



# L'ECHO DU TAMBOURIN

## N°14



### Articles

*Ordre des Tambourinaires*  
**Vie de l'instance**  
J.-B. Gai  
..... p.4

**Éléments de culture  
musicale pour  
l'interprétation**  
*6. La respiration musicale*  
M. Guis  
..... p.5

**Petites histoires  
du tambourin**  
M. Maréchal  
..... p.7

**Bibliothèque musicale**  
*La Varsoivienne*  
J.-B. Gai et P. Pasquier  
..... p.10

**Iconographie**  
*Encyclopédie, planche Lutherie*  
..... p.18





Directeur de publication : Jacques Guérin, Président de la Fédération  
Folklorique Méditerranéenne  
Siège social : 14, place de la République 13760 Saint-Cannat

Coordinatrice : Virginie Oubré  
Mise en page : J.-B. Gai

N°ISSN en cours

Page de garde :  
Valmajour, alias Tistet Buisson, en couverture  
d'une édition de Numa Roumestan d'Alphonse  
Daudet (coll. Maurice Guis).

## Editorial

Le numéro 14 de l'Echo du Tambourin précède de peu l'examen de tambourinaire : l'occasion nous est donc donnée de rappeler l'importance de cette activité particulière de l'année de formation. Créé en 1969, cet examen a déjà vu concourir plus d'un millier de candidats, décerné 52 Troisièmes Degrés, près de 170 Second Degrés, et plus de 600 Premiers Degrés. Cet outil permet aux élèves de se fixer des objectifs à atteindre, et détermine un niveau, des paliers dans l'apprentissage : il a donc une place prééminente dans la formation. Il évalue des capacités particulières à la pratique traditionnelle de notre instrument : sur le répertoire d'abord - pour le premier degré, maîtrise élémentaire d'un répertoire culturellement indispensable, pour le second et le troisième, pièces techniquement plus difficiles extraites pour la plupart de carnet anciens - ; mais il insiste aussi sur des notions de musicalité tout à fait générales (qui sont également en accord avec la pratique traditionnelle) : pour le premier degré, maîtrise du souffle, des attaques, de la qualité de son, de l'accord du tambourin, respect du texte musical, et rudiments d'interprétation ; pour le second, compétences techniques tant pour le galoubet que pour le tambourin (batteries roulées notamment, comme celles utilisées dans les bandes de tambourinaires des siècles passés, correspondant aussi à la pratique virtuose des tambourinaires varois du début du XX<sup>e</sup> s.), pour le troisième degré, maîtrise d'un répertoire correspondant à l'excellence des tambourinaires du XIX<sup>e</sup> s., où virtuosité (coups de langue etc...) et musicalité (interprétation réfléchie et adéquate) prédominent.

Les deux premiers niveaux insistent également sur la culture musicale autour du galoubet-tambourin et son histoire, et les compétences de lecture à vue (la plupart des tambourinaires anciens influents étaient excellents lecteurs), à travers une épreuve de « théorie ». Ces examens, qui doivent encore une fois être vus comme des outils à la formation, rencontrent depuis trente-cinq ans un succès indéniable, et contribuent à l'accroissement du niveau général des tambourinaires.

La Rédaction  
Octobre 2004



### Stage de Niozelles

Le stage fédéral René et Marion Nazet a eu lieu à Niozelles du 22 au 28 août 2004.

Placés sous la direction musicale de Maurice Guis, les moniteurs Jean-Baptiste Giai, Romain Gleize, Elodie et Virginie Oubré, Bernard Proust, ont pu faire travailler dans de bonnes conditions matérielles les stagiaires musique.

Cette édition fut l'occasion de tester de nouveaux dispositifs d'emplois du temps, visant à accroître l'efficacité du travail. Ainsi chaque élève a pu, le matin, bénéficier de trois ateliers de travail complets avec un professeur différent : cours individuel, cours collectif de déchiffrage et lecture à vue, cours collectif de culture musicale ; ensuite, outre les ateliers individuels, une partie de l'après-midi était consacrée à du travail d'ensemble, ainsi que des projets en interaction avec les danseurs.

Les ateliers de culture musicale étaient renforcés par, chaque jour, une conférence de Maurice Guis, que les stagiaires suivaient avec grand intérêt et beaucoup d'attention ; de plus, un fascicule de travail avait été élaboré par Jean-Baptiste Giai pour mieux appréhender l'histoire de nos instruments.

En parallèle à ces activités, Blandine Alonzo accompagnait chaque midi les musiciens dans un travail sur la voix qui leur apprit beaucoup.

Parmi les animations vespérales, citons un bal donné le mardi soir, fruit d'un travail en concertation avec le maître de danse Philippe Pasquier, et qui reprenait les principales danses de salon exécutées dans les bals du XIX<sup>e</sup> s. sur des musiques extraites de carnets de tambourinaires de l'époque. Les moniteurs eurent également l'occasion de se faire entendre, puisqu'un concert complet fut proposé le mercredi (pièces du répertoire traditionnel et compositions contemporaines ; Maurice Guis fit entendre le flûtet Renaissance, avec accompagnement de clavecin, pour le plus grand ravissement de tous). Enfin, les stagiaires ont donné le dernier soir un spectacle présentant le bilan de leurs travaux.

