

# DACTYL

*Extrait*

**Marcel GASTELLU-ETCHEGORRY**

**L'iconographie de la flûte à trois trous et du tambourin à cordes à l'époque de la Renaissance**

TRIMESTRIEL RÉGIONAL DES MUSIQUES TRADITIONNELLES

**DOSSIER**

## f lûte de la

**CO. INFOS**

La "mise en réseau" régionale, les activités trimestrielles, un compte-rendu des 5èmes Journées de la Danse, l'offre spéciale de fin d'année et une nouveauté !

3

**PARCOURS**

Le Groupement d'Ethnomusicologie en Midi-Pyrénées et sa collection "Mémoires sonores", par Daniel Lodo.

10

**AGENDA**

Le calendrier régional des bals, des concerts et des stages, et le point des manifestations en France.

14

**DOSSIERS**

L'iconographie de la flûte à trois trous et du tambourin à cordes à l'époque de la Renaissance, par Marcel Gastellu.

18

Philippe Bourges et le groupe couserannais "Les Bethmalais"

26

N° 11  
JANVIER-FEVRIER-  
MARS 1992  
PRIX: 15 F



**Marcel Gastellu nous invite à un voyage à travers l'iconographie méditerranéenne de la flûte à trois trous et du tambourin à cordes à la Renaissance. Espagne, Italie et Portugal...**

Anges musiciens, jouant de la flûte à trois trous. Détail de la Coupole du Sanctuaire de Saronno.

Voyage à travers  
l'iconographie de la  
flûte à trois trous et  
du tambourin à  
cordes  
à la Renaissance,  
en Espagne, Italie et  
Portugal.

par Marcel Gastellu



Photo 1. "Chapelle Carata" :  
détail de l'Assomption de Marie.  
Ange jouant de la flûte et du tambourin à cordes.  
Dessin d'Agnès Bonnet Escalas  
d'après la fresque de Filippino Lippi.

# le ttun ttun

dans  
l'iconographie  
de la Renaissance\*

Il y a tout juste une vingtaine d'années que commence la découverte de l'iconographie musicale de la flûte à trois trous-tambourin à cordes. Jusque-là, cette iconographie est restée méconnue des musicologues et des chercheurs qui s'intéressaient à l'histoire de ces instruments. Que ce soit le Père José Antonio de Donostia pour le Pays Basque, ou Robert Bréfeil pour le Béarn, tous deux constatent la rareté voire même l'absence de représentations iconographiques du tambourin à cordes et de la flûte pour la période antérieure au XVIII<sup>e</sup> siècle.

En 1966, Claudie Marcel Dubois, dans un article sur le tambour-bourdon, signale l'existence en Italie de fresques d'anges musiciens dont certains jouent de ces instruments : fresques qui sont l'oeuvre de grands peintres de la Renaissance.

Cet article est également illustré de joueurs du XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, où l'on peut voir des ancêtres du tambourin à cordes, avant qu'il ne soit associé à la flûte.

Depuis la parution de cet article, les sources iconographiques se sont enrichies de nouveaux documents provenant de divers pays d'Europe.

# et la xirula

Nous verrons que l'extraordinaire documentation laissée par les artistes du Moyen-Âge et de la Renaissance apporte au chercheur des témoignages, ainsi qu'une abondante information sur les musiciens et leurs instruments. Toutefois, de tels renseignements devront être considérés avec la plus grande prudence. En effet, les représentations iconographiques obéissent à des règles plastiques et architecturales qui, parfois, ne tiennent pas compte de l'aspect musicologique. À partir du XIII<sup>e</sup> siècle, on peut répertorier de nombreuses représentations de la flûte à trois trous et tambourin à peu avec timbre frappé. Ces instruments semblent bénéficier d'une grande popularité pendant tout le Moyen-Âge : ils sont associés à toutes les cérémonies publiques, cortèges, bals, etc... Par contre, pendant la même période et jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle, on remarque une absence totale du duo flûte-tambourin à cordes. Parmi les cithares, abondamment représentées dans l'iconographie médiévale, apparaissent certaines analogies avec le tambourin à cordes. Du XIII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècles, ces cithares sont mentionnées par plusieurs auteurs qui les désignent par les termes de 'choron', ou de 'sinfonie'.

