



FÉDÉRATION FOLKLORIQUE MÉDITERRANÉENNE
Ordre des Tambourinaires



DOCUMENTS D'ACCOMPAGNEMENT

DE L'EXAMEN DE TAMBOURIN
DE LA FEDERATION FOLKLORIQUE MEDITERRANENNE

Session 2014



*DOCUMENTS D'ACCOMPAGNEMENT
ET EXPOSE THEORIQUE
A L'USAGE
DE L'EXAMEN DE TAMBOURIN
DE LA FEDERATION FOLKLORIQUE MEDITERRANENNE*

Session 2014

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

Conception et mise en page : J.-B.Giai, pour l'Ordre des Tambourinaires

<i>Exposé théorique à l'usage des candidats au Premier Degré de l'examen fédéral de tambourinaire</i>	p.6
<i>Exposé théorique à l'usage des candidats au Second Degré de l'examen fédéral de tambourinaire</i>	p.8
<i>Commentaires des pièces au programme de l'examen fédéral de tambourinaires à l'usage des candidats au Premier Degré</i>	p.11
<i>Commentaires des pièces au programme de l'examen fédéral de tambourinaires à l'usage des candidats au Deuxième Degré</i>	p.15
<i>Commentaires des pièces au programme de l'examen fédéral de tambourinaires à l'usage des candidats au Troisième Degré</i>	p.18
<i>Lexique</i>	p.22
<i>Compétences attendues pour les épreuves de déchiffrage</i>	p.30
<i>Compétences attendues pour les épreuves d'interprétation des premier et deuxième degrés (fiches de notation)</i>	p.32

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. L'accord « provençal » du galoubet¹ est apparu à la fin du XVIII^e s., mais d'autres types de flûtes à trois trous étaient utilisées auparavant en Provence.

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 (le ré grave ou le si bécarré aigus restent exceptionnels). 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 souffle².

Tous les galoubets lisent les mêmes notes. Cependant ils peuvent sonner plus haut ou plus bas de un ou plusieurs demi-tons : 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 bécarré)³. Un modèle traditionnel (depuis 1920 environ) encore assez répandu est accordé selon un diapason légèrement plus bas que le diapason actuel⁴.

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 - connaissance non exigible pour ce niveau*), 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.

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 « événement 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 généralement en chevrete.

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, et réglée par une languette en cuir. 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, en évitant une résonance « métallique » (cordage trop tendu).

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.



(image J.-B. Giau)

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-sur-Mer (galoubets), Antoine à Orgon (galoubets) etc.

Le répertoire traditionnel des tambourinaires provençaux se décline essentiellement selon :

- des airs à danser (bals)
- des airs de concert (ou sérénades)
- des airs de marches
- des airs associés à des cérémonies ou fêtes particulières.

Une grande partie du répertoire se compose de transcriptions d'airs à la mode du temps, mais il existe aussi des compositions originales, d'auteurs comme le marseillais Arnaud au XVIII^e s., les aixois Michel (au XIX^e s.) ou Bonnefoy à la fin du XIX^e s., etc.

Aujourd'hui, les musiciens peuvent également interpréter des pièces de compositeurs actuels (M.Guis par exemple), ou s'inscrire dans des courants musicaux divers (de la world music au jazz en passant par les musiques anciennes...).



(recueil de J.-R. Cavailler, fin XVIII^e s., coll. Guis-Maréchal)

¹ Trois tons successifs sur les trois premiers degrés diatoniques (connaissance non exigible pour ce niveau).

² Il est à noter que le galoubet atteint quelques notes supplémentaires, les fondamentales, une octave en-dessous de la clé de sol ; très rarement utilisées, elles apparaissent toutefois dans quelques compositions contemporaines... (connaissance non exigible pour ce niveau).

³ Cela signifie qu'un « do » joué sur l'instrument sonne en réalité « si » (bécarré) sur un piano (connaissance non exigible pour ce niveau).

⁴ La dénomination « Ton de Saint-Barnabé » correspond traditionnellement à un galoubet en Si, quel que soit son diapason. Ce n'est que récemment qu'elle a été associée à un instrument au diapason légèrement plus bas que celui du piano (connaissance non exigible pour ce niveau).

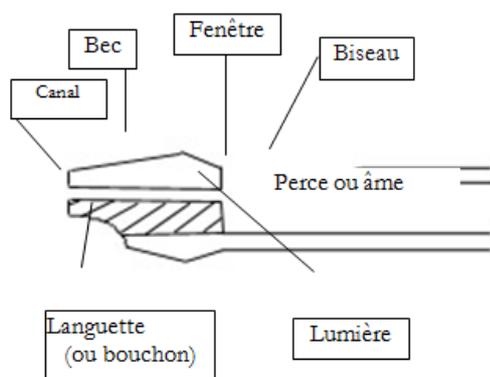
Exposé théorique

à l'usage des candidats au Second Degré de l'examen fédéral de tambourinaire

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 **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 diatoniques du galoubet, les fondamentales, obtenues en soufflant très doucement, sont : mi bémol, fa, sol, la (ce qui, parmi les flûtes à trois trous, correspond à l'accord dit « provençal » ou galoubet. Il existe depuis la fin du XVIII^e s. Auparavant, les tambourinaires provençaux utilisaient un accord dit baroque ou « en dièses », avec une succession de un ton, un demi-ton, un ton - début d'une gamme mineure. Encore auparavant, les tambourinaires de la Renaissance utilisaient dans toute l'Europe un accord donnant le début d'une gamme majeure - accord dit « Renaissance »).

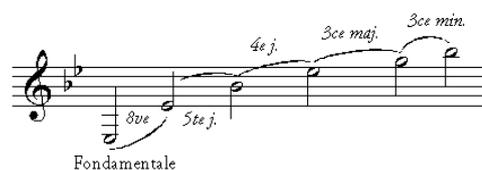
Les fondamentales sont généralement inusitées car trop faibles, sauf dans quelques compositions contemporaines. On utilise seulement les sons à partir du deuxième harmonique situé à une octave au-dessus de la fondamentale.

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.

(connaissance non exigible pour ce niveau)

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, dit aussi Ton de Saint-Barnabé, *indépendamment du diapason utilisé*), 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 mineurs : 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).

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).

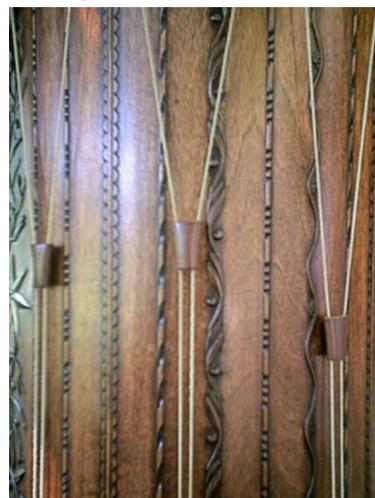


On monte en zigzags le cordeau de chanvre avec les passants en l'accrochant aux boutons et on le noue sous la bretelle.

