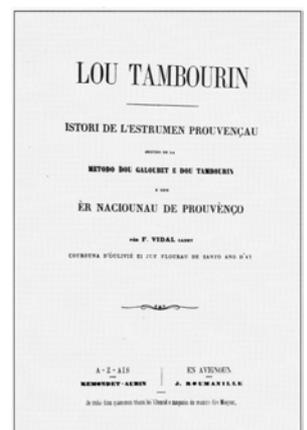
Complément : on appelle galoubet de Saint-Barnabé un galoubet en Si ; on appelle galoubet au ton d'Aubagne un galoubet en Si bémol.

Complément : F.Vidal, dans *Lou Tambourin*, utilise une dénomination des galoubets différente de la notre :



« Si vous avez un Flûtet en ut, cela signifie qu'en faisant le Si vous donnez l'Ut du diapason [...]. Avec un flûtet en La, vous donnez le La du diapason en faisant la note Si ».

F.Vidal et la couverture de l'ouvrage *Lou Tambourin* (1864)



II. TONALITES DES PIECES DU REPERTOIRE

Question II.A. Quelle est la tonalité diatonique d'un galoubet (i.e. dans quelle tonalité évolue-t-on quand on joue la gamme sans demi-trous ?)

.....
.....

Complément : d'autres flûtes à trois trous sont accordées selon une tonalité diatonique différente. Par exemple, les flûtes en dièses évoluent naturellement en Ré majeur et Mi majeur.

Question II.B. Quelle est la tonalité des « Cordelles » apparaissant au programme de l'examen du Premier Degré ?

.....

Question II.C. Quelle est la tonalité de « Adam e sa coumpagno » (Anthologie de la Musique pour Tambourin, vol. I, éd. 2000, p.27) ?

.....

Question II.D. Pourquoi la tonalité de La bémol majeur est-elle plus difficile à jouer que celle de Si bémol majeur ?

.....

.....

Question II.E. Dans la Varsovienne improprement appelée « Volte », comment appelle-t-on le phénomène intervenant à la mesure 18 ?

.....

.....

.....

Complément : de tels changements de tonalités ne sont pas toujours indiqués par des modifications d'armure. Parfois, quelques notes d'une phrase peuvent basculer d'une tonalité à une autre (exemple : la fin de la première phrase de l'Air des Matelots, Anthologie de la Musique pour Tambourin, vol. I, éd. 2000, p.29).

QUATRIEME ATELIER : LE REPERTOIRE (I)

I. DU MOYEN-AGE AU XVII^e S.

Question I.A. Citer trois Noëls de Saboly. Depuis quand sont-ils joués par les tambourinaires ?

.....
.....

Question I.B. Citer un des auteurs des Noëls de Notre-Dame des Doms.

.....

Question I.C. Qui a préconisé au XX^e s. l'introduction d'airs médiévaux au galoubet, comme la romance « Voulez-vous que je vous chante » ? Quel ensemble a ensuite contribué à mettre à l'honneur ce répertoire ?

.....
.....
.....
.....
.....



Complément : si les flûtes de tambourin étaient fort prisées au Moyen-Age, il est probable qu'elles aient été utilisées dans l'accompagnement de danses ou pour jouer des airs vifs.

II. LE XVIII^e S.

Question II.A. Relever toutes les pièces de l'Anthologie I, éd. 2000, qui ont été composées ou transcrites pour tambourin au XVIII^e s.

.....
.....
.....

Question II.B. Pourquoi plusieurs pièces de Jean-Joseph Mouret font-elles partie du répertoire traditionnel des tambourinaires ?

.....

.....

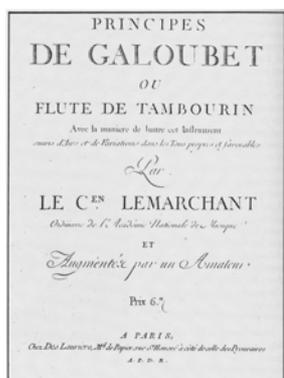
Question II.C. Quelle marche de Grétry publiée dans l'Anthologie de la Musique pour Tambourin, vol. I, apparaît dans le carnet de J.-R.Cavailler ?