### Journées d'étude : le 10 octobre 2004 à Château-Gombert et le 11 novembre 2004 à Plan de Cuques (sous l'égide du Grihet)

Nous remercions l'ensemble des moniteurs présents à ces manifestations.

### Publications

Les numéros 1 à 10 de L'Echo du Tambourin sont enfin disponibles dans une édition unique, sélectionnant les articles les plus importants.

### Exposition

Le stage de Niozelles a été l'occasion de présenter au public une exposition développée par Jean-Baptiste Giai sur une idée et des documents de Maurice Guis, intitulée « Le Galoubet-Tambourin de Provence ». En quinze panneaux, elle décrit succinctement l'histoire de ces instruments, à travers notamment les thèmes de « Bandes de tambourinaires », « Le tambourinaire ménétrier », « Le tambourinaire figure de la symbolique félibréenne », « Le répertoire », etc... ; elle permet aussi au spectateur de découvrir une collection de d'instruments anciens ou modernes photographiés avec soin.

Cette exposition a été placée, en images basse résolution, sur le site de l'Ordre des Tambourinaires : odtamb.free.fr

### Rendez-vous

#### *Journées d'étude*

La journée d'étude du 21 novembre 2004 à Nîmes ne comprendra pas d'ateliers de tambourin.

Une journée d'étude sera organisée à Tarascon le 6 février 2005.

#### *Examen de Tambourinaires*

L'examen de tambourinaires aura lieu le 12 décembre 2004 à Aix en Provence, à l'Annexe du Conservatoire Darius Milhaud (1, rue Malherbe, à côté du Parking Mignet). La présidente du jury sera cette année Virginie Oubré.

*Complément : pour toute commande de partitions ou inscription à L'Echo du Tambourin, contacter Philippe Paineau, 12, avenue Jean Jaurès 13310 St Martin de Crau, e-mail : phiandmy@wanadoo.fr.*



## 6. La respiration musicienne

Par Maurice Guis

Respirer peut paraître la chose du monde la plus naturelle. Certes tous les vivants respirent et c'est heureux pour eux ! Cependant c'est de musique que nous parlons et là ce phénomène apparaît brusquement beaucoup moins naturel qu'il n'en a l'air. Pourtant la maîtrise de la respiration dans le chant et dans les instruments à vent est particulièrement fondamentale. Disons que notre souffle joue le rôle de l'archet du violon ce qui n'est pas rien quand on sait toute l'importance que les violonistes attachent à la maîtrise de cet élément. Dans les flûtes harmoniques dont notre galoubet est un cas particulier, l'importance de la respiration est encore accrue en ce qu'elle conditionne *l'exactitude même* de la note que nous voulons obtenir. Dans son étude sur le galoubet-tambourin, Michèle Castallego<sup>1</sup> remarque à juste titre que le tambourinaire doit avoir en mémoire le schéma des pressions nécessaires pour choisir sans erreur la pression d'air correspondant à la note qu'il veut jouer.

La même acousticienne, analysant les hauteurs de pression nécessaires pour émettre les différentes notes d'un galoubet constate – et tout un chacun peut faire de même – que sur une note donnée on peut faire varier quelque peu la pression, cette marge de liberté étant beaucoup plus importante dans le bas de l'échelle que dans le haut – et c'est pourquoi on « canarde » davantage dans l'aigu ! Certes cette liberté permet de sortir telle ou telle note « à quelque chose près ». Mais bien entendu il n'y aura qu'une pression et une seule qui permettra de sortir cette note bien juste ! *Le souffle conditionne la justesse* ! Car on peut dire qu'il n'existe pas de galoubet juste au sens où un piano bien accordé est juste. Il n'existe que des galoubets *pouvant* jouer juste. A chacun de nous de faire le reste !

Cela devrait déjà suffire à nous convaincre de l'opportunité d'un travail approfondi de la respiration. Mais il y a plus. Le souffle est aussi interprétation. En premier lieu, par la bonne place des respirations il permet la ponctuation du discours musical. De plus, avec l'aide du coup de langue, il donne sa physionomie à chaque phrase, en favorisant toutes les nuances du phrasé depuis le legato jusqu'au pizzicato. Car ne pouvant nous permettre d'enfler le son, notre unique moyen d'expression réside dans une judicieuse utilisation du souffle et de la durée des notes.

Cependant on constate que bien des tambourinaires ont très peu conscience de l'importance de cette question. Il ne faut donc pas s'étonner si nombre de nos collègues débutants rencontrent des difficultés sévères pour faire parler convenablement leur galoubet. C'est pourquoi je

leur propose les quelques exercices ci-dessous qu'ils pourront s'amuser à expérimenter.

