

# ESSAI SUR LES ORIGINES DU TAMBOURIN A CORDES



**Marcel GASTELLU ETCHEGORRY**  
**2011**

## NOTE D'INFORMATION

Publié dans la revue *PASTEL*, Toulouse, Conservatoire occitan, en 2004 (n° 53, p. 34-45), cet article a été remanié et augmenté par son auteur en 2011. Ce dernier a bien voulu confier sa diffusion au site Internet du musée d'Arudy (Maison d'Ossau), dans le cadre de la banque de données créée en début 2011.

*Remonter aux origines du tambourin à cordes nous a toujours semblé être un projet utopique empreint de nombreuses difficultés. Recherches parsemées d'embûches : fausses pistes, indices contradictoires, et finalement hésitations à rendre des conclusions tellement les incertitudes sont grandes. Malgré ces divers obstacles, depuis environ trois décennies des chercheurs musicologues ont découvert des textes révélateurs et incontournables, et surtout une iconographie convaincante. Ceci a permis d'établir la lignée des tambourins à cordes depuis leur jonction avec la flûte à trois trous (fin du XVème siècle) jusqu'à nos jours, mais surtout après cette avancée significative, d'inciter à poursuivre cette quête vers une origine probable.*

*Dans cet article, nous allons nous efforcer de localiser des archétypes fiables à travers un « état des lieux » des recherches et des documents ayant trait à cette période reculée de l'histoire instrumentale.*

*Nous terminerons par un examen des différentes propositions ; et nos conclusions qui, bien entendu, n'ont rien de définitif, restent ouvertes à de nouvelles suggestions.*

## **BARBITOS, MONOCORDIUM**

Qu'ils soient à membrane ou à cordes frappées, l'ancienneté des tambours-bourdon ne fait aucun doute. Toutefois, plus on remonte dans le temps, plus les difficultés se font jour pour localiser un modèle correspondant à la fonction requise et il est souvent impossible de mettre en lumière les spécificités qui permettraient d'identifier avec exactitude un instrument archétype.

Pour les périodes les plus reculées, l'absence de documents significatifs, textes, traités pouvant nous apporter des indications d'ordre organologique, etc., gênent considérablement les recherches. Seule l'iconographie peut permettre de glaner quelques repères nous autorisant à formuler des hypothèses.

Prenons par exemple ce bas-relief assyrien. Les deux musiciens de gauche jouent l'un d'un tambour à membrane, l'autre, en arrière-plan, tient une batte dans sa main droite et semble s'en servir pour frapper les cordes de son instrument.



**Bas-relief mural du palais assyrien à Kujundochik (ruines de Ninive) de l'époque d'Assurbanipal (668-627 av. J.C.). Musée du Louvre**

C'est un des rares témoignages de cette période où l'on peut reconnaître avec certitude un cordophone frappé ; mais, par manque de détails révélateurs, on ne peut pas savoir si la sonorité de cet instrument produit un bourdon. Par contre, l'absence de timbre sur le tambour du premier musicien nous renseigne sur son incapacité à provoquer un effet analogue.

Parmi les nombreuses cithares de la période hellénique, très proches par leur facture, l'une d'entre elles, le *barbitos*, mérite d'être mentionnée dans ce chapitre : il possède des caractères qui peuvent satisfaire notre curiosité. Très répandu en Grèce pendant l'époque classique, c'était une imposante cithare à sept ou neuf cordes, avec de longs bras et une caisse effilée.

Reposant sur la hanche gauche du musicien, les cordes étaient mises en vibration avec un plectre, dans la position assise ou même en marchant. Instrument des banquets et des fêtes bachiques, il possédait une sonorité assez puissante.

Lors de son étude sur les instruments de musique de la vallée d'Ossau, Robert Bréfeil <sup>1</sup> attire particulièrement l'attention sur cet instrument et souligne les critères qui, selon lui, en font un ancêtre probable du tambourin ossalois. Il met l'accent entre autres sur le nombre de cordes, six ou sept, mises en vibration avec un plectre et surtout sur sa forme « qui approche de très près celle du tambourin de Gascogne ».