.....

Complément : on pourra citer également la Marche de Colinette à la Cour, d'après Grétry, consignée elle aussi dans le carnet de Cavailler, et publiée dans l'Anthologie de la Musique pour Tambourin, vol. II.



Carnet manuscrit de J.-R.Cavailler (1771)



Question II.D. Quelle marche de Grétry apparaît dans la Méthode de Lemarchand ?

.....

Méthode de Lemarchand

Question II.E. De quels airs est composée la Marche de Toine ? D'où vient ce nom ?

.....

.....

Question II.F. Pourquoi la musique de la Gavotte de Vestris est-elle connue des danseurs de caractère ? Quel auteur la publie dans son premier recueil d'Œuvres ?

.....

.....

Question II.G. D'où vient le Rigandon de Salon ?

.....

.....

CINQUIEME ATELIER :

LE REPERTOIRE (II)

I. LE XIX^e S.

Question I.A. Relever toutes les pièces de l'Anthologie I, éd. 2000, qui ont été composées ou transcrites pour tambourin au XIX^e s.

.....

.....

.....

Question I.B. De quel air est dérivée « La Matelote » ? Citer un autre air souvent utilisé pour cette danse.

.....

.....

Question I.C. Quelle pièce a servi de support aux paroles de Charloun Rieu pour sa célèbre mazurka Souto li Pin ?

.....

Question I.D. Quel autre nom porte l'air de la Fricassée dans la Clé du Caveau ?

.....

Question I.E. Citer deux sources pour l'Air de la Jambe de Bois (anonyme) ?

.....

.....

Question I.F. Dans quel secteur géographique jouait-on Le Chapeau de la Marguerite à la fin du XIX^e s. ?

.....

.....

Question I.G. Comparer la Farandoulo dei Tarascaire jouée par les tambourinaires de nos jours (in Anthologie I, éd. 2000, p.13) avec la version donnée par F.Vidal dans Lou Tambourin (1864).



Version de la Farandoulo dei Tarascaire donnée par F.Vidal dans Lou Tambourin

II. LE XX^e S.

Question II.A. Quel tambourinaire de Château-Gombert a composé Lou Roumavagi ?



Complément : ce tambourinaire fonda en 1927 la Cigalo Goubertesos.

La Cigalo Goubertesos vers 1930



Question II.B. Quel célèbre tambourinaire virtuose marseillais a importé l'air « Le Vieux Ménétrier » au répertoire des tambourinaires ?

Question II.G. A qui doit-on l'arrangement de La Glenado sur des motifs de marches anciennes ?



Complément : ce musicien a été le voisin du précédent, et l'ami de son petit-fils Gérard Cas.

Niveau Second degré

PREMIER ATELIER : CONNAISSANCE DES INSTRUMENTS

I. LE GALOUBET



Galoubet de M.Fabre (coll. M.Guis)

Question I.A. Décrire les différentes parties du galoubet.

.....

.....

Complément : la perce ou « âme » des galoubets est généralement cylindrique. Certains facteurs, cependant, adoptent des techniques de lutherie de flûtes à bec en proposant une perce conique.

Question I.B. Pourquoi la languette n'est-elle pas tournée dans le même bois que le galoubet lui-même ?

.....

.....

Complément : le cade (mot d'origine provençale) est un genévrier des pays méditerranéen.

Question I.C. Comment entretient-on un galoubet ?

.....

.....

Question I.D. Quel est le rôle du biseau ?

.....

.....

Complément : une fois l'air mis en vibration dans le corps de l'instrument, la longueur entre le biseau et le trou détermine un régime de plusieurs sons potentiels, accessibles chacun suivant la puissance du souffle.

Question I.E. Comment s'appelle l'harmonique le plus grave ?

.....

.....

Question I.F. Quels sont les intervalles entre chaque harmonique ?

.....
.....