Avant tout exercice il est indispensable de nous rendre parfaitement conscients du mécanisme de la respiration qui devrait être mis en place :

a. On n'oubliera pas, en premier lieu, que le galoubet, comme d'ailleurs la flûte à bec, est un instrument parlant avec peu de pression. Sa technique de respiration présente donc une différence notable avec celle utilisée dans le chant et la plupart des instruments à vent d'orchestre dans lesquels on doit faire effort sur la colonne d'air afin d'obtenir la pression exigée. Tout au contraire il nous suffit (?) de parvenir à contrôler *la régularité du débit naturel* de l'air.

b. Dans l'inspiration, comme pour tout instrument à vent, le diaphragme s'abaisse, le ventre semble s'emplier, la cage thoracique se dilate, d'abord la partie basse puis la partie haute.

c. Pour l'expiration, le diaphragme remonte sans effort mais on doit veiller à ce que la pression de l'air soit constante à la sortie. Il est donc nécessaire de *retenir* au début, l'air étant sous pression dans les poumons, et de *laisse aller davantage* vers la fin pour compenser le déficit de pression. Dès que le diaphragme est revenu à sa position de repos le cycle est terminé et on ne doit en aucun cas tenter d'utiliser l'air résiduel des poumons.

Si quelques rares élèves parviennent sans trop de mal à réaliser cet enchaînement de mouvements, il est beaucoup plus courant de trouver de nombreux blocages. Presque tous les enfants et aussi d'assez nombreux adultes ont le réflexe d'utiliser la seule respiration thoracique, c'est-à-dire qu'ils n'utilisent quasiment pas la respiration abdominale décrite ci-dessus et dont ils n'ont pas conscience. D'où difficultés à guider le souffle et à tenir la distance dans les phrases un peu longues. Il importe donc de réaliser un travail d'approche préalable et progressif. Dans les cas difficiles il serait bon de prévoir des séances quotidiennes de 10 à 15 minutes. Voici quelques exercices qui pourront aider à cette mise en place :

*Exercice 1* : couché sur le dos, sur un sol dur (éventuellement un coussin sous les reins), avec la taille bien libre, on essaye de détendre tout son corps sans faire aucun effort au niveau de la respiration. S'il n'y a pas trop de crispation on constatera que le ventre se soulève dans l'inspiration. C'est la respiration abdominale naturelle au bébé ou au dormeur. C'est celle que nous devons utiliser pour jouer, mais amplifiée.

*Exercice 2* : S'il y a malgré tout difficulté on peut procéder comme suit :

- poser les deux mains sur le ventre,
- comprimer la ceinture abdominale, au besoin en s'aidant avec les mains ; le diaphragme est alors contraint de remonter et les poumons se vident,
- marquer l'arrêt,
- relâcher la ceinture abdominale, le diaphragme redescend, de l'air entre dans les poumons sans effort volontaire,

<sup>1</sup> Bulletin du GAM, n°23, nov. 1966

- recommencer jusqu'à ce que ce mouvement d'abaissement et de remontée du diaphragme se mette en place et fonctionne de lui-même.

*Exercice 3* : lorsque l'élève a bien pris conscience du mouvement naturel de la respiration, il s'agit d'en augmenter l'amplitude. On pourra procéder selon les phases suivantes (toujours couché sur le dos sur une surface plane) :

- abaissement du diaphragme (détente de la ceinture abdominale), l'air « gonfle le ventre » (environ 2 secondes),
- poursuite de ce mouvement, le thorax s'emplit à son tour (environ deux secondes),
- suspension (environ 1 seconde),
- puis on laisse remonter le diaphragme, l'air est chassé, le ventre et le thorax semblent se vider,
- après un temps de repos on reprend le cycle.

Après quelques jours on pourra refaire ces exercices debout dos au mur puis sans appui en s'efforçant de garder une bonne position, la colonne vertébrale bien droite.

Lorsqu'on est parvenu à mettre en place ce mécanisme respiratoire de base, il nous faut porter toute notre attention sur l'expiration et la régularité de son débit.

On reprend l'exercice 3 couché puis debout, en s'efforçant de mieux contrôler l'expiration. Pour cela on produit le son « ff ». On essaye qu'il soit très long. On va donc laisser le diaphragme remonter doucement en retenant. Au fur et à mesure il faut relayer la baisse de pression dans les poumons en laissant aller de plus en plus le diaphragme. On peut contrôler la régularité du débit en soufflant sur le dos de la main.

Cette expiration prolongée risque fort de n'être pas bien longue dans les débuts. On s'efforcera donc pas une pratique régulière (à savoir plusieurs fois par jour !) de progresser dans la maîtrise de l'expiration – jusqu'à 20 secondes, et ce n'est pas vraiment un problème de capacité pulmonaire !

Enfin on essaiera de mobiliser son diaphragme pour une inspiration rapide. Pour cela on peut utiliser différents jeux comme par exemple :

- jouer au chien qui halète, par de petits allers-retours du diaphragme,
- mimer le saisissement, qui provoque une vive inspiration immédiatement bloquée.