Dans un article intitulé *En remontant aux origines du tambourin de Gascogne*, Marie-Thérèse Gastellu-Sabalot <sup>2</sup> adhère à l'opinion de Robert Bréfeil quant aux origines cithariques du tambourin à cordes et insiste sur le caractère rituel et sacré de cet instrument : « *Les ornements cornus qui le décorent et qui n'ont aucun rôle fonctionnel sont la survivance de symboles oubliés (cornes de bovidé ou cornes de bélier) qui furent chers aux peuples antiques adoreurs du bœuf Apis ou des dieux solaires à tête de bélier* ».

Le dictionnaire de la musique de Felipe Pedrell <sup>3</sup> décrit le *barbitos* comme un instrument de grandes proportions ; frappées avec un plectre, les neuf cordes plus grosses que celles de la lyre, accordées à la quinte, quarte ou octave, produisent un son grave. Copiée sur une peinture d'Herculanum, il présente une figure du grand *barbitos* de Terpandre, un des inventeurs présumés de cet instrument.



**Figure du grand *barbitos* polycorde de Terpandre, copiée sur une des peintures d'Herculanum**

---

<sup>1</sup> BREFEIL (Robert). *Images folkloriques d'Ossau*. Pau : Marrimpouey, 1972. 212 p.

<sup>2</sup> GASTELLU-SABALOT (Marie-Thérèse). *En remontant aux origines du tambourin de Gascogne*. Sud-ouest, 18 nov. 1969, p. 5 (Béarn et Soule Magazine)

<sup>3</sup> PEDRELL (Felipe). *Diccionario técnico de la música...* Barcelona : Isidro Torres Oriol, 1992 (Copia facsimil)

Pour clore les témoignages sur cette cithare, notons qu'il fut l'instrument de musiciens ambulants vers 510 avant Jésus-Christ et que les poète Alcée et Sapho de Lesbos déclamaient leurs textes en s'accompagnant sur le *barbitos*.

Plus tard, chez les Romains, où la suprématie de la musique grecque est indiscutable, le *barbitos* perd son nom spécifique pour se fondre avec d'autres instruments sous le terme générique de cithare, et ce jusqu'aux premiers siècles du Moyen-Age.

Les représentations iconographiques observées et appartenant au premier millénaire nous apportent des renseignements essentiels à l'avancée de nos investigations.

En effet, plusieurs d'entre elles possèdent un repère convaincant : elles figurent des cithares à cordes frappées, indice primordial d'identification, qui permet malgré une facture dépourvue de détails complémentaires de considérer ces cordophones comme des archétypes appartenant à la famille des tambours-bourdon.



**Kithara romaine, bas-relief sur ivoire. Vème siècle antique apr. J.C.**



**Le roi David jouant de la cithare. Bas-relief sur bois. VIème siècle apr. J.C.**

Au VIIIème siècle, la cithare est confondue avec la rote ; en effet, Saint Boniface, évêque de Mayence, mort en 755, déclare : « *Je me réjouis (...) d'avoir un cithariste qui puisse jouer de la cithare que nous nommons rotta* ».

Un autre instrument issu de la même période présente également un intérêt pour une recherche élargie. Il s'agit du *monocordium* ou monocorde.

D'abord conçu comme un appareil destiné aux expériences acoustiques, il permet de mesurer les proportions des intervalles. La tradition médiévale en attribue l'invention à Pythagore de Samos vers le VIème siècle avant Jésus-Christ. Il est décrit dans le *De institutione musica* de Boèce<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> BOECE (vers 480-524). Philosophe, homme d'Etat et poète, né à Rome, ministre de Théodoric le Grand.

Le monocorde consiste en une caisse longue sur laquelle est tendue une corde, en dessus de celle-ci se trouve un chevalet mobile qui permet de la raccourcir ou de l'allonger afin de pouvoir calculer de façon précise les divisions de celle-ci en la faisant vibrer avec un plectre.