*"Cymbale en poussant font grant noise  
Et le choron d'une grant boisie,  
Quant on le bat dessus la corde,  
Avecques les autres s'accorde"  
(J. Lefevre, La Vieille l. IV 221  
Cocheries).*

Il faut attendre la fin du XV<sup>e</sup> siècle pour voir apparaître les premières fresques d'anges musiciens jouant de la flûte à trois trous avec tambourin à cordes associé. Nous étudierons cette source iconographique avec une attention particulière car elle est riche d'éléments qui témoignent de la valeur organologique et sociale de ces instruments pendant la Renaissance. L'examen de ces différentes représentations se fera selon un ordre chronologique à travers l'Italie, le Portugal et l'Espagne.

## ROME

À Rome, dans la Basilique Santa Maria Sopra Minerva, à l'intérieur d'une des chapelles latérales dite "Chapelle Carafa" se trouvent les célèbres fresques exécutées de 1488 à 1492 par Filippino Lippi. Sur le mur du fond, l'Assomption de Marie nous montre la Vierge entourée de six anges musiciens qui jouent de divers instruments. À gauche de la Vierge, on peut voir une cornemuse, un triangle, et une vielle à roue.

À sa droite, trois anges jouent respectivement du tambourin de basque, de la trompette, de la flûte à trois trous et tambourin à cordes. Bien entendu, c'est vers ce dernier joueur que se portera notre curiosité. Nous allons essayer de décrire les instruments et les attitudes de ce musicien (photo 1). L'ange maintient le tambourin en bonne place contre l'épaule gauche, le bâton frappe les cordes juste au-dessus du chevalet d'une façon analogue aux ménestriers d'aujourd'hui. Par contre sa facture diffère du tambourin que nous connaissons et même de ceux représentés au début du XVI<sup>e</sup> siècle. Les deux échancrures latérales, les angles fortement arrondis de la caisse nous rappellent, par certains côtés, un violon sans manche. Nous retrouvons ce même type d'instruments au cours du XIV<sup>e</sup> siècle. Certaines cithares de cette époque présentent des contours analogues à ceux observés sur le tambourin de la Chapelle Carafa. Poursuivons l'examen de ce dernier. La table est percée de deux petites ouvertures circulaires sur la partie supérieure et d'une autre, en forme de V renversé, placée un peu plus bas dans l'axe de la table. L'instrument est monté de trois cordes qui s'accrochent à un cordier semblable à celui du violon. Trois chevilles au sommet

permettent d'obtenir l'accord, enfin deux chevalets : l'un placé près du cordier, l'autre sur l'arête supérieure de l'instrument, supportent les cordes. Quant à la flûte, elle est embouchée convenablement et sa position est correcte. Nous remarquons une certaine disproportion entre les deux instruments : la longueur vibrante des cordes paraît particulièrement courte pour être accordée avec une flûte d'une telle longueur. En effet, celle-ci, extrêmement longue, nous confirme la tendance de l'époque pour les tonalités basses. On sait également qu'au XVI<sup>e</sup> siècle, les cordes en boyaux utilisées pour ces tonalités basses rendaient un son de qualité pauvre et terne. L'accord était-il différent de celui que nous pratiquons actuellement ? Le mariage entre les deux instruments ne se fit certainement qu'après avoir vaincu de nombreuses difficultés d'adaptation.



Photo 2. Ange jouant de la flûte à trois trous, s'accompagnant du tambourin à peu.  
Detail de la Coupole du Sanctuaire de Saronno.

Photo 4. Concert d'anges de "L'Adoration des Bergers".  
Peinture sur bois, XVI<sup>e</sup> siècle.  
Couvent de la Madre de Deus, Lisbonne.



Photo 5. "L'Adoration des Bergers", détail.

N'oublions pas que cette période a été celle d'une extraordinaire éclosion instrumentale. Les transformations du tambourin à cordes - facture, augmentation du nombre de cordes, accords et jeu avec la flûte par un même joueur - ces transformations se sont effectuées probablement sur une période relativement courte.

Artiste particulièrement doué, Filippino Lippi a tout juste trente ans quand il crée cette œuvre. Nous pouvons constater avec quel réalisme il peint ces personnages : attitude et tenue des instruments parfaitement respectées, détails de facture reproduits avec précision. A travers cet ange musicien, le peintre, par un don d'observation très poussé, nous donne une image proche de la réalité et nous laisse le témoignage d'une étape importante pour la recherche de la facture définitive du tambourin à cordes.

## SARONNO

C'est à partir de 1534 que le peintre lombard Gaudenzio Ferrarri commence la décoration de la coupole de l'église Santa Maria dei Miracoli à Saronno, localité située à une vingtaine de kilomètres au nord-ouest de Milan.