Tout ceci devra évidemment être repris avec l'instrument.

Un intéressant article paru dans la revue Txistulari (2002, n°4) aborde un problème assez répandu qui est celui de la « gorge serrée », un phénomène qui certes peut provenir d'un stress intense, mais aussi se manifester systématiquement au moment de jouer : au moment de bloquer son diaphragme l'élève serre aussi

sa gorge, provoquant un problème pour la sortie de l'air. Il en résulte des sons diversement chevrotants et évidemment, un jeu particulièrement incertain sur le galoubet ! Il est conseillé en ce cas l'exercice suivant :

S'efforcer de retenir l'air aspiré le plus longtemps possible en contrôlant l'état de la gorge.

Faire ensuite le même exercice mais en essayant de parler. Si nous n'y parvenons que péniblement – ou pas du tout – c'est bien le signe que la gorge est serrée. Si les problèmes persistent, un travail de relaxation générale s'impose, sur lequel nous aurons sans doute l'occasion de revenir.

Reste un dernier point sur lequel on se doit d'attirer l'attention. On trouve par exemple dans la méthode de Marcelle Drutel<sup>2</sup> l'indication suivante pour obtenir les harmoniques successifs : « intensifier le souffle et pincer peu à peu les lèvres ». Vidal propose également d'obtenir les harmoniques les plus aigus « en pinçant beaucoup plus l'embouchure de l'instrument » (Lou Tambourin, Aix, 1864, p.207).

Manifestement cette directive est inspirée des instruments dans lesquels le fait de pincer l'anche favorise l'émission de notes aiguës. Mais pour nous c'est bien le contraire ! En effet une crispation des joues ou des lèvres ne peut qu'affaiblir l'intensité du souffle dont nous avons précisément besoin dans les notes aiguës. Il faut donc détendre dans l'aigu et pincer dans le grave ! La pression de l'air, quand rien ne vient l'entraver, assure presque à elle seule la précision de nos aigus, l'attaque n'étant alors qu'un déclencheur de l'harmonique recherché. Il suffira donc, pour l'aigu, de détendre notre cavité buccale et de laisser aller davantage notre diaphragme. Inversement pour les notes les plus graves on contractera un peu lèvres et diaphragme. On pourrait donc paradoxalement affirmer que, pour le souffle, notre grave est plus « fatigant » que l'aigu !

Il n'y a évidemment pas de recette pour placer convenablement les respirations dans un morceau donné. Le bon goût et l'intelligence musicale ont un rôle essentiel à jouer, et comme toujours, les conseils d'un professeur et plus généralement l'exemple de tous les grands chanteurs et instrumentistes, peuvent seuls nous faire progresser en ce domaine. Écoutons donc attentivement la musique !

On aura compris, je l'espère, de ces quelques notes, que la respiration doit faire l'objet de nos soins les plus constants. Ce travail, que les esprits légers pourront juger austère, est non seulement indispensable durant l'apprentissage mais encore chaque jour de notre carrière musicale. Sans cela on risquerait de perdre insensiblement la précision requise pour jouer proprement. Que voulez-vous, « rien n'est donné à l'homme » et la perfection a son prix !

*Maurice Guis*

---

<sup>2</sup> Méthode de galoubet-tambourin, Nice, CRDP, 1972



Rigaudon quand tu nous tiens !...

C'est au début des années 60 que Pierre Gontard, jeune président de la Fédération des groupes folkloriques du Sud Est (la future F.F.M.) me demanda si je n'aurais pas dans mes archives un joli rigaudon qui remplacerait avantageusement celui dit "de Salon" dont il a été abondamment parlé dans "La Provence nous raconte"... (n° 8) En effet après avoir animé à Montpellier le sympathique groupe des Etudiants de Provence (il était lui-même chargé de cours à la Fac. des Sciences et botaniste réputé) il venait de fonder à Vaison la Romaine, son pays bien aimé, la société de maintenance La Pestanco, pour laquelle il avait de grandes ambitions car, ceux qui l'ont connu ne me contrediront pas, Pierre Gontard était un "fonçeur" qui ne faisait rien à moitié ! Il était bien entouré et le groupe prospéra rapidement, d'où un désir bien légitime de sortir des sentiers battus. Je lui expédiai au plus tôt tout un choix de rigaudons, pour la plupart tirés du manuscrit Jean Raymond Cavailler dont j'avais hérité quelques années auparavant. Il avait bon goût et choisit

