

EXPOSE THEORIQUE

*A L'USAGE DES EPREUVES DE DECHIFFRAGE ET QUESTIONS
DE L'EXAMEN FEDERAL DE TAMBOURIN*

Session 2008

*Commission de la Musique / Ordre des Tambourinaires
Fédération Folklorique Méditerranéenne*

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 il 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 (exceptionnellement, le musicien peut atteindre le ré grave, et les si bécarre et do aigus). Cependant il est à noter que le galoubet sonne en réalité **deux octaves au-dessus des notes écrites**.

Le galoubet peut jouer une vingtaine de 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 souffle¹.

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 (à ne pas confondre avec la « tonalité » d'un morceau). 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 dit dans la tonalité de « **Si** » (**naturel** ou bécarre)². Un modèle traditionnel (depuis 1920 environ) encore assez répandu est accordé selon un diapason légèrement plus bas que le diapason actuel.

¹ Il est à noter que le galoubet atteint quelques notes supplémentaires, les fondamentales, une octave en-dessous de la clé de sol ; elles sont très rarement utilisées (*connaissance non exigible pour ce niveau*).

² Cela signifie qu'un « do » joué sur l'instrument sonne en réalité « si » (bécarre) sur un piano (*connaissance non exigible pour ce niveau*).

Il existe d'autres tonalités de galoubets qui sont d'un usage moins fréquent : galoubets en ré (aigu ou grave), ut, si bémol (dit Ton d'Aubagne), la, sol...

Le galoubet est fabriqué dans un bois dur, dense et facile à tourner, essentiellement le buis, l'ébène et le 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.

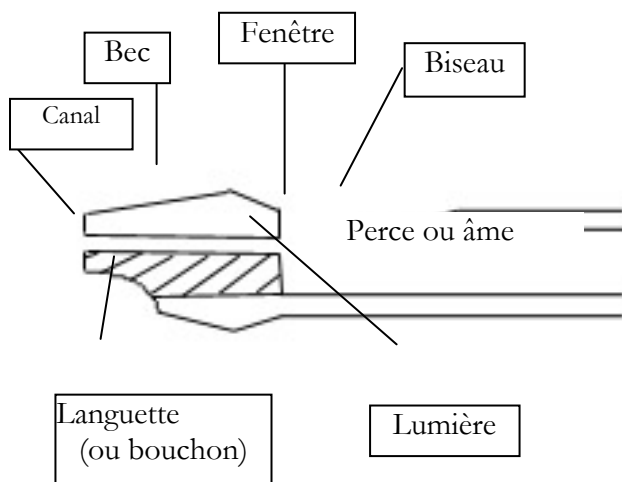
Parmi les principaux facteurs d'instruments actuels, on peut citer : André Fabre à Barjols (galoubets et tambourins), Jean-Pierre Magnan à Orange (galoubets et tambourins), Pierre-Olivier Ginestière (galoubets), Gérard Superbe à Fos (galoubets), Antoine à Orgon (galoubets) etc.

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 et un **pavillon**. Le corps a une **perce** (ou âme) cylindrique.

A noter que la languette est en bois de **cade** (ou **génévrier** 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 ».

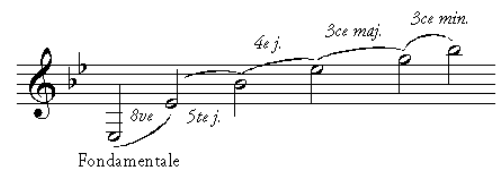
Pour les différents doigtés diatoniques du galoubet les fondamentales, obtenues en soufflant très doucement, sont : mi bémol, fa, sol, la.

Cependant les fondamentales sont généralement inusitées 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 (aigu et grave), ut (do), si (le plus courant), si bémol (dit Ton d'Aubagne), la, sol etc.

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

Ainsi :

- Un do joué sur un galoubet en ré correspond au ré d'un instrument non transpositeur accordé au diapason actuel (piano). Le galoubet en ré transpose donc un ton plus haut.
- Un do joué sur un galoubet en si correspond au si d'un piano. Le galoubet en si transpose donc un demi-ton plus bas.
- Un do joué sur un galoubet en la correspond au la d'un piano. 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 les plus couramment employées dans la musique de galoubet sont : si bémol majeur, fa majeur, mi bémol majeur, do majeur et leurs relatifs mineurs³ : 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.

Montage traditionnel de la chanterelle :

³ Rappels de théorie musicale :

- 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, mi, la, ré, sol, do, fa). Exemples : avec un bémol à la clé, la tonique est fa (on est donc dans la tonalité de fa majeur) ; avec deux bémols à la clé (si et mi) la tonique est si bémol (tonalité de si bémol majeur).
- 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.