Dans cette immense peinture où se presse une foule de personnages, le mouvement de l'ensemble et le flot débordant des draperies annoncent déjà le baroque. Ce concert d'anges, véritable mosaïque d'instruments de musique du XVI<sup>e</sup> siècle, reflète parfaitement l'évolution spectaculaire de la facture instrumentale à cette époque. Malgré tout l'intérêt que suscite cette œuvre sur le plan organologique, et malgré l'aspect concret de sa représentation, elle n'en reste pas moins fantaisiste dans les attitudes des personnages, tenue des instruments, position des doigts...

Nous découvrons l'ange musicien joueur de flûte et de tambourin à cordes dans un groupe de la même famille (photo 2). Il est en effet encadré par deux joueurs de flûte à trois trous et tambourin à peau. Ce tambourin, d'une morphologie différente de celui rencontré précédemment, présente une caisse oblongue avec des contours plus rectilignes qui ne lui donnent plus l'apparence d'un violon mais se rapproche d'un autre type de cithare à cordes frap-

pées, rencontré durant le XIV<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècles. Dorénavant, l'instrument ne subira plus de profondes modifications et gardera cet aspect de caisse allongée. La table est percée de deux rosaces ouvragées respectivement réparties sur le tiers de la longueur. Il est regrettable que l'artiste ne se soit pas attaché à reproduire certains détails : en effet, ni cordes, ni chevilles, ni chevalet ne sont visibles sur l'instrument. Il est à noter, également, la mauvaise tenue du tambourin par l'instrumentiste. De ce fait, le point d'impact du bâton sur les cordes se trouve beaucoup trop haut.

La flûte n'appelle aucun commentaire de notre part. L'angle de la perspective empêche d'évaluer précisément sa longueur. Elle nous semble, toutefois, beaucoup plus courte que celle de l'ange musicien de Filippino Lippi.

Sur la droite, un peu au-dessus du groupe que nous venons d'étudier, un ange embouche un instrument fort curieux (photo 3). A notre connaissance, c'est la seule représentation iconographique de ce type. Certainement nous trouvons là, un de ces nombreux instruments nouveaux qui voient le jour fin XV<sup>e</sup>-début XVI<sup>e</sup> siècles. Beaucoup disparaîtront dans les décennies qui suivent leur naissance. Ici, il s'agit, en réalité, d'une flûte à trois trous et d'une caisse sonore réunies en un seul et même instrument. La flûte, d'une longueur respectable, traverse le corps de l'instrument à cordes pour ressortir à l'autre extrémité, où viennent se poser les doigts de l'ange.

La caisse sonore piriforme est très certainement montée de deux cordes dont on aperçoit les chevilles. Au centre de la table, une rosace ouvragée : un peu plus bas, vers l'extrémité de la flûte, une ouïe beaucoup plus petite en forme d'étoile. Au-dessus de la rosace centrale, un chevalet supporte la tension des cordes. Ici, se pose un petit problème d'appréciation.

Nous avons d'abord pensé que l'ange frappait les cordes avec une fine baguette. Les secousses provoquées par l'impact rendraient problématiques le jeu sur la flûte. Cette solution semble donc peu vraisemblable. Nous pensons plutôt à un archet. La position des doigts de la main droite nous paraît mieux adaptée à ce mouvement. Le frottement de l'archet sur les cordes devait produire

un bourdon d'accompagnement pour la flûte, sans perturber le jeu de celle-ci. Ici se terminent les représentations iconographiques connues de la flûte à trois trous et du tambourin à cordes pendant la Renaissance italienne. Avant de conclure ce chapitre sur l'Italie, nous devons signaler que cette iconographie se concrétise par l'utilisation sur le terrain de ce couple instrumental. Le tambourin à cordes connu sous le nom "d'alto basso" très populaire en Venétie, est tombé en désuétude aujourd'hui. Au XVI<sup>e</sup> siècle, le théoricien vénitien Zarlino nous le décrit pourtant comme suit : "L'alto basso était une caisse carrée d'environ une brassée et demie, sur laquelle étaient tendues quelques cordes accordées entr'elles à l'octave, à la quinte ou à la quarte. Le musicien frappait toutes les cordes à la fois avec une baguette, suivant la mesure d'un air qu'il jouait de l'autre main sur une flûte".

## LISBONNE

Datant du XVI<sup>e</sup> siècle, et plus exactement de la période manuéline, cette "Adoration des Bergers" est fortement influencée par l'art flamand, dont la pénétration au Portugal, se trouve favorisée, à cette époque, par des relations étroites entre Lisbonne et les Pays-Bas. Il s'agit d'une peinture sur bois provenant de l'ancien polyptique de la Chapelle du Monastère de la Madre de Deus à Lisbonne. Pour les uns, cette peinture est l'oeuvre d'un maître inconnu ; pour d'autres, l'auteur serait le "maître de 1515" dont l'identité est assez controversée, certains proposant le nom de Jorge Afonso, peintre officiel de la Cour du Roi Manuel I<sup>er</sup>. Mais aucune preuve n'existe à ce sujet.