bien vite celui de Sévèran que l'Académie du Tambourin vient de publier dans sa version correcte dans "(Les) petits maîtres du Tambourin Provençal". Fait curieux chez un scientifique de son niveau, Pierre, qui nous avait déjà étonné par certaines de ses interprétations du "fait folklorique", Pierre dis-je, vit en cet air pourtant bien classique, le support idéal d'un "Rigaudon Rude" au cours duquel les jeunes étalons de son groupe pourraient exprimer leur ... ardeur génésique et imposer leur domination virile à de pauvres filles soumises à leur caprice. Ah! ces Voconces! Cela plût - C'était le tout début de la Commission du Tambourin, des journées d'Etude... l'air se répandit à la vitesse grand V et après quelque 180 ans d'oubli, voire plus (1771 - 1960) le rigaudon de Sévèran fait désormais partie des valeurs sûres de notre répertoire dit "traditionnel"; à tel point que, de même que j'ai lu sous la plume d'une toulonnaise enthousiaste qu'"autrefois" les jeunes filles du crû dansaient des "Selounenco endiablees" (sic!) sur le quai en attendant le retour de leurs petits matelots

chéris... j'ai oui assez récemment un jeune présentateur comtadin déclarer "mordicus" que ses danseurs allaient maintenant exécuter "Le Séveran" que l'on dansait à Versailles (mais oui madame!) sous le règne de Louis XIV! Ren qu'aco!

Le pauvre Séveran dont la renommée n'a certainement guère dépassé de son vivant les Barres de l'Etoile et les Collines de l'Estaque a dû bien rigoler dans les ombres myrteux de son modeste tombeau!

Comment s'étonner, après de telles affabulations, que les vrais spécialistes ne nous prennent pas au sérieux autant que nous le souhaiterions?..

Pour ne point conclure sur une note d'amertume, voici donc, amis, la photocopie du désormais célèbre rigaudon d'après la partition d'origine, la seule connue à ce jour. So long, folks! MM

Rigaudon par Séveran

\* il s'agit bien d'un Si et non d'un ré!  
Texte d'origine fin 18° MM



## LA VARSOVIENNE

Par Jean-Baptiste Gai et Philippe Pasquier

*Varsovienne : danse à trois temps, semblable à une Mazurka mais légèrement plus lente. Donnée pour la première fois à Varsovie en 1850, elle est introduite en France la même année puis aux Etats-Unis en 1853.*

Comme M. Jourdain dans *Le Bourgeois Gentilhomme*, la plupart des tambourinaires interprètent au moins une Varsovienne dans leur carrière... sans toujours le savoir. En effet, la musique de la fameuse « Volte » dansée dans de nombreux groupes folkloriques n'est en rien une danse Renaissance ni encore moins l'« ancêtre de la Valse » comme on peut l'entendre parfois. En effet, il s'agit bel et bien d'une Varsovienne, piochée au début du siècle dans les carnets de répertoire de la société de tambourinaires marseillaise *Lei Tambourinaire de Santo Estello*, pour les besoins de la cause... Déformée, longtemps oubliée, la musique originelle (ou du moins celle transcrite par les tambourinaires du temps) est réapparue il y a peu, grâce à Jean-Louis Gras et Maurice Maréchal : notre ami allaudien Jean-Louis a en effet retrouvé dans ses archives, dans des carnets de Joseph Sicard qu'il avait lui-même recopié il y a déjà... quelques temps !, - carnets dont les originaux appartiennent aujourd'hui à Christian Sicard -, la musique de « Rêve d'Amour, Varsovienne ». Cette pièce - pour deux voix de galoubets - est reproduite ici, en version informatique et en version « Maréchalesque », pour le plaisir de lire son écriture.

Il ne s'agit évidemment pas de l'unique exemple de Varsovienne présente dans les répertoires des tambourinaires de la fin du XIX<sup>e</sup> s. Ces musiciens amateurs de musiques à danser à la mode du temps ont bien sûr importé également dans leur répertoire, ou composé, des pièces de ce type. Nous en proposons ici deux, extraites du carnet E12 de la famille Bourre de Plan de Cuques (famille d'ailleurs citée comme allaudienne dans le recensement de 1905 dû à l'Escolo de la Targo toulonnaise ; cette famille était apparentée aux Bicy). Ce carnet appartient aujourd'hui à la collection Guis-Maréchal - rappelons que Emile et ses fils Alfred et Marius Bourre se produisaient dans l'ensemble *Lei Cigalié*, et qu'Emile Bourre, également flûtiste, fut le professeur de Marius Fabre vers 1925.

La seconde de ces Varsoviennes ou « Varsoviana » est due à Ferdinand Bain, le célèbre tambourinaire, compositeur et luthier toulonnais.

Si enfin vous souhaitez vous inspirer de l'atmosphère des Varsoviennes de l'époque jouée par les orchestres d'harmonie voire symphonique, vous pouvez écouter la « Blanche Marguerite » d'Olivier Métra (le compositeur de la fameuse Valse des Roses) interprétée par le quatuor *Aria en Harmonie* ([3]), ou la « Varsoviana » jouée par l'Orchestre Symphonique de la RTBF ([4]).

Quand à la Volte véritable de la Renaissance, celle que la Reine Marguerite de Valois aurait vue dansée par des bergères provençales lors d'une fête à Bayonne dédiée à Charles X, « avec des cymballes » (l'ancêtre sans doute des palets provençaux), elle vaudra bien les honneurs de cette revue lors d'une prochaine publication !...