Montage traditionnel de la chanterelle :

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.

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. L'esthétique et les détails de la facture sont très influencés par la mode parisienne baroque champêtre.

Citons quelques-uns des 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* ; 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 oublier les très nombreux adaptateurs et les compositeurs contemporains (Maurice Maréchal, Maurice Guis, Patrice Conte, Pierre Guis, Jean-Baptiste Giaï, Bernard Rini, Alain Bravay, Miquèu Montanaro, Bernard Ballester, André Guigou, etc.).

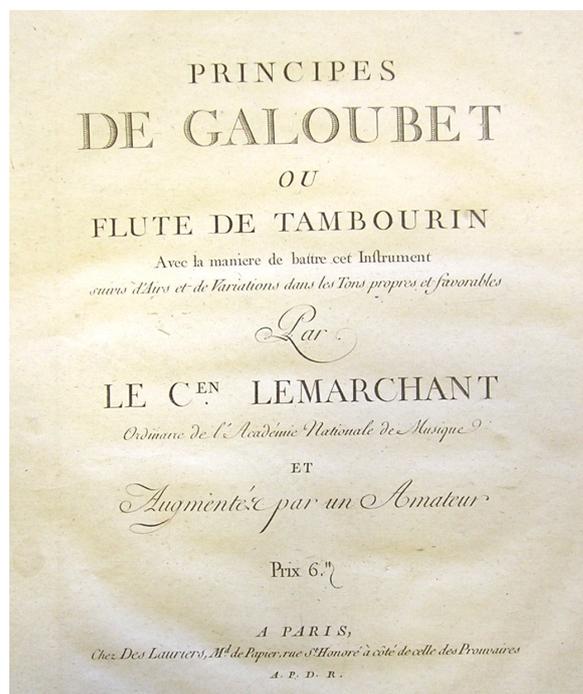
Principaux auteurs de méthodes pour galoubet-tambourin :

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)...



(méthode de Lemarchant, fin XVIII^e s.)

LA GLENADO (*Marche*)

Arrangement de Maurice Maréchal sur des motifs de **marches anciennes** : une **marche d'Arnaud** ([1], p.43) apparaissant dans le recueil de Cavailler ([2], p.71), et une **Marche à timbale 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*



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

LES FILLES DE MARBRE

D'après J.-B.E. Montaubry

La chorégraphie et le titre de cette danse sont empruntés à un vaudeville parisien du même nom, composé par J.-Baptiste Edouard **Montaubry** (livret et **Barrière et Thiboust**, 1853), et dont le thème de **La Ronde des Monnaies d'Or** présente de grandes similitudes avec l'air joué par les provençaux. Il est possible cependant que le thème musical utilisé soit antérieur.

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

⁵ *Les références portées à la suite de chaque commentaire, et les éléments en italiques, ne sont pas exigibles lors de l'examen.*

SOUTO LI PIN (Mazurka)

D'après *La Petite Voisine*, de H. Bidaine

Deux airs de la "**La petite voisine**", mazurka pour orchestre d'harmonie composée vers 1890 par **H. Bidaine**, ont servi de support musical à **Charloun Rieu**, le poète-paysan du Paradou, pour les paroles de sa célèbre mazurka "Souto li pin" (1894).

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



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.

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

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, Œuvres posthumes vol. 1, Langier, 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 XIXe 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.

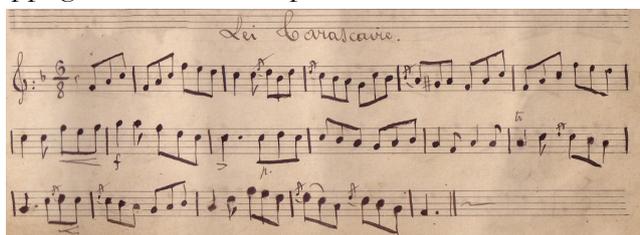


Extraits de l'Atlas de la Statistique des Bouches-du-Rhône, C.de Villeneuve, 1821-1829, bibl. de Saint-Rémy

FARANDOULO DEI TARASCAIRE

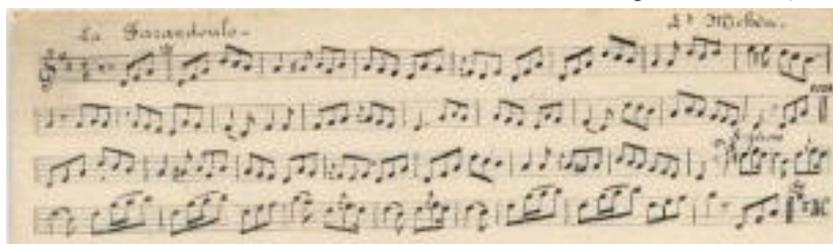
Anonyme

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.

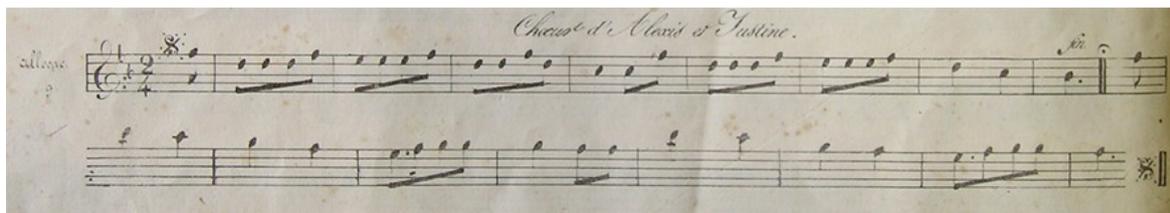
[1] F.Vidal, *Lou Tambourin, Aix en Provence, 1864*

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 Bicy - [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 Bicy, 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 XX^e s.)

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

Jean Martin (cinquième en partant de la gauche) et la Cigalo Goumber-toiso



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**⁷ 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.

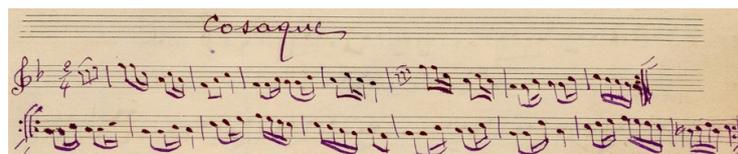
[1] J.Beck, *La Musique des Troubadours*, Paris, 1910.

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.

⁶ Les références portées à la suite de chaque commentaire, et les éléments en italiques, ne sont pas exigibles lors de l'examen.