La partie supérieure de ce tableau, représentant un concert d'anges, nous intéresse particulièrement (photo 4). À gauche, une vieille à archet, une flûte à trois trous et un tambourin à cordes et un rebec ; un peu détaché du groupe, un joueur de luth.

Les instruments sont représentés avec une grande netteté, le tambourin par ses proportions, le mouvement de ses éclisses, la disposition de ses rosaces, se rapproche de l'instrument de la Vallée d'Ossau, en Béarn. Les quatre cordes apparentes sont mises en vibration à hauteur

de la rosace la plus basse. La tenue de la batte laisse supposer que les cordes ne sont pas ébranlées toutes ensemble. Est-ce une fantaisie de l'artiste ? La flûte, d'une grande longueur, est bien embouchée ; les doigts sont posés convenablement à son extrémité.

La netteté de l'ensemble, la qualité du graphisme des instruments, font de ce tableau (photo 5) un document iconographique de référence.

La flûte à trois trous et le tambourin à cordes ne semblent pas s'être implantés au Portugal. Les monarques portugais des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles faisaient appel à des musiciens étrangers, notamment péninsulaires, ce qui expliquerait la présence de ces instruments sur ce rétable.

## SARAGOSSE

L'étude qui va suivre n'a été possible que grâce aux amis aragonais et plus particulièrement à Pedro Calahorra et son équipe qu'il faut remercier pour la précieuse documentation photographique qu'ils ont réalisée et qu'ils nous ont confiée. Dans le chœur de la Cathédrale del Pilar à Saragosse, au-dessus des stalles, de magnifiques sculptures sur bois ornent les murs. L'essentiel de cette oeuvre fut exécutée à partir de 1546 par deux artisans : Juan de Moretto et Esteban de Obray. En 1566, ils furent aidés pour terminer ce travail par Nicolas Lobato. C'est parmi les figurines de ce chef-d'oeuvre que nous retrouvons la trace de la flûte à trois trous et du tambourin à cordes. Tout d'abord, contre un pilastre, au-dessus d'une moulure plein-cintre, debout sur un piédestal, un enfant nu joue de ces instruments (photo 5). Le tambourin est approximativement de la même dimension que celui utilisé encore dans le Béarn. Toutefois, les côtés pratiquement parallèles lui donnent une apparence beaucoup plus volumineuse. Sur le sommet, on distingue quatre chevilles et au centre de la table l'emplacement d'une ouïe. L'attitude de ce joueur paraît correcte si ce n'est le point d'impact du bâton sur les cordes qui se situe plus haut que dans la pratique actuelle. Peut-être y a-t-il une raison à cela ? L'utilisation d'un chevalet mobile permettant l'emploi

du même tambourin pour accompagner les flûtes de différents modes justifierait peut-être cette pratique ? La longueur de la flûte est proche de celle du tixtu actuel.

Un peu plus loin, on peut voir, sur une petite frise, un chariot théâtral tiré par deux chevaux. Sur l'avant-scène du théâtre ambulant, un enfant nu joue de la flûte à trois trous et du tambourin à cordes (photo 7). Nous ne ferons aucun commentaire quant aux attitudes et position des instruments qui nous paraissent identiques au joueur précédent. Alors que la flûte semble être de même dimension, le tambourin, par contre, est sensiblement plus long. C'est plutôt le théâtre et ses personnages qui attirent notre attention. Dans les deux niches latérales, deux acteurs semblent psalmo-

dier des vers, la position de leurs bras étant significative à cet égard. Au-dessus d'eux, sur une tribune, un orchestre composé de trois musiciens : probablement deux joueurs de hautbois, le troisième joue d'un instrument à cordes. Derrière l'enfant joueur de flûte et de tambourin à cordes, nous apercevons deux portes ; celle de gauche est entr'ouverte laissant supposer que c'est par celle-ci que notre musicien est entré en scène.

Cette disposition théâtrale, avec toute sa symbolique (orchestre situé au-dessus de la scène, entrée des acteurs par des portes différentes - à gauche pour les mauvais, à droite pour les bons-), nous fait penser au rituel des pastorales soulignées tel qu'on peut les voir encore aujourd'hui.



Photo 3. Ange jouant d'un instrument très curieux : une flûte à trois trous jumelée à une caisse de résonance...  
Detail de la Coupole de Saronno.