*Jean-Baptiste Gai*

### Références :

1. *Le Galoubet-Tambourin, instrument traditionnel de Provence*. M. Guis, T. Le François, R. Venture. Edisud, 1993.
2. *Recensement des tambourinaires en 1905, Escolo de la Targo, Toulon, comm. A. Bernard*.
3. *Le Bal du Kiosque à Musique, quatuor de cuivres Aria en Harmonie, fonti musicali, 1990*.
4. *Carnet de Bal, Orchestre Symphonique de la RTBF, dir. Paul Uj, fonti musicali, 1990*.

**La Varsovienne**, dite Varsoviana chez Giraudet et Varsovianna chez Lussan-Borel, est une danse de couple en vogue dans les salons et bals à Paris, mais aussi en province ; elle est apparue vers 1850 et a principalement été dansée jusqu'en 1870, même si on la retrouve dans les carnets de tambourinaires de la Belle Epoque, signe qu'elle était encore peut-être dansée en Provence.

J'ai essayé dans ma synthèse sur « Volte et Valse » de détailler les malentendus et confusions qui ont été à l'origine de la danse intitulée Volte par les groupes folkloriques provençaux sur l'air réduit à deux phrases musicales de la varsovienne « Rêve d'amour », objet des présents articles : Une des deux reconstitutions de volte citée par Marcelle Mourgues aurait été tirée d'une description de cette danse à Draguignan vers 1830 (cf. son ouvrage « La danse provençale ») ; or le pas s'apparente à un pas de varsovienne, et un document filmé confirme qu'une varsovienne est dansée (peut-être sous le nom de volte) par son groupe, l'Académie Provençale de Cannes dans les années 1930. Actuellement, la chorégraphie de la volte folklorique comprend un refrain en pas glissés en couple « ouvert » (souvent le pas de valse à deux temps décrit par Giraudet), et des couplets où les cavaliers font successivement différents portés, plus ou moins acrobatiques, avec leur dame : Elle n'a rien à voir avec la volte provençale de la Renaissance, ni avec une varsovienne.

Le stage « Marion et René Nazet » 2004 à Niozelles a été l'occasion d'un atelier commun entre danseurs et musiciens pour reconstruire la Varsovienne « Rêve d'amour ».

#### Le pas de varsovienne :

Un pas de polka ou de mazurka (« polka-mazurka ») terminé par un dégagé en 2<sup>nd</sup>e du pied opposé (ou, selon l'une des variantes, suivi d'une mazurka du pied opposé avec dégagé en 2<sup>nd</sup>e), Dès le second pas, le pas se complète d'une fioriture de transition qui consiste à agrémenter le pas d'un raccourci préalable de la jambe (qui a été pointée en 2<sup>nd</sup>e) sous (c'est-à-dire derrière et pointe basse) celle d'appui.

Ce pas peu s'enchaîner comme il vient d'être dit (pas dit « simple »), ou se faire en juxtaposant du même pied deux pas de mazurka (ou plus simplement 2 pas chassés) plus le pas « simple », ce qui équivaut à la durée de deux pas (pas dit « composé »).

Le rythme de la mélodie privilégie généralement l'alternance entre une phrase musicale en pas « simples » (8) et une en pas « composés » (4).

Ces pas peuvent être faits en couple « ouvert » avec possibilité d'orienter selon le pied de départ les corps en face à face puis dos à dos, ou en couple « fermé » avec un demi-tour dans le sens des aiguilles d'une montre en pivot sur la jambe d'appui avant le dégagé pointé en 2<sup>nd</sup>e de la jambe libre.

On peut voir une démonstration à l'adresse suivante : <http://lweb2.loc.gov/musdivid/059c.mov>.

#### La chorégraphie :

Nota : Il faut faire attention de bien partir (attaquer le pas) sur la 1<sup>ère</sup> pulsation de la mesure et non sur les levées (pied gauche pour le cavalier et droit pour la dame).

Sur chaque figure ci-dessous, on fera d'abord les pas « simples », puis les « composés ».

1/ Tous en couple « ouvert » sur le cercle de danse.

2/ En couple « fermé » sur le cercle en pas « simples », puis traversé des couples vis-à-vis, chacun à son tour, cavaliers dos à dos, en pas « composés », et retour.

3/ En couple « fermé » sur le cercle en pas « simples », puis ronde dans le sens des aiguilles d'une montre de tous en commençant orienté vers l'intérieur du cercle, puis en faisant 1 demi-tour à la fin de chaque pas « composé » (on se lâche les mains à ce moment) alternativement dans le sens contraire des aiguilles, puis dans le sens des aiguilles.

4/ Grande chaîne en « simples », puis tour de main droite, puis gauche, puis droite, puis gauche avec son partenaire sur les pas « composés ».