⁷ Chant que, selon la légende, les dames des châteaux entonnaient en tissant leur ouvrage.

LEI CIEUCLE

Anonyme

Cet air apparaît dans le ballet **Chimène** de **Sacchini** (1730-1786) (*comm. A. Guasco, O. Lyan*). Il est donné par Vidal (Lou Tambourin) comme support de la danse des Cièucle (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

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

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.



PS et L'air Chivaux Frus

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.

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**.



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

MARCHE

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.

Commentaires des pièces au programme de l'examen fédéral de tambourinaires à l'usage des candidats au Troisième Degré

Le Troisième Degré ne comporte pas d'épreuve de questions théoriques. Toutefois, dans l'épreuve d'interprétation, la question du style et son adéquation avec les données historiques et musicologiques de la pièce interprétée entre en compte dans l'évaluation. Il est donc nécessaire pour le candidat de maîtriser quelques éléments basiques à cet égard.

Bien entendu, cela ne signifie en aucun cas de « figer » l'interprétation ; toutefois, il serait erroné de confondre interprétation et invention pure et simple : l'interprétation s'exprime dans un cadre bien défini, et concerne le phrasé, les nuances, les types d'attaques, les articulations, la souplesse de jeu, la manière dont le morceau va « respirer ». Il ne peut s'agir, dans le cas du Troisième Degré, d'une « recomposition » s'éloignant de l'original dans la découpe des phrases, dans le choix du tempo, celui des ornements, ou entrant en contradiction avec le type même de pièce (jouer une valse en farandole, ou transformer un air de majeur à mineur, n'est pas, par exemple, de l'interprétation au sens requis pour cet examen).

Tolonigel (ou Tolnoligel)

« Polka de concert ». Cela signifie d'une part que la base et la référence reste la polka, une danse donc à un certain tempo, une certaine gestion des temps forts (que la batterie, même originale, doit respecter), et que, d'autre part, elle est destinée au concert et non à l'accompagnement de danse (elle met en avant la virtuosité de l'interprète). Il convient en particulier de ne pas négliger l'interprétation du premier thème de polka, qui doit être fin et dynamique.

Ce type de pièce est directement issu des répertoires ou des habitudes de jeu des orchestres d'harmonie qui se sont multipliés dans la deuxième moitié du XIX^e s. L'interprète pourra avoir en tête les effets d'opposition de nuances ou de mouvement dans ce type de formation, pour les suggérer sur son instrument (par exemple, en donnant plus de liberté à un passage pensé comme « soliste », ou plus de rigueur « métronomique » à un passage correspondant à une intervention d'orchestre).

Il pourra aussi penser aux courants esthétiques et aux modes (dans tous les arts) qui se sont exprimés à cette période historiques et culturelle. Les polkas « à coup de langue » sont fréquentes dans le répertoire des cornets à piston, des flûtes traversières, entre autres.

Cette polka apparait dans un carnet de 1889-1897 de Thomas Rougier (coll. Guis-Maréchal) sous le titre de Tolnoligel (à deux voix, sans introduction, avec les dates 1894 et 1896, la mention 61^e Infanterie et le numéro 49). Elle fut interprétée en 1900 par Alexis Mouren et J. Bœuf au concours de tambourinaires de Toulon.



Carnet de Thomas Rougier et Alexis Mouren, 1889-1897, coll. Guis-Maréchal (2nd dessus à la page suivante du carnet)

La Coumaire Nourado

Air à variation. Le thème, aussi dénommé « Menuet Beau Moineau », est relativement proche de celui de « Ah vous dirai-je Maman » (quoiqu'à trois temps).



Carnet de Thomas Rougier et Alexis Mouren, 1889-1897, coll. GuisMaréchal

L'interprète devra dépasser les contraintes techniques pour donner de la musicalité à la pièce sans perdre la qualité de son. Autant que possible, il essaiera d'utiliser à peu près le même tempo (à peu de choses près) et les mêmes choix d'articulation ou de nuances d'une variation à l'autre, sauf choix assumé contraire (il existe dans beaucoup d'airs à variations du XIX^e s. une variation lente et en mineur, par exemple). Il essaiera aussi de faire chanter le thème à travers les variations. Enfin, il ne négligera pas l'interprétation du thème lui-même, car il n'est pas simple de faire joliment sonner un air dit « facile ».

Ces variations datent aussi de la fin du XIX^e s., elles visent à mettre en avant les qualités virtuoses de l'interprète (il existe des airs à variations à toutes époques, des « doubles » de la Renaissance aux répertoires les plus récents. On pourra citer parmi les airs à variations du XX^e s., outre La Dictée Musicale de Maurice Maréchal, qui reprend les canons esthétiques du siècle précédent, la pièce « Le Tombeau de Mireille » de Henri Tomasi, d'une construction originale).

L'auteur des présentes variations, Bernardin Camoin (Aubagne, 1823-1895), eut une activité de tambourinaire et de professeur de tambourin mais fut aussi chef de chœur, chef d'orchestre et organiste. Il appartient au mouvement musical initié et accompagné par Marius Sicard à Aubagne, avec l'école de tambourin dite de Ribo-Novo.

Deux Rondeaux de Devienne

Ces pièces, extraites de "Six Sonates pour Flûte", Sonate 1, et de « Quatre Sonates pour Flûte », Sonate 1, ont été transcrites vers 1960 par le tambourinaire marseillais Edmond Toche.

On veillera à conserver toute leur élégance, en gardant dans l'oreille la sonorité de la flûte. Les temps forts du tambourin pourront être adoucis : cette musique n'est pas destinée à la danse.

Le phrasé sera particulièrement soigné, notamment dans les grandes liaisons. Des choix d'interprétation seront aussi nécessaires pour ne pas jouer deux fois de la même manière les passages répétés (oppositions de nuances, d'articulations).

On veillera à l'élégance d'ensemble, notamment à l'équilibre général dans les longueurs de notes (en évitant absolument les appuis sur les contretemps). Une belle présence de son dans le grave est aussi nécessaire.

François Devienne (Joinville, 31 janvier 1759 - Charenton-Saint-Maurice, 5 septembre 1803) est un compositeur français qui a également été flûtiste, bassoniste et enseignant. Le style brillant de ses compositions, et son sens de la mélodie, rappellent Mozart, qui, d'ailleurs, durant son séjour à Paris, a assisté aux Concerts spirituels où Devienne jouait souvent ses compositions. Jean-Pierre Rampal, dans les années 1960 et 1970, a tiré de l'oubli ses compositions pour flûte.