Complément: dans un régime de sons accessibles correspondant à une longueur donnée du tube, le nombre minimal de vibrations par seconde correspond à la fréquence¹ de la fondamentale. Le puissance de l'air émis va favoriser tel ou tel régime harmonique : on peut ainsi passer au double de la fréquence fondamentale (octave) en soufflant un peu plus fort, au triple (octave + quinte), au quadruple (octave + octave) etc...

On trouvera une correspondance intéressante de ce phénomène avec une corde vibrante : le partage de la corde en moitié, tiers, quart etc... aboutit à des résultats sonores similaires.

Question I.G. Citer cinq facteurs anciens de galoubets.

.....
.....

II. LE TAMBOURIN

Question II.A. Comment le luthier donne-t-il au tambourin sa forme cylindrique ?

.....
.....

Question II.B. Citer trois facteurs anciens de tambourins.

.....
.....

Question II.C. Quel est traditionnellement le style des sculptures d'un tambourin ?

.....
.....

Question II.D. A quoi sert la chanterelle et pourquoi est-elle située sur la peau de frappe ?

.....
.....

Complément: certains tambourinaires, de Lemarchand à Marius Fabre, recommandent de frapper le tambourin sur le timbre.

Les tambourinaires varois en général étaient réputés pour la qualité de leurs coups redoublés.



¹ Fréquence : nombre de vibrations par seconde.

SECOND ATELIER :

QUESTIONS DE TONALITES

I. LE GALOUBET

Question I.A. Quel galoubet utiliser pour jouer en Si bémol majeur une pièce en Sol majeur sur un instrument non transpositeur ? Même question pour jouer en Do majeur une pièce qui sonne en Ré majeur.

.....

.....

Question I.B. Quelle note réelle correspond à un Sol joué sur un galoubet en Si ? Même question avec un Do dièse joué sur un galoubet en Sol.

.....

.....

Question I.C. En quelle tonalité sera entendu l'air des Chivau-Frus joué sur un galoubet en La ? Sur un galoubet en Ré ?

.....

.....

Complément : contrairement au galoubet, les flûtets Renaissance ne sont pas transpositeurs ; la dénomination des notes jouées dépend donc de l'instrument utilisé : la note la plus basse est ainsi un Sol sur un flûtet Renaissance alto, un Ré sur un flûtet Renaissance soprano.

Les flûtets en dièses sont eux accordés au diapason baroque (La 415Hz) : un flûtet en dièses du XVIII^e s. est par exemple en Ut pour ce diapason, mais en Si pour le diapason moderne (La 440Hz).

II. LE REPERTOIRE

Question II.A. Quelles sont les différentes tonalités rencontrées dans la première figure du quadrille « La noce à Fricoto » ?

.....

.....

Question II.A. Quelle est la tonalité de l'air des Cordelles donné par F.Vidal ?

.....

Question II.B. Quel galoubet utiliser pour accompagner en Fa majeur des chanteurs qui donneraient cette pièce dans le ton de Vidal ?

.....

Lei Courdello.

Allegretto

N°51.



Version des « Cordelles » donnée par F.Vidal dans Lou Tambourin

Question II.C. Décrire les différentes modulations rencontrées dans la pièce « Le Devin du Village » (Anthologie de la musique pour tambourin, vol. II, éd. 2001, p.58).

.....

Question II.D. Pourquoi la tonalité choisie par J.-R.Cavailler dans sa transcription du Devin du Village (1771 – document ci-dessous) est-elle différente de celle présentée dans l'édition de l'Anthologie de la Musique pour Tambourin ?

.....



Le Devin du Village, extrait du carnet de J.-R.Cavailler (1771)

TROISIEME ATELIER : HISTOIRE DE L'INSTRUMENT

I. FAMILLE DES FLUTES A TROIS TROUS

Question I.A. Citer quelques régions pratiquant encore de nos jours la pratique de la flûte à trois trous accompagnée d'une percussion.

.....

.....