Photo 6. Enfant jouant de la flûte à trois trous et du tambourin à cordes. Sculpture sur bois du XVI<sup>e</sup> siècle. Choeur de la Cathédrale del Pilar à Saragosse. (Cliché P. Calahorra)



La poursuite de l'examen des personnages de cette "bande dessinée", souligne l'importance de la symbolique qu'elle contient. Les deux chevaux se cabrent à la vue de l'enfant nu, couché, la tête appuyée sur la main gauche. Le postillon qui se trouve au premier plan regarde en arrière : son bras droit, malheureusement mutilé, devait brandir à l'encontre du musicien, quelque attribut ou emblème jugés outrageants par la censure : ce qui a très certainement provoqué cette mutilation fort regrettable. On sait que l'Inquisition fut d'une grande sévérité envers les représentations dans les églises, et en particulier à El Pilar. Il ne reste que trois flammes dirigées vers l'enfant musicien, le chiffre trois étant attaché à la masculinité. La queue du cheval, elle aussi, se transforme en feu purificateur. Confrontation entre le bien et le mal, les roues du char rappellent également cet affrontement. Celle de gauche, à sept rayons, symbolise la mort et la destruction. Celle de droite possède six rayons évoquant le chrisme. Le chiffre six est aussi symbole de l'épreuve entre le bien et le mal. Les sculpteurs de la Renaissance ont-ils voulu souligner le caractère démoniaque engendré par le couple flûte-tambourin ? L'enfant musicien représente, semble-t-il ici l'inversion diabolique de la musique céleste. Il serait souhaitable que des chercheurs initiés au symbolisme hermétique fassent l'analyse de cette frise, afin de faire apparaître son sens ésotérique qui nous échappe. Des documents établissant une réputation si peu recommandable à ces instruments sont très nombreux pendant le XVI<sup>e</sup> siècle. Une poésie datée de 1567, du poète gascon Pey de Garros, évoque un sabbat avec des danses accompagnées à la flûte et au tambourin. Un peu plus tard, nous retrouvons ce couple maudit au sabbat de Zugarramurdi en Navarre, et en Labourd, lors des procès en sorcellerie dirigés par le sinistre conseiller Pierre de Lancre. Nous terminons notre exploration en mentionnant deux frises étroites constituées d'une guirlande d'instruments de plusieurs types. Nous y découvrons deux ou trois tambourins, montés chacun de trois ou quatre cordes. Les côtés ne sont plus rectilignes, comme sur les modèles précédents, mais représentent un étranglement qui en facilite la tenue et allège leur silhouette.

Photo 7. "Char théâtre", sculpture du XVI<sup>e</sup> siècle. Choeur de la Cathédrale del Pilar à Saragosse. (Cliché P. Calahorra)



## EPILA

A Epila, localité située à une quarantaine de kilomètres au sud-ouest de Saragosse, l'église du couvent des Mères-Conceptionnistes possède une importante peinture qui, elle aussi, sera pour nous source de précieux enseignements.

Il s'agit de la coupole du sanctuaire décorée pendant la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle par le peintre aragonais Juan Galvan. Né à Luésia, il demeure plusieurs années en Italie où il fait ses études de peinture à l'école de Parme. De retour en Aragon, il devient le peintre officiel du Comte de Aranda dont le palais se trouve à Epila.

De style baroque, la voûte du couvent d'Epila, grâce à des trompe-l'œil en perspective, semble se prolonger vers le haut. Au centre, des angelots volent autour d'un disque qui illumine la voûte de sa clarté céleste. Sur le pourtour, deux concerts d'instruments particulièrement significatifs. Sur une moitié de voûte, bien en évidence sur un premier plan, des anges jouent de la harpe et de l'orgue, instruments du sacré par excellence. Un peu en retrait, des angelots jouent de divers instruments : sacqueboute, flûte et trompe. Côté opposé, sur l'autre moitié de la voûte, également en évidence, deux jeunes enfants jouent de la flûte à trois trous. L'un s'accompagne d'un tambourin à peau avec timbre frappé, l'autre du tambourin à cordes. A l'extrême gauche, un enfant agite une couronne de grelots. A droite, un autre enfant joue du luth théorbé, instrument qui se développa en Italie dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.