Can vei l'alauzeta mover

L'auteur de cet air est Bernard de Ventadour, né vers 1125 à Ventadour, mort après 1195. La « partition » médiévale comporte peu d'éléments et s'appuie sur une transmission orale ; la transcription proposée peut donc être considérée avec une certaine liberté (du moins sur le plan rythmique, car dans le cadre d'un examen la partition publiée fait toutefois référence). Les transpositeurs supposent que les musiciens médiévaux utilisaient plutôt une mesure ternaire, d'où la version en 3/8 publiée dans l'Anthologie III. De façon générale, l'interprète aura intérêt à augmenter le contraste entre valeurs rythmiques courtes et longues, en allongeant les valeurs longues et en raccourcissant les valeurs courtes. Le travail sur la respiration est au cœur de l'interprétation. L'interprète pourra aussi, s'il le souhaite, utiliser un accord plus grave de son tambourin.



Can vei la lauzeta mover
De joi sas alas contra'l rai,
Que s'oblid' e's laissa chazer
Per la doussor c'al cor li vai,
Aï! Tan grans enveja m'en ve
De cui qu'eu veyà jauzion!
Meravilhas ai, car desse
Lo cor de dezirer no'm fon

Aïlas! Tan cuidava saber
D'amor, e tan petit en sai,
Car eu d'amar no'm pose tener
Celeis don ja pro non aurai.
Tout m'a mon cor, e tout m'a me,
E se mezeis e tot lo mon;
E can se'm tolç, no'm laisset re
Mas dezirer e cor volon.

Quand vois l'alouette mouvoir
De joie ses ailes face au soleil,
Que s'oublie et se laisse choir
Par la douceur qu'au coeur lui
va,
Las! si grand envie me vient
De tous ceux dont je vois la joie,
Et c'est merveille qu'à l'instant
Le coeur de désir ne me fonde.

Hélas! tant en croyais savoir
En amour, et si peu en sais.
Car j'aime sans y rien pouvoir
Celle dont jamais rien n'aurai.

Anc non agui de me poder
Ni no fui meus de l'or' en sai
Que'm laisset en sos olbs vezer
En un miralb que mout me plai.
Miralbs, pus me mirei en te,
M'an mort li sospir de preon,
C'aissi'm perdei com perdet se
Lo bels Narcisus en la fon.

De las dommas me desesper;
Ja mais en lor no'm fianai;
C'aissi com las solb chaptener,
Enaïssi las deschaptenerai.
Pois vei c'una pro no m'en te
Vas leis que'm destrui e'm cofon,
Totas las dopt' e las mescre,
Car be sai c'atretals se son.
D'aïso's fa be fema parer

Elle a tout mon coeur, et m'a
tout,
Et moi-même, et le monde entier,
Et ces vols ne m'ont rien laissé
Que désir et coeur assoiffé.

Or ne sais plus me gouverner
Et ne puis plus m'appartenir
Car ne me laisse en ses yeux voir
En ce miroir qui tant me plaît.
Miroir, pour m'être miré en toi,
Suis mort à force de soupîrs,
Et perdu comme perdu s'est
Le beau Narcisse en la fontaine.

Ma donna, per qu'eu'lb' o retrai,
Car no vol so c'om voler,
E so c'om li deveda, fai.
Chazutz sui en mala merce,
Et ai be faïb col' fols en pon;
E no sai per que m'esdeve,
Mas car trop purçei contra mon.

Merve es perduda, per ver,
Et eu non o saubi anc mai,
Car cilh qui plus en degr'aver,
Non a ges, et on la querri?
A! Can mal sembla, qui la ve,
Qued aquest chaitiu deziron
Que ja ses leis non aura be,
Laisse morrir, que no l'aon.

Des dames, je me désespère;
Jamais plus ne m'y fierai,
Autant d'elles j'avais d'estime
Autant je les mépriserai.
Pas une ne vient me secourir
Près de celle qui me détruit,
Car bien sais que sont toutes aïnsi.

Avec moi elle agit en femme
Ma dame, c'est ce que lui reproche,
Ne veut ce que vouloir devrait
Et ce qu'on lui défend, le fait.
Tombé suis en male merci
Car ai fait le fou sur le pont
Et si cela m'est advenu
C'est qu'ai voulu monter trop haut...

Pus ab midons no'm pot valer
Precs ni merces ni'l dreïbz qu'eu ai,
Ni a leis no ven a plazer
Qu'eu l'am, ja mais no'lb' o dirai.
Aïssi'm part de leis e'm recre;
Mort m'a, e per mort li respon,
E vau m'en, pus ilb no'm rete,
Chaitius, en issilb, no sai on.

Tristans, ges non aurtz de me,
Qu'eu m'en vau, chaitius, no sai on.
De chanter me gic e'm recre,
E de joi e d'amor m'escon.

Et puisqu'auprès d'elle ne valent
Prière, merci ni droit que j'ai,
Puisque ne lui vient à plaisir
Que l'aime, plus ne lui dirai;
Aussi je pars d'elle et d'amour;
Ma mort elle veut, et je meurs,
Et m'en vais car ne me retient,
Dolent, en exil, ne sais où.

Tristan, plus rien n'aurez de
moi,
Je m'en vais, dolent, ne sais où;
De chanter cesse et me retire,
De joie et d'amour me dérobe

Complément : lexicque ⁸

Air.

Pièce dont la mélodie est d'un caractère simple et aisément identifiable, avec ou sans accompagnement. Les tambourinaires ont intégré les airs de ballet, d'opéras-comiques, d'opéras, à leur répertoire selon les modes, comme par exemple certains airs d'Aline Reine de Golconde de Berton. Certains airs ont aussi été composés, comme un Air de François Michel. *Synonyme* : *Timbre*.

Âme.

Petit trou percé dans le fût d'un tambourin, généralement sous la bretelle, et nécessaire au bon fonctionnement acoustique de l'instrument. *Synonyme* : *évent acoustique*.

Aubade.

L'aubade est une pièce musicale caractérisée par l'utilisation dans la batterie comme dans la mélodie de valeurs de rythme pointées dans un tempo rapide.

L'aubade est associée aux roumavages et « trains ». Par extension, est appelée aubade une courte prestation de tambourinaires en l'honneur d'un lieu ou une personnalité, quel que soit le répertoire exécuté, ou bien encore l'ensemble de la procession des musiciens.

Bande de tambourinaires.

Le concept de bande de tambourinaires s'impose comme un élément traditionnel de la vie musicale en Provence : attesté à la fin du XVIII^e s. (lors de la visite du Comte de Provence en 1778, « trente-six tambourinaires ayant à leur tête le sieur Arnaud [...] se portèrent en avant sur la route d'Aix »), présent tout au long du XIX^e s., le principe s'étend à la fin du XIX^e s. avec la création de nombreux ensembles (Tambourinaires de Santo-Estello, de Mirèio, etc.). Lombardon indique qu'au XVIII^e s., le "capoulié" de la bande utilisait la timbale, souvent en batteries roulées. Il semble qu'au XIX^e s., celui-ci se distingue aussi par des variations au galoubet.