Au Moyen-Age, il se transforme et devient un instrument de musique à part entière, l'iconographie de l'époque nous le prouve sans ambiguïté.

Vers le milieu du XIV<sup>ème</sup> siècle, ces vers extraits d'une œuvre de Guillaume de Machaut nous montrent que certains instruments ont conservé une seule corde :

*Buisine, éles, monocorde*

*Où il n'y a qu'une seule corde...*

Sur d'autres, on arrive à placer, sur la même caisse, d'abord deux, puis trois, quatre et jusqu'à huit cordes de longueurs différentes, correspondant aux divisions que créait auparavant le chevalet mobile.

Dans les chapitres qui vont suivre, nous essaierons de démêler l'écheveau de plusieurs siècles, où les écueils et les complications rendent la tâche singulièrement ardue.

Deux termes serviront de jalons pour nous guider dans ce labyrinthe : symphonie et choron, qui s'enchevêtrent et se confondent, mais nous éclairent également sur un possible archétype du tambourin à cordes.

## **SYMPHONIE, SYMPHONIUM, CINFONIA**

Tous les musicologues spécialistes du Moyen-Age butent très vite sur l'impossibilité à pouvoir identifier sûrement l'*instrumentarium* médiéval, soumis à une terminologie ambiguë qui prête à confusion. Un seul et même terme peut désigner aussi bien des tambourins que des vielles à roue ou des cornemuses, ou alors plusieurs appellations différentes s'adressent à un seul et même instrument.

Un phénomène similaire persiste encore dans certains pays, exemple l'Espagne : le terme *gaita* peut aussi bien désigner une flûte à trois trous, comme une cornemuse ou une vielle à roue ; il n'y a qu'une dénomination complémentaire, typologique ou géographique qui permet de reconnaître sûrement un instrument. Exemples : *gaita de bota* (à sac), *gaita gallega* (de Galice).

Il est possible que l'utilisation de termes nous paraissant peu spécifiques soit dictée par un souci de désigner en priorité le mode dans lequel un instrument est joué, ou un effet sonore identique à plusieurs d'entre eux, ou encore une pratique ayant une finalité commune.

Il semblerait que les anciens privilégient les critères de modalité, de sonorité, etc. pour dénommer leurs instruments, plutôt que des références d'organologie ou de typologie.

Qu'en est-il du terme *symphonia* que nous examinons maintenant ?

Voici son sens originel, relevé dans une encyclopédie de la musique<sup>5</sup> : « *C'est le mélange de deux sons, l'un aigu, l'autre grave, combinés de telle façon qu'il en résulte, pour ainsi dire, un seul son(...). Dans la théorie grecque antique, ce terme s'appliquait à la consonance (...). Les théoriciens anciens de la musique appelaient consonance parfaite l'octave, la quinte ou la quarte* ». Et toujours dans le même ouvrage, au mot *accord* : « *toute superposition de sons n'est pas accord : ex. : les bourdons des musiques populaires* ».

---

<sup>5</sup> *Encyclopédie de la musique*. Paris : Fasquelle, 1963, t.3.

Donc pour formuler clairement ces définitions : sont admis comme *symphonia* les intervalles formés par deux sons consonants, quarte, quinte ou octave. Ceci confirme bien ce que nous disons plus haut et fait ressortir, sans aucun doute, l'influence du particularisme sonore sur la terminologie instrumentale. Ce phénomène s'est d'ailleurs perpétué jusqu'à nos jours, exemple *alto basso, ttunttuna*, etc.

Nous découvrons également un vocabulaire que nous n'avons l'habitude d'utiliser, nous le trouvons plus précis et mieux adapté, nous semble-t-il, à la pratique d'instruments qui ont conservé leur caractère initial.

L'*Orchésographie* de Thoinot d'Arbeau, publiée en 1588, évoque des passages de la Bible, où l'on trouve les premières mentions de la *symphonia* : d'abord dans Saint Luc, 15, « L'Enfant prodigue » ; puis dans le Livre de Daniel 3-5, il s'agit du verset relatant l'adoration de la statue d'or érigée par Nabuchodonosor, fête célébrée au son de nombreux instruments de musique : « ...*fī teft que l'on orroit iouer la flutte, le haubois, la facqueboute, la harpe, le pfalterion, la Symphonie, & autres infruments muficaux* ».