Cette peinture fait ressortir, une fois de plus, la séparation entre instruments sacrés et instruments profanes. Joués par des anges, les premiers marquent le caractère céleste de cette musique, les seconds, joués par des enfants habillés d'une façon rustique, soulignent l'aspect diabolique de cet ensemble, et ainsi, l'opposition entre ces deux orchestres. Le tambourin à cordes que nous pouvons observer est particulièrement représentatif de la région aragonaise (photo 8). Ses dimensions importantes, ses contours légèrement échancrés, l'emplacement des rosaces, font de cette représentation l'archétype du

"saltério" aragonais. L'enfant tient correctement son tambourin et frappe les cordes au-dessus du chevalet. Les cordes ne sont pas visibles sur l'instrument, pourtant elles devaient être relativement nombreuses, si l'on en juge par le nombre des chevilles que l'on aperçoit au sommet du tambourin. Normalement embouchée, et d'une longueur proche du "chiflo" aragonais, la flûte est l'objet d'une interprétation plutôt fantaisiste de la part du peintre. Le nombre de trous mélodiques et leur emplacement sur l'instrument paraît invraisemblable. On peut observer le même phénomène sur l'instrument de son compagnon joueur de flûte et de tambourin à peau.

Ce manque de précision dans les détails se rencontre souvent à cette époque. L'intention du peintre étant de donner un rôle symbolique à l'ensemble de l'oeuvre par l'intermédiaire de ces instruments.

## ORIZ

À deux kilomètres à l'écart de la route Saragosse-Pampelune, et à une dizaine de kilomètres de la capitale navarroise, se trouve le petit village d'Oriz. Sur la place, en face de l'église, une grande maison carrée, à étage, le Palais d'Oriz, rendu célèbre par une fresque murale du XVI<sup>e</sup> siècle appelée "carnaval d'Oriz".

Cette fresque représente des enfants nus qui dansent au son de plusieurs instruments. L'un joue de la flûte et du tambourin à cordes, un autre de la flûte et du tambourin à peau, et enfin un troisième de la gaita et du tambour. Un premier groupe d'enfants masqués évolue en chevauchant boucs, bâtons, etc... Un deuxième groupe d'enfants également masqués, portant des gnelots à leurs mollets, dansent dos à dos, sur deux files, en se tenant par les épaules.

En parlant de cette danse, le Père José Antonio de Donostia a déclaré : "serait-ce la reproduction exacte d'une danse du pays dans laquelle on danserait ainsi ? Aujourd'hui, nous n'en connaissons aucune de ce type... Pierre de Lancre parle d'une danse de sorcières faite sous la même forme en se tenant par les épaules. Est-ce que cette danse était pure fantaisie du magistrat français ou avait-elle un fondement dans la réalité des danses populaires ?".

Comme toujours, quand il s'agit de sorcières et de sorcellerie, nous trouvons un joueur de flûte et de tambourin. Ici, il se présente sous les traits d'un enfant nu, bien potelé (photo 9). Une courroie passée autour du cou aide à maintenir le tambourin en bonne place. Celui-ci de dimensions moyennes présente deux côtés droits et parallèles qui se rejoignent au bas de l'instrument.

La représentation de ce carnaval d'enfants chevauchant des boucs ou exécutant une danse sabbatique, consolide la réputation peu recommandable dont sont l'objet les instruments de musique qui accompagnent ce cortège.

Pendant la Renaissance, les tambourins à cordes et les tambourins à peau ne furent pas les seuls modes d'accompagnement de la flûte à trois



Photo 8. Enfant jouant de la flûte à trois trous et du tambourin à cordes. Détail de la Coupole d'Epila. (Cliché P.Calahorra).

pour former une longue pointe. Il est probablement monté de quatre cordes, les chevilles étant apparentes au sommet. Une fine baguette frappe les cordes en diagonale ; ceci paraît peu vraisemblable dans la réalité. La flûte, d'une longueur importante est embouchée normalement par le joueur.

Cette frise si curieuse, intéressante à plusieurs titres, méritait d'être citée.

trous. Le détail d'une tapisserie flamande du XVI<sup>e</sup> siècle, représente un joueur de flûte à trois trous, accompagné d'un clavicorde, instrument à cordes frappées, avec clavier. Enfin, une autre représentation extraite de "l'Assomption de la Vierge" de Stefano Giovanni, nous montre un ange musicien qui joue simultanément de la flûte à trois trous et d'un triangle.

## L'ICONOGRAPHIE AU SERVICE DE L'HISTOIRE.

À partir de la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle, Venise est un centre très important de facture instrumentale : l'Etat encourageait et concédait des privilèges aux inventeurs d'instruments de musique nouveaux. D'autre part, à Crémone, Nuremberg, Anvers et Venise, toutes sortes d'instruments de musique étaient vendus ou loués dans la rue, ou lors de kermesses, comme le montre une gravure du XVI<sup>e</sup> siècle.