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. Eléments 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.

Malgré son utilisation à Paris à l'époque baroque champêtre, il ne s'est maintenu depuis 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.

Citons quelques-uns des facteurs anciens dont on conserve des instruments

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

XIX^e siècle : Grasset, Pardigon, Barthalot (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* ; Marius Fabre (Barjols), *galoubets et tambourins*.

Principaux compositeurs de musique pour tambourin :

XVIII^e s. : Arnaud père, Arnaud fils, Chateauminois, Lemarchant, Lavallière, Séveran,

XIX^e s. : Charles Imbert, François et Gaspard Michel, Antoine-Pascal Bonnefoy, Marius Sicard,

XX^e s. (première partie) : Joseph Sicard, Joseph Bœuf, Alexis Mouren, Henri Tomasi,

sans compter les très nombreux adaptateurs et les compositeurs contemporains (Maurice Maréchal, Maurice Guis, Patrice Conte, Pierre Guis, Jean-Baptiste Giai, Bernard Rini, Alain Bravay, Miquèu Montanaro, Bernard Ballester, Thibaut Plantevin, André Guigou, etc.)...

Principaux auteurs de méthodes pour galoubet-tambourin :

XVIII^e s. : Lemarchant (pour galoubet ancien dit « en dièses » ou « à doigtés baroques »), 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)...

XXI^e s. : Sébastien Bourrelly (2005)...

Niveau Premier Degré

LA GLENADO (Marche)

Arrangement de Maurice Maréchal sur des motifs de marches anciennes : la marche I d'Arnaud ([1], p.43) apparaissant dans le recueil de Cavailler ([2], p.71), et la Marche à timbale I de Py ([3]), du recueil des frères Gardon ([4] - Marseille, vers 1850).

[1] *Les Cahiers de l'Académie, L'œuvre des Arnaud, tambourinaires marseillais de la fin du XVIIIe s., Revue de l'Académie du Tambourin, 1992.*

[2] *Recueil de J.-R.Cavailler, 1771-1786, coll. Guis-Maréchal.* [3] *Les Cahiers de l'Académie du Tambourin, Petits Maîtres du Tambourin Provençal, deuxième recueil, Revue annuelle de l'Académie du Tambourin, 2004.* [4] *Carnet des frères Gardon, 1850 circa, coll. Guis-Maréchal.*

PLANCHS DE NOUESTRO-DAMO

Anonyme

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 françois" (1759 – [1]). Transcription des Musiciens de Provence.

[1] *D.Arbaud, Chants populaires de la Provence, Aix, 1862.*

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 (noëls, chansons à boire, chansons satiriques etc.) puis provençales. Les provençaux l'ont utilisé comme l'un des airs pouvant accompagner la danse des cordelles. Notée sous le titre « Le Rosignol » dans un carnet de Bicay ([1]), cette pièce est publiée par François Vidal en 1864 dans « Lou Tambourin » ([2]) comme provenant du **terroir de l'étang de Berre**.



[1] *Carnet IV de Bicay, coll. Guis-Maréchal,* [2] *F.Vidal, Lou Tambourin, Aix en Provence, 1864*

Lou Rosignol, carnet IV de Bicay, coll. Guis-Maréchal

LES FILLES DE MARBRE

Anonyme

La chorégraphie et le titre de cette danse seraient empruntés à un vaudeville parisien du même nom, de **Barrière et Thiboust** (1853, musique nouvelle de Montaubry en 1858), dont le thème de La Ronde des Monnaies d'Or présente de grandes similitudes avec l'air joué par les provençaux ([1]). Toutefois, il est probable que ce thème musical soit antérieur au vaudeville.

[1] *Bibliothèque Nationale d'Espagne. Site internet : http://www.bne.es/index_fr.html*

LA MATELOTE

Anonyme

Air dérivé de **La Sabotière** qui figure dans la Clé du Caveau (1816) ainsi que dans la méthode de galoubet de Chédeville ([1], circa 1804). D'autres airs ont pu être utilisés pour cette danse, par exemple le final du Quadrille des Lanciers.

[1] *Nouvelle Méthode de galoubet, Chédeville, Paris, Descombre, vers 1800-1804.*



La Sabotière, Méthode de Chédeville, bibl.d'Arles

⁴ Les références portées à la suite de chaque commentaire ne sont pas exigibles lors de l'examen.

SOUTO LI PIN (Mazurka)

Anonyme

L'air anonyme de la mazurka "**La petite voisine**" a servi à **Charloun Rieu**, le poète-paysan du Paradou, pour sa célèbre mazurka "Souto li pin" (1895). On notera que la version d'origine ne comportait pas de notes pointées ([1]).