Pierre Bec<sup>6</sup> donne le texte latin de ce verset :

« *In hora qua audieretis sonitum tubae, et fistulae, et citharae, sambucae et psalterii, et symphoniae et uiversi generis musicorum...* »

et la traduction de L. Segond :

« Au moment où vous entendez le son de la trompette, du chalumeau, de la guitare, de la sambuque, du psaltérion, de la *cornemuse*, et de toutes sortes d'instruments... ».

Ici, le traducteur présente comme équivalence à *symphonia* : cornemuse ; à notre avis, cette interprétation reste discutable, car bien d'autres instruments pourraient revendiquer les mêmes critères qui ont justifié ce choix.

Après avoir consulté plusieurs Bibles, nous avons pu constater que dans bon nombre de traductions le terme *symphonia* est laissé tel quel. A ce sujet, voici un commentaire écrit au XVIIIème siècle par Du Contant de la Molette<sup>7</sup> qui proteste contre les traductions arbitraires : « Mieux vaudrait conserver les noms primitifs sans les faire passer par le canal de la traduction », et traduit :

*Nebel au psaltérion antique*

*Asor au cithare antique*

*Kinnor au symphonie antique.*

On remarque que l'interprétation des noms grecs des instruments reste souvent influencée par la culture identitaire et musicale du traducteur.

Ainsi, nous avons relevé dans une Bible anglaise : *symphonia* = dulcimer ; dans une autre en français : *symphonia* = lyre. Et enfin, à la lecture d'une Bible basque, nous ne pouvons résister à la tentation de restituer, en dialecte labourdin, les noms des instruments cités dans le Livre de Daniel :

« *Turuta, chirola, gitarra, sambuka, maniurra, tuntuna eta musika mota gusien otza...* »<sup>8</sup>.

Ici, naturellement, *symphonia* est rendue par *tuntuna* = tambourin à cordes. A cette interprétation, qui nous plaît (car empreinte d'une phonétique familière à nos oreilles), nous reconnaissons le même parti pris que pour l'adoption de cornemuse.

---

<sup>6</sup> BEC (Pierre). *La cornemuse : Sens et histoire de ses désignations*. Toulouse : Conservatoire occitan, 1996. 191 p. (Collection Isatis)

<sup>7</sup> CONTANT DE LA MOLETTE (Abbé du). 1737-1793. *Traité sur la poésie et la musique des Hébreux, pour servir d'introduction aux psaumes expliqués*. Paris : Moutard, 1781. 251 p.

<sup>8</sup> *Bible Saindua edo Testament zahar eta berria Luis Luziano Bonaparte printzeak argitara emana*. Londresen : Strangeways and Walden, 1859-1865, 1374 p. (p. 922)

Enfin, pour conclure ces références bibliques, voici les remarques prudentes énoncées par André Chouraqui sur les dénominations instrumentales choisies par lui dans sa traduction de la Bible en hébreu au français : « Les noms des instruments dont trois dérivent du grec sont traduits ici sous toute réserve. Nous ne leur donnons qu'une valeur approximative ».

On retrouve trace du terme *symphonia* au cours des premiers siècles après Jésus-Christ. Du Cange<sup>9</sup> dans un glossaire du moyen et du bas latin le signale dans une énumération instrumentale de cette période et signale plusieurs textes latins mentionnant cet instrument.

Au VI<sup>ème</sup> siècle, les *Ethymologies* d'Isidore de Séville<sup>10</sup> nous parlent d'un tambour qui ressemblerait à un tamis, il se compose d'une peau tendue sur un cadre en bois qu'il nomme moitié de symphonie.