Question I.B. Quels éléments font l'originalité du galoubet provençal ? Quel est l'avantage de son accord par rapport à celui dit « en dièses » ou au txistu basque ?

.....

.....



Txistu basque (coll. M.Guis)

.....

Question I.C. Pouvez-vous situer géographiquement la flûte dite « ossaloise ». Quel instrument l'accompagne généralement ?

.....

.....



Flûte ossaloise (coll. M.Guis)



II. ELEMENTS HISTORIQUES

Question II.A. *Quelle type de formations musicales concurrence les tambourinaires au milieu du XIX^e s., tout en servant à enrichir le répertoire par transcription, à l'image de la Gavotte Variée de J.Reynaud ?*

.....

Question II.B. *Qu'est-ce qu'une aubade ? Quelle batterie est traditionnellement utilisée pour l'accompagner ?*

.....

.....

Question II.C. *Quel élément culturel important en Provence à la fin du XIX^e s. influence les tambourinaires, et est illustré par des pièces comme « Prouvenço ! » de J.Boenf ou même la « Ronde Provençale » d'A.Mouren ?*

.....

.....



Question II.D. *Quelle danse à la mode au XVIII^e s. est écrite « ...à l'imitation du flûtet des Provençaux ; et la basse doit refrapper la même note... », selon J.-J.Rousseau ?*

.....

Question II.E. *A quel secteur géographique appartiennent Marius Sicard ou Bernardin Camoin ?*

.....

Complément : ces musiciens créent avec E.Couve en 1888 le Coumitat Mantenèire dòu Tambourin.



Le Coumitat Mantenèire dòu Tambourin à Aix en Provence

Question II.F. *Quel tambourinaire illustre la pratique et la lutherie du tambourin à Toulon au début du XX^e s. ?*

.....

Question II.G. *Quel type de pièce apparaît en proportion très importante dans les carnets de tambourinaires, comportant parfois un trio valsé (un tel exemple est publié dans l'Anthologie de la Musique pour Tambourin, volume II) ?*

.....

QUATRIEME ATELIER :

LE REPERTOIRE

I. DU MOYEN-AGE AU XVIII^e S.

Question I.A. Relever toutes les pièces de l'Anthologie II, éd. 2001, qui ont été composées ou transcrites pour tambourin avant la fin du XVIII^e s.

.....

.....

.....

Question I.B. A quelle occasion était joué l'Air de Grâces tiré du carnet de J.-R. Cavailler ?

.....

Question I.C. A qui doit-on l'introduction au répertoire des tambourinaires de la Belle Doette ou de la Quarte Estempie Real ?

.....

Question I.D. De quel ensemble de pièces est extrait l'air des Chivau-Frus ?

.....

.....



II. DU XIX^e S. A NOS JOURS

Question II.A. Relever toutes les pièces de l'Anthologie II, éd. 2001, qui ont été composées ou transcrites pour tambourin depuis le début du XIX^e s.

.....

.....

.....

.....

Question II.B. *Quelle fantaisie peut être attribuée avec certitude au grand tambourinaire Alexis Mouren ?*

.....

Question II.C. *Quelle valse brillante était souvent jouée par Marius Fabre ?*

.....

Question II.D. *Pourquoi les danseurs de caractère connaissent-ils bien la musique de l'Anglaise ?*

.....



Marius Fabre

Question II.E. *La Noce à Fricoto est-il l'unique représentant du quadrille dans le répertoire des tambourinaires ?*

.....

.....

.....

Question II.F. *Au répertoire de quelle célèbre bande de tambourinaires marseillais figurait Le Tambourin donné en page 9 de l'Anthologie de la musique pour Tambourin, vol. II ?*

.....

.....

Complément : cet ensemble, créé par M.Chevalier et L. de Lombardon, disparaît durant la Première Guerre Mondiale, puis est recréé par A.Mouren et J.Sicard en 1921.



Question II.G. *Quel compositeur contemporain a écrit une Estampie créée avec les Musiciens de Provence ?*

.....