Batterie.

Partie musicale exécutée sur le tambourin, à ne pas confondre avec pulsation. Elle est constituée traditionnellement de cellules rythmiques simples répétées, entrecoupées éventuellement de quelques variations. Depuis le début du XX^e s., un nombre croissant de compositions proposent une batterie complètement écrite, contrairement au siècle précédent, ce qui permet une plus grande complexité (Tombeau de Mireille de Tomasi, ou compositions contemporaines, par exemple).

Biseau.

Partie du bec du flûtet, qui prolonge la fenêtre. Aussi appelé coupe-vent.

Boutons. Pitons d'os, d'ivoire, de bois ou de métal fixés sur les cercles tendeurs et destinés à maintenir la corde de chanvre.

Bretelle.

Courroie de maintien du tambourin, en cuir ou en passementerie, accrochée au fût du tambourin par les *regancho* ou grenadières.

Cade Le cade, ou genévrier, est un bois qui ne gonfle pas à l'humidité, d'où son utilisation pour fabriquer la languette des galoubets.

Canal Partie du bec de la flûte de tambourin conduisant l'air au biseau.

Cercles Baguettes de noyer, hêtre ou châtaignier, cintrées, qui permettent de maintenir les peaux et de les tendre (cercles de maintien à section carrée ; cercle de tension généralement peints en rouge, munis de boutons, à section ronde).

Chanson de toile Chant que, selon la légende, les dames des châteaux entonnaient en tissant leur ouvrage

Chanterelle Timbre unique du tambourin, placé sur la peau de frappe, en corde de fouet (chasse) ou en boyau.

⁸ Extrait de « *Lexique de la musique pour flûtet-tambourin* », J.-B. Gai, *Flûtes de Tambourin*.

Le contenu de ce lexique n'est pas exigible en tant que tel lors des épreuves théoriques des examens de la F.F.M.

Contredanse Selon le Dictionnaire de la Musique de J.-J. Rousseau : « air d'une sorte de danse de même nom [...] que l'on danse habituellement dans les bals après les menuets, comme étant plus gaie [...]. Les airs de Contredances sont le plus souvent à deux temps. Ils doivent être bien cadencés, brillants et gais, et avoir cependant beaucoup de simplicité ». Danse dont la musique constitue une grande part du répertoire du galoubet-tambourin : on compte en effet des centaines de contredances dans les divers carnets de tambourinaires. Au début du XIX^e s., on rassemble plusieurs contredances (jusqu'à neuf) pour former des "pot-pourris", qui donneront naissance aux **quadrilles**.

Event acoustique.

Cf. Ame.

Farandole.

La Statistique du Comte de Villeneuve considérait au début du XIX^e s. la farandole comme une danse de Carnaval dansée « au son du tambourin et du galoubet » ; il la cite aussi comme danse concluant les festivités de la Saint-Jean. Pour F. Vidal, la farandole s'exprime lors des Roumavages : « Avec la mesure d'un 6/8, la Farandole s'organise, cette cadence qui est la plus belle expression de la franche gaîté provençale, et l'on va de ce pas aux Salles-Vertes, en se tenant tous par la main [...] Le bal finit de la même manière qu'il a commencé, c'est-à-dire qu'on en revient comme on y est allé, en sautant et en gambadant de plus belle, avant comme après la danse, avant et après le repas, toujours en farandolant [...] On ne peut pas dire qu'il y ait d'air particulier pour la belle danse nationale de Provence, car elle s'exécute sur un morceau à 6/8, choisi d'ordinaire dans les pastourelles ou tableaux des quadrilles les plus dansants et qui varie par conséquent selon les endroits où l'on danse la farandole ». Pour F. Vidal, l'air « O la bello vido » sert d'introduction à la farandole, soit au galoubet, soit chanté par les danseurs.

A la fin du XIX^e s. la farandole "dansée" par les maîtres de danse issus des rangs de l'armée est une danse technique où tous les danseurs tournent dans le sens des aiguilles d'une montre, en se tenant la main, et en exécutant ensemble des pas issus de la danse de caractère (farandoles de concours). Lors de la fête du cinquantenaire de Mireille à Arles en 1909 est imposé le galoubet-tambourin pour la Farandole savante considérée comme "provençale", contre l'avis des farandoleurs du Gard qui se produisaient pour la première fois au son de ces instruments ; grande fut leur surprise ; toujours habitués à l'orchestre, ils estimèrent pour la plupart, que le tambourin rythmait beaucoup moins bien la cadence. L. de Lombardon indique en 1883 que « lorsqu'il s'agit d'un 6/8 de contredanse, la batterie est celle de la mesure à 2/4 et constitue un accompagnement en mesure binaire à un chant en mesure ternaire. Ces deux genres de mesure produisent ensemble un très joli effet ; mais il faut une longue pratique pour arriver à bien battre à 2/4 un chant à 6/8 ; c'est le pont aux ânes des amateurs ».

Fenêtre.

Ouverture jouxtant le bec du galoubet, permettant à l'air de se briser sur le biseau pour former le son.

Fifre.

Instrument de musique de la famille des flûtes traversières, percé de six trous, qui ne doit pas être confondu avec le galoubet, et qui est généralement accompagné d'un tambour.

Flûtet baroque ou « en dièses ».

Flûte à trois trous accordée selon les enchaînements suivant pour les trois premières notes diatoniques : un ton, un demi-ton, un ton, correspondant aux flûtets du XVIII^e s. ainsi qu'au txistu basque actuel.

Flûtet Renaissance.

Flûte à une main reconstituée par Maurice Guis d'après les ouvrages de T. Arbeau et M. Praetorius, dont l'accord présente la succession « un ton, un ton, un demi-ton » pour les trois premières notes diatoniques. Ce type de flûte de tambourin, correspondant à l'époque de la Renaissance et maintenu dans la tradition anglaise, est attesté dans l'Orchésographie de Thoinot Arbeau, ou l'Harmonie Universelle de Mersenne.

Galoubet.

Flûte à bec percée de trois trous seulement, caractérisée par son accord : trois tons successifs sur les trois premiers sons diatoniques (accord d'ailleurs spécifique à la Provence). Le terme de galoubet est attesté dès 1723 dans le Dictionnaire de Pellas puis celui d'Achard, ainsi que dans les méthodes de Lemarchand et Abraham (autre orthographe : "galoubé" - utilisée notamment par Imbert). On utilise parfois aussi la dénomination « galoubet en bémols » (voire « Tambourin à bémols » dans le recueil de Magaud (fin XVIII^e s.). Le galoubet dans son accord actuel est pratiqué en Provence depuis au moins 1771, comme l'attestent les recueils de Magaud et Cavaller.