[1] Carnet de répertoire E2, Bourre, feuillets séparés, coll. Guis-Maréchal.



La Mazurka Souto li Pin, carnet E2, Bourre, coll. Guis-Maréchal

VARSOVIENNE dite « La Volte »

Anonyme



Rêve d'Amour, copie manuscrite par M. Maréchal de la partition de J. Sicard

Contrairement à certaines idées reçues l'air de cette danse est une danse de salon Belle Epoque dite "**varsoviennne**" (forme particulière de **mazurka**, sur une musique lente), intitulée **Rêve d'Amour**. 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.

CONTREDANSE dite « Rigaudon 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** ([1]). Il est en fait extrait de l'opéra-comique **Le Bûcheron**, du compositeur **Philidor** (Paris, 1763 – air « Maris qui querellez sans cesse »).

[1] F. Vidal, Lou Tambourin, Aix en Provence, 1864



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). Cette danse de caractère a probablement été créée sur les théâtres de foire ; elle a été conservée par les maîtres de danse régimentaires.

La Fricassée, recueil de L'Arquebuse, XVIII^e s.



GAVOTTE DE VESTRIS

D'après Grétry

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. (la dénomination « gavotte » est d'ailleurs postérieure à la création). 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. Selon Philippe Pasquier, il est probable qu'il fut d'usage que le musicien joue des variations sur le thème original au fil des batteries. Cette pièce a ensuite intégré le répertoire traditionnel de plusieurs régions françaises (sous forme de « Saut » dans le Béarn par exemple). La version donnée par Chateauminois dans son premier volume d' "Oeuvres", plus simple que celle jouée de nos jours, apparaît en *ossia* dans l'Anthologie vol. I.

[1] Chateauminois, *Oeuvres posthumes vol. 1, Laugier, Paris, vers 1812.*

SCOTTISH dite « La Moisson »

Anonyme

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

LES OLIVETTES

Anonyme

Cette pièce, rare exemple de ballet traditionnel dont l'air est attesté quasiment depuis l'origine, 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 au début du XIX^e s. par le **comte de Villeneuve** ([1]).

[1] *L'Atlas de la Statistique des Bouches-du-Rhône, C.de Villeneuve, 1821-1829, bibl. de Saint-Rémy.*



Extraits de l'Atlas de la Statistique des Bouches-du-Rhône, C.de Villeneuve, 1821-1829, bibl. de Saint-Rémy

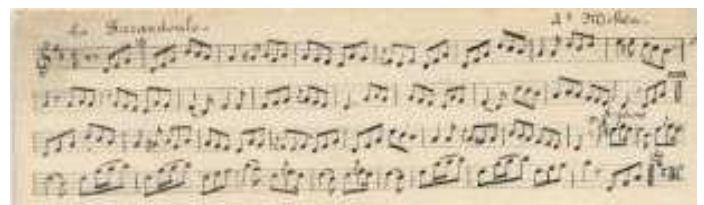
FARANDOULO DEI TARASCAIRE

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**, qui semble s'apparenter à la Rosalie, battue à 2/4 conformément à l'habitude de l'Époque ; l'usage actuel tend à privilégier la batterie à 6/8. Le trio est un ajout postérieur, qui présentait d'ailleurs à l'origine des appoggiatures et valeurs pointées.



Lei Tarascaire, carnet de F.Vidal, coll.S.Bourrelly



Carte postale de 1915 (détail)

MARCHO PER LEI PROUCESSIEN

Anonyme

Qualifiée par Vidal de "marche ancienne" ([1]), aussi connue sous le nom de **Marcho de San Brancai**, elle présente toutes les caractéristiques des marches "à timbale" de la fin du XVIII^e siècle.

[1] F.Vidal, *Lou Tambourin, Aix en Provence, 1864*

MARCHE DE TOINE

D'après Dezède (1785)

Cette marche composite est constituée du chœur de l'opéra-comique **Alexis et Justine** de **Dezède** (présent dans un carnet de Bicay - [1], et dans la méthode d'Imbert - [2]) suivi d'une "aubade traditionnelle". Les tambourinaires toulonnais ayant eu à jouer cet arrangement pour le film *Toine* de René Gaveau (1932) 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.

[1] *Carnet de Bicay, V, coll. Guis-Maréchal*, [2] *Imbert, Méthode de Galoubé, Marseille, 1830 ca.*



Chœur d'Alexis et Justine, Méthode d'Imbert, bibl.d'Arles

LOU ROUMAVAGI

Jean Martin (début du XXe s.)