Toujours dans l'*Orchésographie*, Thoinot d'Arbeau, se référant à cet auteur, nous révèle les possibilités de cet instrument. Écoutons-le dans son dialogue avec Capriol sur ce qu'Isidore appelle « moitié de symphonie » :

*Arbeau*

*Il vous fault premierement premectre qu'à la fimilitude du tambour, duquel nous auons parlé cy deffus, on en a faict ung petit que l'on appelle tabourin à main, long d'environ deux petits piedz & un pied de diametre, yfidorus appelle moityé de Simphonie, fur les fonds de peaulx duquel on colloque des fillets retors...*

*Capriol*

*De quoy seruent ces fillets retors ?*

*Arbeau*

*Ilz font caufe que quant le tabourin eft battu d'ung batonnet ou avec les doigts, le fon du dict tabourin eft fridule & et tremblotant.*

Ceci correspond à une description faite par Claudie Marcel-Dubois<sup>11</sup>, dans un article sur les tambours-bourdon ; il s'agit de l'instrument utilisé par les montreurs d'ours tziganes pour accompagner leurs incantations. Dans cette étude, l'auteur met en parallèle les tambours à membrane avec timbre frappé (type tambourin provençal) et les tambourins à cordes, et argumente sur la similitude de leur résultat sonore.

Mais poursuivons le tête-à-tête entre Capriol et d'Arbeau :

*Arbeau*

*A la vérité, ce mot grec de Symphonia est à dire conformance(...). Mais il n'est pas impertinent, que le tabourin ait reçu cette dénomination d'estre compris soubz le nom de Symphonie & l'appelle Yfidore demye ou moytié de Symphonie, parce qu'il est accompagné ordinairement d'ung ou plusieurs autres instruments muficaux, avec lefquels il conuient, & leur donne grace feruant de Bafs & Difdiapafon a tous accords...*

---

<sup>9</sup> DU CANGE. *Glossarium membrae et infimae latinitatis* (conditum a Carolo Dufresne, domino du Cange) cum supplementis integris...D.P. Carpentarii. Paris : Firmin Didot Frères, 1850, T.7.

<sup>10</sup> ISIDORE DE SEVILLE (vers 557-636). Evêque et savant, auteur de traités, dont les *Ethymologies*, la Propriété des mots.

<sup>11</sup> MARCEL-DUBOIS (Claudie). *Le tambour-bourdon, son signal, sa tradition*. In *Arts et Traditions populaires*, 1986, t. XIV, n°1-2, p. 3-16, 17 fig.



Les commentaires de d'Arbeau s'avèrent être particulièrement instructifs et riches de renseignements organologiques ; ils révèlent la particularité sonore et soulignent le rôle référentiel de la *symphonia* au sein d'un ensemble instrumental.

Un livre paru<sup>12</sup> en 1972, édité par le Musée instrumental de Bruxelles, donne un court mais intéressant commentaire sur le texte d'Isidore de Séville ; il complète et confirme la véracité des affirmations développées dans l'*Orchésographie* : « Ce texte, concernant la *symphonia*, auquel nous ne croyons pas qu'on ait, jusqu'ici, prêté une attention suffisante, nous met en présence d'un véritable tambour dont chacune des membranes (peaux) donnait un son de hauteur différente et ces hauteurs étaient en « concordia » c'est-à-dire en « consonance ».

A partir du XII<sup>ème</sup> siècle, le terme *symphonia* et ses dérivés (*symphonie*, *cinfonia*, *chiffonie*, etc.) apparaît souvent dans les nombreuses séries instrumentales, fréquentes dans la poésie médiévale ; sans aucune référence, depuis cette période on attribue ce terme à la vielle à roue. Finalement au XVII<sup>ème</sup> siècle, il prend le sens que nous lui connaissons aujourd'hui de musique collective.

Au XVI<sup>ème</sup> siècle, le théoricien italien Zarlin parle « d'un instrument toscan qu'il dit être très-ancien, & qu'il nomme *fymphonie* ». Suivant sa description, « c'étoit une espèce de caiffe fur laquelle étoient tendues des cordes à la quarte, à la quinte & à l'octave... »<sup>13</sup>.