Gavotte.

Danse populaire française, dite à tort originaire du pays gavot, qui se dansait à la Renaissance et à l'époque baroque avec des sauts et de nombreuses figures.

A la suite du succès de la chorégraphie de Gardel sur l'Air des Morlaques de Grétry, interprétée par le danseur Vestris, la « Gavotte de Vestris », simple homonyme des gavottes des siècles passés, se diffusa largement dans les répertoires traditionnels de nombreuses régions (Provence, Béarn etc.) ; elle est notée aussi dans la méthode de Chateauminois. La « Gavotte Variée » de J.Reynaud, bien plus tardive, est destinée au concert, sans rapport avec la danse sinon la simple évocation d'un « temps ancien ».

Gigue.

Autre nom de l'Anglaise, contredanse apparentée aux « horn-pipe » anglais, et utilisée dès le XIX siècle, avec quelques variantes, pour l'épreuve d'obtention du brevet de maître de danse.. La Gigue historique est populaire en Irlande dès la première moitié du XVI^e s., et apparaît sur le continent au début du règne de Louis XIV. D'après Brossard en 1703, la gigue est « pleine de notes pointées et syncopées qui en rendent le chant gai et pour ainsi dire sautillant ».

Grenadière.

Attache métallique (fer ou bronze notamment) permettant de maintenir la bretelle au tambourin (en provençal : re-gancho).

Languette.

Pièce de cuir glissée entre la peau de dessus du tambourin et le cercle de tension, permettant de régler la chanterelle.

Lumière.

Partie du bec du galoubet, extrémité du canal du côté de la fenêtre.

Marche.

Pièces destinées à être jouées en marchant, de façon libre ou, plus souvent, à « pas cadencé », c'est-à-dire en suivant la pulsation. Parmi les compositeurs provençaux de marches, citons Arnaud, Castellan, Séveran... ; il existe également de nombreuses transcriptions de pièces utilisées en marches (Marche des Mariages Samnites, Marche des Gens de la Noce qui deviendra Marche de Notre-Dame de la Garde, chœur d'Alexis et Justine qui deviendra Marche de Toine...). Remarquons que certaines marches étaient à l'origine chantées (Marche de l'Académie...), d'autres n'étaient pas destinées à être marchées au pas cadencé (utilisation de menuets rapides dits *tournées*).

Marche à Timbale.

Les « marches à timbale » de la fin XVIII^e s. se caractérisent par une partie brillante de soliste (le « capoulié ») à la batterie (traditionnellement sur une timbale au lieu d'un tambourin). On les rencontre dans les carnets de tambourinaires depuis Cavailler jusqu'à Gardon (milieu du XIX^e s.). La présence d'une unique timbale dans la bande de tambourinaires impose le singulier dans la dénomination.

Massette.

Baguette utilisée pour frapper (ou « toucher ») le tambourin, d'une longueur d'environ 34 cm. Elle se compose de trois parties, la pomme ou pommeau, la tige et le gland ou olive. Le poids de la pomme permet de rapprocher le point d'équilibre du poignet et de favoriser le rebond naturel. Diderot précisait au XVIII^e s. : « Baguettes de tambourin, soit à cordes, soit à caisse. Ces baguettes ne diffèrent guère de celles du tambour que par les dimensions. Celle du tambourin à cordes est plus courte & plus menue que celle du tambour ; celle du tambourin à caisse ou de Provence est plus menue, mais plus longue » (Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers).

Mazurka.

La mazurka ou polka-mazurka est une danse de salon et de bal à trois temps, originaire de Pologne, de la deuxième moitié du XIX^e s. Des transcriptions apparaissent dans les carnets de Bruguière, de F. et L.Cayol, de Théric, de T.Rougier, de F.Bain, d'E.Bourre, de Bonnefoy... Gaspard Michel écrira plusieurs mazurkas ainsi que Marius Sicard, Ferdinand Bain, Louis Arnoux, Joseph Bœuf, plus tard le varois Eugène Giraud etc. La **Varsovienn**e est une mazurka légèrement ralentie.

Menuet.

Danse de bal à trois temps du XVIII^e s., très prisée des tambourinaires - comme d'ailleurs des autres ménestriers de l'époque. On distinguera trois formes de menuets chez les tambourinaires : ceux destinés à la danse, les tournados ou tournées joués en marchant, et les menuets de sérénade. Le Recueil de Menuets et Tournées (époque de la Restauration) présente un grand nombre de ces pièces pour galoubet-tambourin. La première partie du recueil de J.R.Cavailler (fin XVIII^e s.) comprend 104 menuets.

Les menuets à danser s'éteindront peu à peu à partir du début du XIX^e s., remplacés par les Menuets de Sérénade, destinés au concert. Les Arnaud au XVIII^e s. ont composé plusieurs menuets, tournées, et menuets de sérénade.

Noël L'introduction des Noëls au répertoire du galoubet, transcrits de chants (noëls de Saboly, de Notre-Dame-des-Doms...), est relativement récente (début XX^e s.). Du pays d'Arles nous vient ainsi la tradition du pastrage, avec participation des tambourinaires, lors de la messe de minuit.

Olive ou Olivette.

Partie de la massette qui frappe la peau du tambourin ; elle peut être en os, ivoire ou corne, et plus récemment en bois dur. Aussi appelée gland.

Palets.

Cymbalettes d'une dizaine de centimètres de diamètre, en acier, fer ou bronze, frappées ensemble à la manière des cymbales d'orchestre. Elles sont munies de ganses en cuir pour le maintien. Souvent associées aux timbalons. M.Mersenne, dans l'Harmonie Universelle, les présente associées au tambourin provençal. La Reine Marguerite de Valois écrit dans ses mémoires que lors d'une fête offerte à Charles IX (vers Bayonne) une troupe de bergères provençales dansèrent « la Volte avec des cymballes », dans lesquelles on peut voir l'ancêtre des palets.

Passants.

Petites pièces de cuir cousu formant des anneaux plats enserrant deux brins de la corde qui fait le tour du tambourin, et servant à tendre les peaux. On les appelle aussi coulants ou tirants.

Pastorale.

Pièce musicale qui s'est développée au sein de la mode champêtre pour idéaliser la vie des bergers ; généralement écrite en mesure ternaire ; le Pastorale est également œuvre dramatique, d'esprit idyllique et champêtre, jouée en Provence (chantée et parlée) durant les fêtes de Noël, pour retracer l'histoire de la nativité au travers du quotidien provençal.

Pavillon.

Extrémité du galoubet, au niveau des viroles de maintien.

Polka.