*Philippe PASQUIER  
Niozelles, le 26 août 2004*

# Rêve d'amour

VARSOVIENNE

Partition de Joseph Sicard, dit "Toutou"  
Aubagne, Marseille, vers 1900,  
communiquée par Jean-Louis Gras.  
Cette Varsovienne a été utilisée  
pour la danse intitulée "La Volte".  
*Allauch, le 15 janvier 2003,*  
*Maurice Maréchal*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The piece is in B-flat major. The notation includes a repeat sign and a first ending bracket. The text "Rév. J.-B. Gai" is written above the bass staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a first ending bracket with a '1' and a second ending bracket with a '2'.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The piece is in B-flat major. The notation includes a repeat sign and a first ending bracket. A double bar line with a symbol is present.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It includes a first ending bracket with a '1' and a second ending bracket with a '2'.

Fifth system of musical notation, continuing the piece. It includes a first ending bracket with a '1' and a second ending bracket with a '2'.

Sixth system of musical notation, continuing the piece. It includes a first ending bracket with a '1' and a second ending bracket with a '2'. The text "Rév. J.-B. Gai" is written below the bass staff.

Seventh system of musical notation, continuing the piece. It includes a first ending bracket with a '1' and a second ending bracket with a '2'.



Réd. J.-B. Gici

Partition manuscrite de Maurice Maréchal :

"Rêve d'Amour" Varsovienne A (utilisée pour la "Volte") -

TRIO *unisson.*

Partition de Joseph Siccard dit "Tautou" - Aubagne-Marseille vers 1900... Communiquée par Jean-Louis Gras. Allauch, le 15/01/03 H.H.

# VARSOVIANA

*Cette Varsoivienne anonyme est extraite  
du carnet E12 de la famille Bourre  
(coll. Guis-Maréchal).*

Harm. J.-B.Giai

The musical score for 'Varsoiviana' is presented in a piano arrangement. It consists of seven systems of two staves each, with a brace on the left side of each system. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings. The piece concludes with the instruction 'Al Coda'.

*Rén. Giai*

*Al Coda*

*D.C. al coda* *Coda*

Partition manuscrite extraite du carnet E12 de la famille Bourre (coll. Guis-Maréchal) :

*Varsoviana*

# VARSOVIANA

Cette Varsovienne est extraite  
du carnet E12 de la famille Bourre  
(coll. Guis-Maréchal).

F. Bain

Rév. et harm. J.-B. Gai

The musical score for 'Varsoviana' is presented in piano accompaniment across seven systems. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (p), and repeat signs. The piece concludes with the instruction 'Al Coda'.

Two systems of musical notation for piano. The first system shows a piece in G major, 3/4 time, with a key signature of one flat. The second system includes the instruction "D.C. al coda" and "Al Coda".

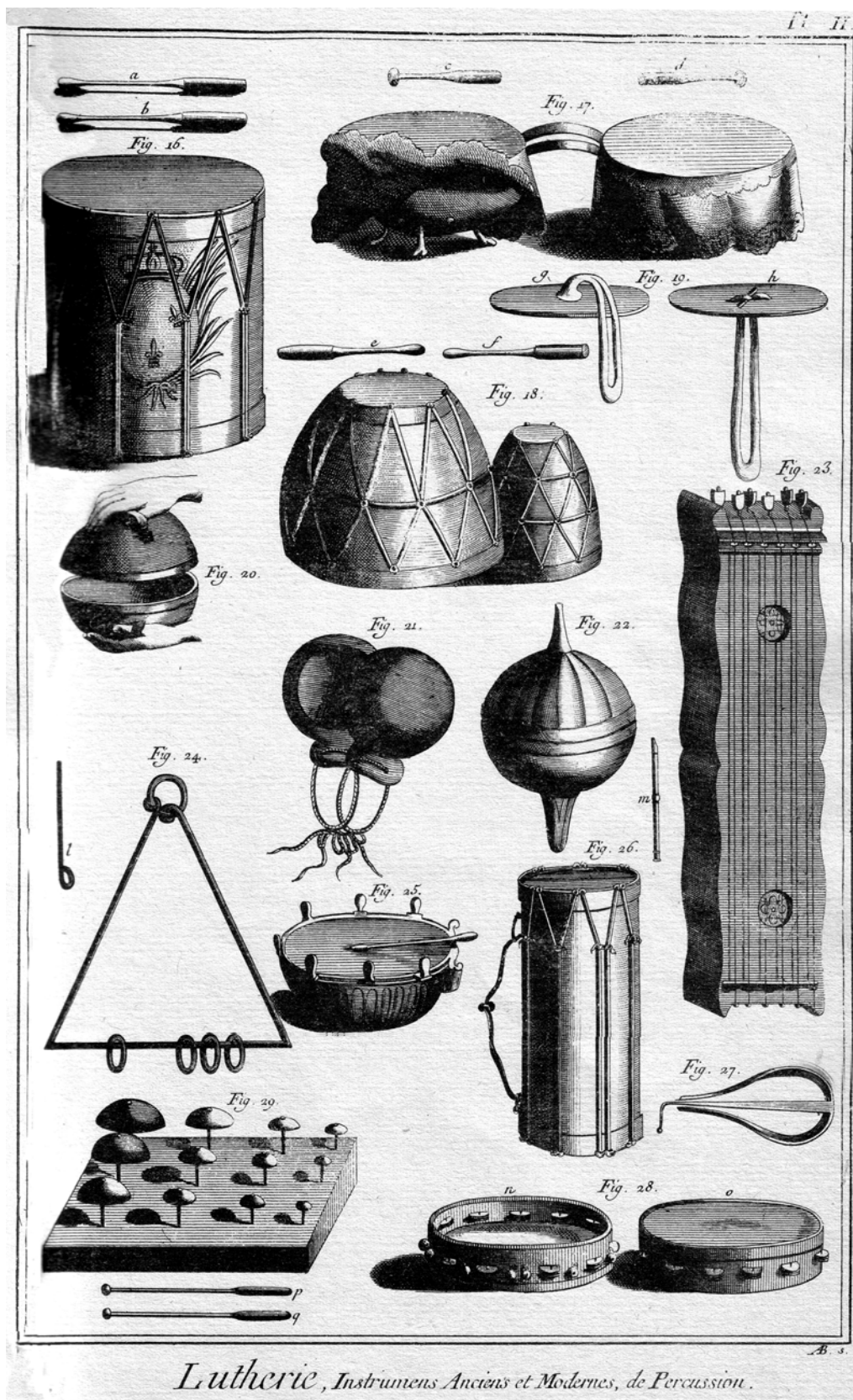
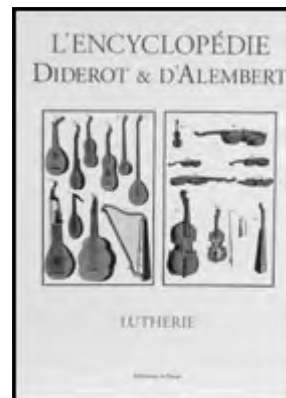
Partition manuscrite extraite du carnet E12 de la famille Bourre (coll. Guis-Maréchal) :