Nous terminerons par la description d'une représentation iconographique singulière. Sur le meneau central d'une armoire souletine, début XVIII<sup>ème</sup> siècle, une sculpture digne d'intérêt attire l'attention.



**Rébus sculpté sur le meneau d'une armoire, Mauléon-Soule. Coll. particulière.**

Sur le côté droit, une viole avec au bout de son manche une tête d'homme soufflant dans un cornet d'appel, sur le côté gauche un tambourin à cordes ; en bas, sous les deux instruments, l'inscription CINFONIA. Nous n'avons pas encore réussi à lever le voile sur ce rébus énigmatique, figure troublante et mystérieuse. Plusieurs hypothèses se dessinent mais pas assez convaincantes pour les exposer dans cet article.

<sup>12</sup> BRAGARD (Roger), HEN (Ferd. de). *Les instruments de musique dans l'art et l'histoire*. Bruxelles : A. de Visscher, 1972. 270 p.

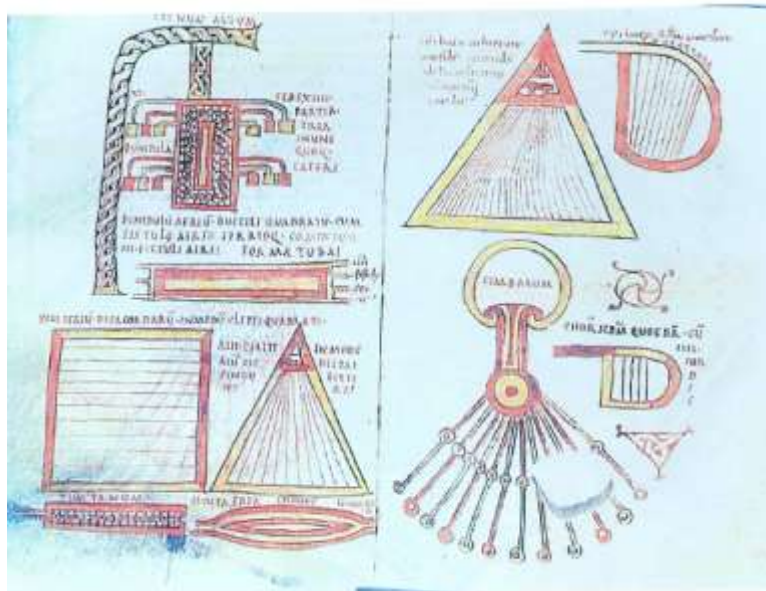
<sup>13</sup> DIDEROT et d'ALEMBERT. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers...*Nouvelle éd. Genève : [Impr. Pellet], 1779, t. 32.



## CHORO, CHORON, CHORUS

Cette terminologie reste sujette aux mêmes inconvénients : fausses interprétations et cause de bien d'égarements. L'étymologie latine (*chorus* = chœur), souvent citée dans les textes bibliques, désigne une ensemble de voix, un groupe de danseurs ; concernant la recherche qui nous préoccupe, ce terme s'adresserait plutôt à un instrument polyphonique.

Les dictionnaires et encyclopédies musicales ramènent l'origine instrumentale de ce terme au IX<sup>ème</sup> siècle. Pedrelle et Brenet, entre autres, désignent deux instruments distincts sous le même nom. Citons Brenet : « *Au IX<sup>ème</sup> siècle, on appelait choro une espèce de cithare de 3 ou 4 cordes dépourvue de caisse de résonance comme la lyre, et qui avait la forme d'un D majuscule* ». Puis il poursuit en faisant la description d'un instrument connu également sous le nom de *chorus* et qui d'après ses caractéristiques semble avoir la typologie d'une cornemuse primitive. Nous pensons que ces citations font référence à la lettre apocryphe de Saint Jérôme à Dardanus, manuscrit du IX<sup>ème</sup> siècle conservé à la bibliothèque de Munich.



Ce texte donne la description de différents instruments tels que l'orgue, la flûte, la cithare, etc., accompagnée de dessins peu explicites et difficiles à interpréter. Les musicologues restent divisés sur l'utilisation de ce document comme point de départ de recherches sérieuses.