Un besoin de plus en plus accentué de mélodies aux tons graves, mieux adaptées à une musique de salon, fut à l'origine d'instruments aux dimensions extraordinairement grandes. Comme le fait ressortir l'iconographie, les flûtes n'échappent pas à ce phénomène. Elles rendent de ce fait un son de faible intensité, incompatible avec la sonorité bruyante des tambourins à peau. Pour accompagner de tels instruments, les cithares à cordes frappées ou pincées, nombreuses au Moyen-Âge, furent certainement modifiées pour finalement être associées à la flûte à trois trous. Nous pensons que la transformation radicale de la musique instrumentale à cette époque, et en particulier le goût pour une musique aux sonorités plus douces, est à l'origine du jumelage flûte-tambourin à cordes. L'absence totale d'iconographie montrant l'utilisation simultanée de ces deux instruments pendant le Moyen-Âge, conforte l'opinion que l'on vient d'énoncer.

Il semblerait donc, d'après les dates des documents iconographiques, que le jumelage flûte-tambourin à cordes se soit produit en Italie dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Les fresques de Filippino Lippi en 1490, ensuite les descriptions de Zarlino concernant "l'alto basso" implanté en Vénétie, et un instrument similaire, aux dires de Zarlano fort ancien qui, lui, aurait été joué en Toscane et connu sous le nom de "sinfonia", confortent cette hypothèse.

Il faut attendre une cinquantaine d'années pour trouver trace du tambourin en Aragon : El Pilar en 1546 et dans les documents des Comptes de la Ville de Saragosse en 1549.

Photo 9. Détail de la fresque du Carnaval d'Oriz. Musée de Navarre, Pampelune.



Pendant toute la Renaissance, la prépondérance de l'Italie dans le domaine des arts est très sensible en Europe. Les artistes aragonais n'ont pas échappé, semble-t-il, à cette influence et sont allés se former dans les écoles italiennes. Avant l'Italie, les Flandres avaient détenu l'hégémonie de la peinture et de la musique. La présence d'un proche parent de notre tambourin à cordes appelé "bûche de Flandres", nous laisse supposer l'existence du couple flûte-tambourin à une certaine époque, dans cette région. Des cithares de différents types sont également répandues dans les Pays Baltes et la Scandinavie. L'interpénétration culturelle du triangle Espagne-Flandre-Italie, a certainement été à l'origine de la diffusion du duo flûte-tambourin à cordes. Il semble qu'en France cette propagation se soit produite plus tard. Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, on trouve les toutes premières mentions de ces instruments sur le versant nord des Pyrénées. Et ce n'est qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle avec, entre autres, les œuvres du peintre Lancret, qu'on peut voir leur figuration en France. La disparité des représentations italiennes d'une part, aragonaises et navarraises d'autre part, nous laisse supposer un statut social différent de la flûte et du tambourin dans ces pays.

En effet, en Italie, ce sont toujours des anges qui jouent de ces instru-

ments laissant présumer leur utilisation pour la musique savante et religieuse.

Par contre, en Aragon et en Navarre, l'emploi de ces instruments par des enfants souligne le caractère profane et populaire de cette musique.

Sur toutes les représentations que nous avons vues, les musiciens jouent de la flûte de la main gauche et frappent le tambourin de la main droite. Ce phénomène peut être également constaté pendant le Moyen-Âge avec la flûte et le tambourin à peau. Ceci nous donne à penser que, peut-être, nous aurions plus de facilités à marquer le rythme de la main droite. Certains documents du XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, montrant la flûte à trois trous seule, sans accompagnement, jouée toujours de la main gauche, nous font davantage croire à une valeur mythique de ce phénomène. Redisons ici l'importance de la main gauche dans le symbolisme universel. De par le monde, dans toutes les civilisations, la main gauche est considérée comme impure, réservée aux basses et immondes besognes. Dans les tribus du Niger, par exemple, les femmes n'ont pas droit d'utiliser la main gauche pour préparer la cuisine. Au Yémen, les femmes la décorent de peintures rituelles ; elle est réservée à la toilette intime. Nous pourrions ainsi multiplier les exemples.

Symbole phallique, vouée au mépris de l'Église par sa présence aux cultes d'Adonis et de Bacchus, la flûte ne pouvait qu'être jouée par la main gauche. Dans les Pyrénées, il y a une exception à ce qui paraît être la règle générale : c'est la vallée d'Ossau en Béarn. En effet, sur toutes les reproductions iconographiques du début du siècle et aujourd'hui encore, les ménestriers ossalois jouent de la flûte de la main droite. Pourquoi ce particularisme ? Est-ce par souci de donner une meilleure image de ces instruments, devenus partie intégrante de toutes les manifestations ossaloises ou, est-ce, tout simplement, la perte d'un mythe ? On constate le même phénomène en Soule depuis l'abandon récent du *ttun ttun* par les ménestriers souletins : la majorité de ceux-ci jouent de la *bozûla* de la main droite.