Handwritten musical score for "Valseviana" by Boissier Ferdinand. The score is in G major, 3/4 time, and features five staves of music with various repeat markings. The title "Valseviana" is written in large cursive at the top. The composer's name "Boissier Ferdinand" is written in the top right corner. The score includes several repeat markings with "1<sup>re</sup> fois", "2<sup>me</sup> fois", and "3<sup>me</sup> fois" written above the staves.

# ENCYCLOPEDIE, PLANCHE LUTHERIE

Diderot et d'Alembert

"Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers", l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert est une œuvre monumentale composée au XVIII<sup>e</sup> siècle, dressant l'état des connaissances de ce temps. Dans la planche Lutherie – Instruments anciens et modernes de percussions apparaissent un tambourin, un tambourin à corde, un galoubet, des timbalons, des palets etc...





# Catalogue des publications de l'Ordre des Tambourinaires

## Partitions musicales

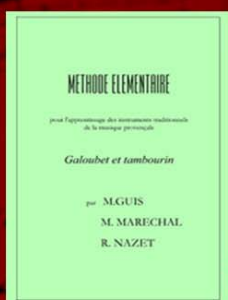


Premier recueil  
d'Anthologie de la musique  
pour tambourin  
..... 8 euros (spcf 7 euros) - 170g

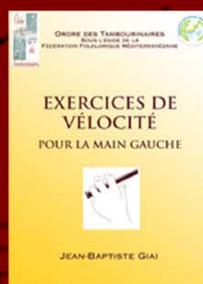
Second recueil  
d'Anthologie de la musique  
pour tambourin  
..... 8 euros (spcf 7 euros) - 210g

Troisième recueil  
d'Anthologie de la musique  
pour tambourin  
..... 9 euros (spcf 8 euros) - 260g

## Outils didactiques



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

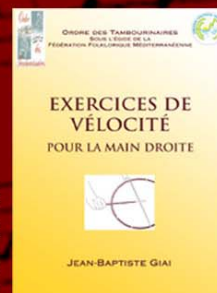


Exercices de vélocité  
pour la main gauche  
(J.-B. Giai)  
..... 4 euros (spcf 3 euros) - 50 g

Fascicule de déchiffrages  
Premier et Second degrés  
(J.-B. Giai)  
Version élève  
..... 7 euros (spcf 6 euros) - 245g  
Version professeur  
..... 10 euros (spcf 9 euros) - 375g



Exercices de vélocité  
pour la main droite  
(J.-B. Giai)  
..... 4 euros (spcf 3 euros) - 50 g



## Reprints



Notice sur le Tambourin  
et les autres instruments  
de la musique provençale  
(L. de Lombardon)  
..... 8 euros (spcf 7 euros) - 90 g

## Anciens numéros de l'Echo du Tambourin



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

3 euros par numéro - 50 g

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



Région  
Provence-Alpes-Côte d'Azur