CINQUIEME ATELIER : AUTEURS ET COMPOSITEURS

I. AUTEURS DE METHODES POUR GALOUBET

Question I.A. Quel célèbre tambourinaire de la fin du XIX^e s. a publié « L'Ecole du Tambourin » ?

.....



Portrait par Plissonnier (1905)

Question I.B. Quel auteur propose dans sa Méthode de Galoubet publiée à Paris vers 1809 plusieurs dui de facture très classique ?

.....

Question I.C. Quel auteur donne dans sa Méthode de Galoubé en 1830 huit contredanses exploitant diverses possibilités tonales du galoubet ?

.....



Question I.D. Citer trois auteurs de méthodes de flûtet publiées à Paris avant 1830.

.....

.....

Question I.E. Citer deux pièces du programme imposé de l'examen du Second Degré apparaissant dans Lou Tambourin de F.Vidal.

.....

.....

II. COMPOSITEURS POUR GALOUBET

Question II.A. Quel célèbre tambourinaire marseillais, auteur entre autres d'une Marche à Timbale publiée dans l'Anthologie de la musique pour tambourin, vol.II, également facteur de galoubets et de tambourins, dirigeait une bande de trente-six tambourinaires en 1777 pour accueillir à Marseille le Comte de Provence ?

.....
.....



J.Vernet, L'entrée du port de Marseille, détail.

Question II.B. Quel compositeur marseillais fait partie d'une famille de tambourinaires dont un membre fut professeur de solfège au Conservatoire de Marseille ?

.....

Question II.C. Quel tambourinaire aubagnais, membre des Tambourinaires de Santo Estello, est l'auteur de la valse Le Retour du Printemps ?

.....



Question II.D. A quel compositeur doit-on une Pastorale écrite en 1967 ?

.....

Catalogue des publications de l'Ordre des Tambourinaires

Partitions musicales



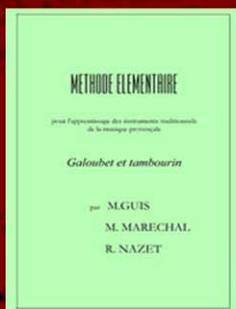
Premier recueil
d'Anthologie de la musique
pour tambourin
..... 8 euros (spcf 7 euros) - 170g

Second recueil

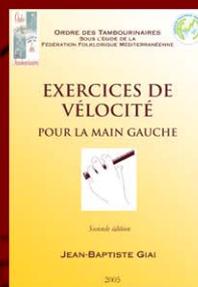
.....
Troisième recueil

9 euros (spcf 8 euros) - 260g

Outils didactiques



Méthode Élémentaire
(M. Guis, M. Marechal, R. Nazet)
..... 8 euros (spcf 7 euros) - 175g



Exercices de vélocité
pour la main gauche
(J.-B. Gai)
..... 6 euros (spcf 5 euros) - 75 g

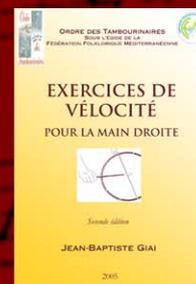
Fascicule de déchiffrages
Premier et Second degrés

Version élève
7 euros (spcf 6 euros) - 245g
Version professeur
10 euros (spcf 9 euros) - 375g



Exercices de vélocité
pour la main droite

(J.-B. Gai)
..... 5 euros (spcf 4 euros) - 60 g



Reprints



Notice sur le Tambourin
et les autres instruments
de la musique provençale
(L. de Lombardon)

L'Echo du Tambourin



Anciens numéros de l'Echo du Tambourin

Abonnement à l'Echo du Tambourin :
10 euros par an (3 numéros)
(spcf : 8 euros)

Commandes à adresser à Philippe Paineau, 12, av. J.Jaurès, 13310 Saint Martin de Crau, phiandmy@wanadoo.fr
Frais de port : poids jusqu'à 200g : 2,66 euros ; 350 g : 3,04 euros ; 500 g : 3,35euros ; 1000 g : 4,11 euros ; 2000 g : 5,18 euros.
(spcf : sur présentation de la carte fédérale)