Il est un détail important qui n'était visible sur aucun des tambourins observés : ce sont les "crosses" qui ornent le sommet des instruments pyrénéens.

Certaines ont la forme de cornes de bovidés, d'autres s'enroulent évoquant des cornes de bélier. Ce détail serait-il spécifique des Pyrénées occidentales ? La présence dans l'art populaire de cette région de représentations de ce type nous le fait penser. Exemple : le plastron des tuniqueurs des danseurs souletins sont souvent décorés de cornes de bélier stylisées. Malgré son implantation tardive dans cette partie des Pyrénées, le tambourin n'a pas échappé, semble-t-il, à cette manifestation de l'art populaire pyrénéen qui l'a ainsi marqué de sa griffe. Sans vouloir conclure de façon trop hâtive ni définitive, nous espérons que ce panorama iconographique nous aura permis d'éclaircir quelques points obscurs de l'histoire du *ttun ttun* et de la *xirula*. Les précieux témoignages laissés par les différentes formes d'expression artistiques, nous permettent de faire un pas de plus vers la connaissance de notre patrimoine musical. Par leur originalité, le caractère magique qui s'en dégage, et enfin, leur sonorité qui semble venue de la préhistoire, ces instruments sont devenus le symbole d'un héritage culturel pyrénéen.

\* La nécessité d'étendre cette étude au territoire européen d'une part, l'abondante terminologie dont sont l'objet la *xirula* et le *ttun ttun* dans les vallées pyrénéennes d'autre part, nous ont conduit à utiliser les termes de flûte à trois trous et tambourin à cordes.

Cette communication a été présentée lors du Colloque "Fonction sociale de la musique dans les cultures traditionnelles", organisé dans le cadre des Semes Rencontres Internationales de Culture Traditionnelle de Portogalete (Pays Basque espagnol) les 19, 20, 21 mai 1989. Nous tenons à remercier les organisateurs de ces Rencontres de nous en avoir autorisé la publication.

## BIBLIOGRAPHIE

- ALFORD Violet. "Some notes on the Pyrenean stringed drum with five musical examples" in *R.I.E.V.* 1937.
- APRAIZ Angel. "Instrumentos de musica vasca en el alto Aragon", in *R.I.E.V.* Tomo XIII (Réédition de la Gran Enciclopedia Vasca), Bilbao 1969.
- "Mas tamboriles de cuerdas en la region pirenaica", in *R.I.E.V.* Tomo XV (Réédition de la Gran Enciclopedia Vasca), Bilbao 1971.
- "ART DU FAISEUR D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE ET LUTHERIE", extrait de *l'Encyclopédie méthodique des Arts et Métiers mécaniques*, Genève 1972 (Réédition de l'édition de Paris, 1785).
- BREFFEL Robert. *Images folkloriques d'Ossau*. Marrimpouey Jeune, Pau 1972.
- CARO BAROJA Julio. *Les sorcières et leur monde*. Gallimard, 1972.
- Padre DONOSTIA José Antonio. *Historia de las danzas de Guipuzcoa, de sus melodias antiguas y sus versos. Instrumentos musicales del pueblo vasco*. Editorial Icharupena, Zarauz.
- DUBOIS Jean-Paul. *Eloge du gaucher*. Paris 1986.
- GAZTELU-ZABALOT Marie-Thérèse. "En remontant aux origines du tambourin de Gascogne", in *Sud-Ouest* 18/11/1969.
- GODEFROY Frédéric. *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècles*. Paris, F. Vieweg, 1881.
- KINSKY G. *Album musical*. Delagrave, 1930.
- De LANCRE Pierre. *Tableau de l'Inconstance des mauvais anges et démons*. Paris 1632.
- MARCEL DUBOIS Claudie. "Le tambour-bourdon, son signal, sa tradition", in *Arts et Traditions Populaires*, tome XIV, n° 1 et 2, janvier-juin 1966, p. 3-16.
- ROUSSEAU Muriel. *Monographie d'un tambourin du Béarn*. Ecole du Louvre, 1984. (texte dactylographié).
- VELLAY Charles. *Le culte et les fêtes d'Adonis, Thammouz, dans l'Occident antique*. Paris 1904.