Danse de bal et de salon qui s'impose au milieu du XIX^e s. (carnets de Bruguière, F.Cayol, Théric, Raspaud, Rougier, Bain, Bourre...). Les polkas de concert, souvent transcrites à partir de partitions pour orchestres d'harmonie, sont très représentées dans le répertoire des tambourinaires (A.Mouren...) et mettent en avant les qualités de virtuose de l'interprète.

Pomme.

Poignée de la massette. Généralement réalisée en ébène ou palissandre, buis, os, ivoire... En provençal : *pigno*.

Quadrille.

Danse de salon ou de bal formée généralement de cinq figures (contredanses), évolution du Pot-Pourri ; F.Vidal affirme que les quadrilles de Provence n'en comportent souvent que quatre, éventuellement entrecoupées de valse, la cinquième étant remplacée par une figure de congo. Un des plus fameux quadrilles du XIX^e s. en France est le Quadrille des Lanciers.

Pot-pourri. Enchaînement de contredanses (début XIX^e s.) - souvent au nombre de neuf -, à l'origine du quadrille. On en trouve des exemples dans le second volume des Œuvres de Chateauminos et dans le recueil de E.Magaud.

Rigaudon ou rigodon.

Danse à deux temps, sur un air vif et léger. Pour Rousseau, le rigodon est une « sorte de danse dont l'air se bat à deux temps, d'un mouvement gai, et se divise normalement en deux reprises phrasées de quatre en quatre mesures et commençant par la dernière note du second temps ». Imbert dans sa Méthode de Galoubé (1830) préconise la batterie suivante : « trois coups simples dans la mesure, à la première croche, un coup fort, un petit coup à la troisième et quatrième » (ce qu'on peut traduire par «  »).

Roumavage ou Romérage.

Fêtes provençales qui avaient traditionnellement lieu entre mai et septembre, sous prétexte du saint patron de la communauté, et où le galoubet-tambourin jouait un rôle important. « Voici ce qui se passe en pareille occurrence : la veille, en allant chercher les prix ou joies [...] on fait une tournée dans les principaux quartiers ; les prieurs et les abbés se tiennent derrière le gaillardet, cerceau où sont suspendus les prix pour le jour désiré de tel saint ou telle sainte, et suivis des tambourinaires, ils vont par les rues en jouant des aubades aux personnes notables ». « Une fois arrivé, après avoir banqueté [...], le tambourinaire monte sur une table et flûte les Grâces » « Le jour du Romérage, dans la matinée, après avoir fait station chez les notabilités et les gens en place, il se rend pompeusement à l'église, et exécute les morceaux en l'honneur du saint patron » « Alors bientôt [...] la farandole s'organise [...] Le bal finit de la même manière qu'il a commencé, c'est-à-dire qu'on en revient comme on y est allé, en sautant et gambadant de plus belle, [...] toujours en farandolant » (F.Vidal, in *Lou Tambourin*, et M.Guis, T.Lefrançois et R.Venture, in *Le Galoubet-Tambourin instrument traditionnel de Provence*, Edisud, 1993). La Marcho pèr lei Proucessien, « marcho enciano que touei lei tambourinaire sabon de-couer », « e juegon ei Proucessien dei sant patroun de Roumavàgi » (F.Vidal).

Saint-Barnabé, Ton de.

Dénomination attribuée aux galoubets accordés en Si, « le plus usité dans les compagnies de tambourinaires, surtout à Marseille où il est connu sous le nom de galoubet de Saint-Barnabé » (L. de Lombardon). Pour F.Vidal, ce terme de « galoubet au ton de Saint-Barnabé » serait attribué plus spécifiquement à des galoubets à grosse perce, très sonores, qui ne seraient « pas d'une justesse irréprochable [...] ; ils varient de quelques commas auprès du ton de *la* [...] On fait également des Flûtets moins minces, et, par conséquent, plus sonores ; on les appelle communément des Saint-Barnabé [...], du nom d'une localité de la banlieue de Marseille, où l'on s'en sert beaucoup ». L'usage de la fin du XX^e s. a tendu à réserver ce terme aux galoubets accordés selon un diapason particulier (La 432 Hz), mais il s'applique en fait également aux galoubets en Si accordés au La 440Hz, par opposition aux galoubets en ut, la, si bémol (ton d'Aubagne) etc. Ainsi, Joseph-Noël Clamon* écrit-il : « Cette flûte “douce” en bois de buis ou d'ébène mesurant environ vingt-cinq centimètres est presque toujours accordées en si naturel, dit “ton de Saint-Barnabé”. C'était l'Ut du XVIII^e s. ».

Scottish.

Danse de bal apparue dans la seconde moitié du XIX^e s., fort représentée dans les carnets de tambourinaires. Artolh vers 1860, Marius Sicard, Bonnefoy, composent des scottishes pour galoubet. Introduite en France au milieu du XIX^e s., cette danse s'écrit à quatre temps sur un rythme modéré. Une reprise de scottish comprend huit mesures, souvent avec des rythmes pointés. Il existe même des « scottishes espagnoles » faisant alterner pas lents et rapides. A

interpréter dans un tempo modéré, de l'ordre de 80 à la blanche, sur une batterie .

Sifflet Partie du galoubet constituée du bec, de la fenêtre et du biseau, responsable de l'émission du son.

Tambourin.

Instrument à percussion associé au flûtet, qui se compose d'un fût allongé de hauteur environ 70 à 76 cm et de diamètre légèrement supérieur à la moitié de sa hauteur, muni de deux peaux, et dont la peau de frappe est munie d'un timbre ou chanterelle (double pour F.Vidal, généralement simple de nos jours). Le tambourin sous cette forme provençale est déjà attesté par Marin Mersenne en 1636 (mis à part la dimension, inconnue dans la description de cet auteur). Pour F.Vidal, le tambourin est monté en peaux de mouton, pour L. de Lombardon, en peau de chien. De nos jours, la peau de frappe est généralement en veau mort-né et celle de dessous en chevrette. Le terme de « tambourin » est attesté depuis 1706, date à laquelle il est utilisé par le père Labat ; il désigne non seulement l'instrument à percussion en question, mais souvent aussi l'association de la flûte et du tambourin ; certains poussent même l'identification jusqu'à parler de « tambourin à bémols » (Magaud à la fin du XVIII^e s.).

Le tambourin, au XIX^e s., est « fait de bois de noyer et d'une seule pièce » ; L. de Lombardon précise qu'il « est composé ordinairement d'une feuille de noyer cintrée de manière que les deux extrémités se collent bout à bout. Quelques rarissimes échantillons sont creusés et évidés dans le tronc d'un noyer et sont ainsi d'une seule pièce sans soudure ». Les motifs régulièrement utilisés au XVIII^e s. et depuis sont les baguettes droites et les ornements de style Louis XVI ; la sculpture se caractérise au milieu du XIX^e s. par une luxuriance des ornements. Au XX^e s., le diamètre des tambourins tend à se réduire ; leur fût est couramment constitué de trois à cinq planches de noyer ou de hêtre. Au début du XX^e s., « le motif de bretelle s'estompe au profit d'une importante composition décorative qui se développe sur la partie du fût exposé au public » (tambourins de J.Boeuf par exemple).