Ce pas redoublé est dû à **Jean Martin** co-fondateur de la société de tambourinaires "La Cigalo Gombertoiso" de Château-Gombert (Marseille, vers 1925).

Jean Martin (cinquième en partant de la gauche) et la Cigalo Gombertoiso



Niveau Deuxième Degré⁵

GAVOTTE

Joseph Reynaud

Dans sa Biographie Universelle des Musiciens (éd. de 1881) Fétis indique que **Joseph 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.

Remarque : la « Gavotte » apparaît dans un carnet d'A.Mouren ([1]) et dans le recueil *Airs pour le Tambourin* de V.Huot ([2]) avec la mention « Jouée avec orchestre au concert des allées, 8 août 1890 par M.Sicard d'Aubagne ».

[1] Carnet M112, A.Mouren, bibl. de Saint-Rémy, [2] *Airs pour le galoubet*, V.Huot, Musée Paul Arbaud, MQ885, 1890-1900.
Carnet M112, A.Mouren, bibl. de Saint-Rémy (détail)



BELLE DOËTTE

Anonyme (XIII^e siècle)

Introduite dans le répertoire du tambourin par Joseph Olivier dans les années 1950, cette **chanson de toile**⁶ 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 » ([1]).

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.

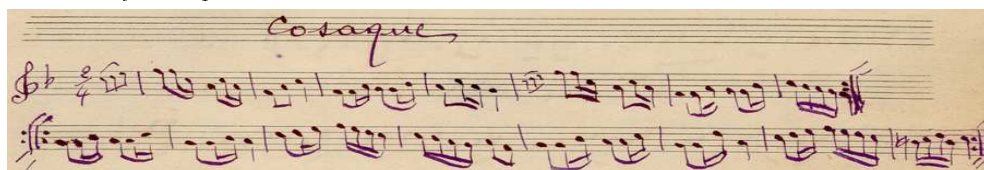
[1] J.Beck, *La Musique des Troubadours*, Paris, 1910.

CONTREDANSE dite « La Cosaque »

Anonyme

Cet air de contredanse figurait au répertoire des tambourinaires du début du XX^e siècle (de la famille Bourre par exemple – [1]). Il est actuellement utilisé comme support d'une **danse armée** (dite «Les fleurets») popularisée par Pierre Gontard dans les années 1950.

[1] *Carnet de répertoire E7, Bourre, feuillets séparés, coll. Guis-Maréchal.*



Cosaque, carnet E7 de la famille Bourre, coll.Guis-Maréchal, début XX^e s.

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).

L'Arlequine, carnet de F.et L. Cayol, coll.Guis-Maréchal



⁵ Les références portées à la suite de chaque commentaire ne sont pas exigibles lors de l'examen.

⁶ Chant que, selon la légende, les dames des châteaux entonnaient en tissant leur ouvrage.

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 Cièucle (voir plus haut) laisse supposer qu'il s'agit d'une musique de la même époque utilisée pour une **danse de caractère**.

LEI CHIVAU FRUS

Anonyme



25 *Les Chivaux Frus*

d'ailleurs qu'Allegretto.

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

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 apparaît aussi dans un carnet de Marius Bourre ([1]). 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.

[1] *Carnet E7, Marius Bourre, 1907, coll. Guis-Maréchal.*

LE CABANON

Anonyme

Cette **marche** (peut-être tirée d'une figure de quadrille) figurait au répertoire des tambourinaires du début du XX^e siècle (notamment de la famille Bourre – [1]).

[1] *Carnet E3, Emile Bourre, 1901, coll. Guis-Maréchal.*

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.

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**.



L'Anglaise, carnet M112, version avec trio copié sur P.Mabilly, bibl. de Saint-Rémy

MARCHÉ

Pascaliny cadet

Datée de **1824** dans le recueil des **frères Gardon** ([1], Marseille, vers 1850), cette marche est très influencée par le style de musique pratiqué dans les orchestres d'harmonie alors en plein essor. Elle porte le nom de « Marche de la Reine de France » dans le recueil d'Airs pour le galoubet de V.Huot ([2]), et apparaît aussi dans un carnet d'A.Mouren ([3]). Un Pascaliny ayant été chef d'orchestre à Marseille au Vauxhall, peut-être s'agit-il du même personnage ou de la même famille.

[1] Recueil des frères Gardon, coll. Guis-Maréchal, [2] Carnet M112, A.Mouren, bibl. de Saint-Rémy, [3] Airs pour le galoubet, V.Huot, Musée Paul Arbaud, MQ885, 1890-1900.