Tambourin.

Pièce musicale à deux temps, scandée par une batterie régulière. Selon J.-J.Rousseau (Dictionnaire de la musique, t.III), « le tambourin est une sorte de danse fort à la mode aujourd'hui sur les théâtres français. L'air en est gai et se bat à deux temps vifs. Il doit être sautillant et bien cadencé, à l'imitation du flûtet des Provençaux ; et la basse doit frapper la même note, à l'imitation du tambourin ou galoubé [sic] dont celui qui joue du flûtet s'accompagne ordinairement ». C'est la danse la plus rapide du répertoire de l'époque.

Timbale.

Instrument utilisé en Provence depuis au moins le XVIII^e s. Semblable à un tambourin quoique de dimensions légèrement plus petites, la timbale s'en distingue par l'absence de chanterelle. Les très rares exemplaires datant du XIX^e s. que nous connaissons sont fabriqués grossièrement et peints en bleu. Elle est traditionnellement dévolue aux "capouliés" des bandes de tambourinaires, qui exécutent des batteries redoublées. F.Vidal en 1864 en parle au passé (« il y avait en Provence, il y a quelques dizaines d'années, la Timbale, placée entre les mains du chef d'orchestre ». « La timbale triomphait dans les marches dites marches à timbale et dans la Fürstemberg, morceau avec variations. Dans ce dernier morceau, les tambourinaires comptaient de temps en temps des pauses et le capoulié se livrait alors à des variations à perte de vue avec roulement de timbale » (L. de Lombardon). L'ensemble Les Musiciens de Provence a remis la timbale à l'honneur.

Timbalons.

Percussions traditionnelles provençales déjà reproduites dans l'Harmonie Universelle de Mersenne en 1636, formées de deux petites timbales d'orchestre de taille différentes et à fortes peaux attachées ensemble par des lacets de boyaux, frappées avec des baguettes. « Ces petits instruments, fabriqués en poterie ou en métal, et de la forme d'un chaudron, se suspendent à la ceinture, et on les bat avec deux petites baguettes ». Pour Lombardon en 1883 : « Le joueur de timbalon [...] frappe tantôt à gauche, tantôt à droite. Quelle règle suit-il pour cela ? Il n'y a rien de bien positif ; il y a seulement une routine que l'on se transmet de père en fils. ».

Timbre.

Air, mélodie populaire, d'inspiration traditionnelle ou classique, souvent noté dans des recueils imprimés et largement diffusés comme La Clé du Caveau, au service notamment des chansonniers qui pouvaient y adapter leurs paroles. *Cf Air.*

Ton d'Aubagne.

Les galoubets dits au "ton d'Aubagne" sont ceux en Si bémol, préconisés par Marius Sicard et utilisés par ses élèves de la région d'Aubagne : « Dans le ton d'Aubagne, le galoubet offre certains avantages : d'abord il est beaucoup plus doux et juste, particulièrement dans les tons aigus ce qui permet de le jouer aussi bien avec l'orchestre qu'avec la musique militaire et même avec le piano », écrit M.Sicard dans L'Ecole du Tambourin.

Tournée.

Menuet rapide destiné à être joué en marchant pour accompagner les « tournado dei joio », où l'on promenait dans le village les prix des jeux de la fête votive. Les tournées étaient jouées dans un tempo plus rapide que les autres menuets, et accompagnées d'une batterie particulière. Selon L. de Lombardon, qui reprend Imbert, « on battait avec le gland [...] un coup à chaque temps ; à la seconde reprise les coups étaient marqués par les notes du galoubet ; au-

jourd'hui la seconde reprise se bat ainsi :  ».

Valse.

Danse de bal et de salon, à trois temps, qui fait son apparition dans les répertoires de tambourinaires sous le Premier Empire. La valse est aussi parfois utilisée comme trio de contredanse après 1816 (quatrième contredanse d'Imbert par exemple) ; elle est alors appelée boîteuse.

Varsovienne. *Cf Mazurka.*

Volte.

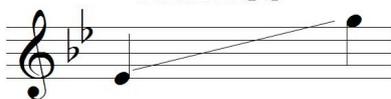
Danse de la Renaissance. La Reine Marguerite de Valois écrit dans ses mémoires que lors d'une fête offerte à Charles IX (vers Bayonne) une troupe de bergères provençales dansèrent « la Volte avec des cymballes ». On pourra citer les Voltes de Prætorius. La «Volte» pratiquée par certains groupes folkloriques n'est qu'une Varsovienne « Belle Epoque » (Rêve d'Amour) accompagnée d'une chorégraphie récente., sans rapport avec la forme musicale de la Renaissance.

PROGRAMME

de l'épreuve théorique du Premier degré, partie déchiffrage

La pièce de déchiffrage, pour galoubet seul, satisfera aux conditions suivantes :

AMBITUS



MESURE

2 3 4 6
4 4 4 8

TONALITÉS

*Si bémol majeur,
Fa majeur,
Sol Mineur,
Ré mineur.*

ALTÉRATIONS¹



COMBINAISONS RYTHMIQUES

Mesures binaires

*blanches, noires, croches,
et les combinaisons suivantes :*

" noire pointée - croche "

" croche pointée - double croche "

" croche - deux doubles croches "



Mesures ternaires

noires pointées, noires et croches.

LONGUEUR

*Jusqu'en 2005 : deux phrases de huit mesures environ.
A partir de 2005 : trois courtes phrases, en 2/4 ou 4/4, en 3/4 et en 6/8.*

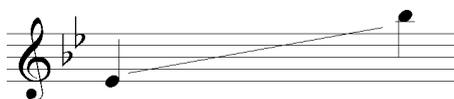
¹ définies à l'enharmonie près.

PROGRAMME

de l'épreuve théorique du Deuxième degré,
partie déchiffrage

*La pièce de déchiffrage, pour galoubet et tambourin,
satisfera aux conditions suivantes :*

AMBITUS



MESURE

2 3 4 2 3 6 9 12
4 4 4 2 8 8 8 8

ALTÉRATIONS¹



¹ définies à l'enharmoine près

RYTHMES SUPPLÉMENTAIRES

Mesures binaires

*double croche, triolet,
et la combinaison :
"double croche pointée - triple croche"*

Mesures ternaires

*Double croche,
et la combinaison :
"double croche pointée - triple croche"*

COMPLÉMENTS

Toutes liaisons usuelles



Frustenberg