A partir du XII<sup>ème</sup> siècle, les textes littéraires mentionnent souvent le terme *chorus* sous la forme *choro* ou *choron*. Ces séries instrumentales n'apportent que peu de renseignements sur la typologie des instruments concernés.

Exemple cette ballade d'Eustache Deschamps écrite au XIV<sup>ème</sup> siècle pour la mort de Guillaume de Machaut :

« ... *Rothes, guiternes, flaûtres, chalémie,  
Traversaines, Et vous, Nymphes de boys,  
Tympanne aussi, mettés en œuvre dois  
Et le choro : n'y ait nul qui réplique  
Faites devoirs, plourés, gentils Galois  
La mort Machau, le noble rhétorique... ».*

D'autres sont plus explicites et nous confirment l'appartenance du *chorus* à un cordophone frappé. Voici un extrait d'une poésie de Jean Lefèvre (1320-1380., *La Vieille* :

« *Cymbale en poussant font grant noise  
Et le choron d'une grant boise  
Quant on le bat dessus la corde  
Avecques les autres s'accorde* ».

Puis, à la fin du XIV<sup>ème</sup> siècle, Jean de Gerson, chancelier de l'Université, le décrit comme une grosse poutre oblongue et vide, ayant deux ou trois cordes grossières qui rendent un son rude.

Par contre, comme pour les définitions encyclopédiques, plusieurs traités et études instrumentales sont indécis et tentent de rattacher le vocable *chorus* à la cornemuse. Alors « tambourin à cordes ou cornemuse ? » s'interroge Pierre Bec. La réponse viendra en partie de l'iconographie, - nous disons bien en partie-, car il est possible que les deux instruments aient existé sous le même terme.

L'étude des représentations figurées s'avère parfois d'une lecture difficile. Des erreurs d'appréciation sont souvent constatées et créent des désaccords fâcheux entre musicologues. En effet, certains instruments possèdent des détails organologiques et un système de jeu plus malaisé à restituer que d'autres à la facture plus simple, dont la représentation et surtout sa lecture, ne posent pas de problèmes majeurs.

Quand les sources littéraires sont rares et peu explicites, jointes à une terminologie ambiguë et confuse, l'iconographie peut être un élément positif permettant de faire souvent des avancées appréciables, car une restitution claire et précise ne peut remettre en question l'authenticité de sa représentation.

Un article de R. Alvarez Martinez paru en 2001 traite du *chorus* dans l'iconographie du bas Moyen-Age. Ces figurations instrumentales nous montrent le *chorus* dans des situations et sous des angles qui permettent d'avoir un aperçu exact de plusieurs détails organologiques et démontre sans ambiguïté la technique de jeu utilisée sur cet instrument. Au terme *chorus* et à ses différentes significations médiévales, l'auteur utilise le terme de *bicorde frappé* qui, à son avis, « définit mieux sa nature et évite les confusions ».

Tous ces bicordes sont de longues caisses de 1,20 m. à 1,50 m. de long. La plupart sont montés de deux cordes. Ces représentations mettent également en relief la façon de tenir et de frapper l'instrument, ici la position verticale est celle qui prévaut.



**Ange musicien jouant d'une variété de *chorus*. Dessin d'Agnès Bonnet-Escales d'après le dossier du siège de l'un des officiants de la Chartreuse de Champmol. Fin du XIV<sup>ème</sup> siècle.**

Aux dires de l'auteur, le jeu horizontal est certainement le plus ancien, et établit sans nul doute la filiation avec le monocorde ; il se pratiquait l'instrument posé soit sur les genoux avec deux baguettes, soit sur l'épaule gauche avec un percuteur.



**Joueur d'une variété de *chorus*. Dessin d'Agnès Bonnet-Escalas, d'après le *Codex Casimiriarum*. 1448.**



**Ange jouant d'une variété de *chorus*. Dessin d'Agnès Bonnet-Escalas, d'après un détail de la tapisserie de l'« L'Apocalypse », 1380. Musée d'Angers.**

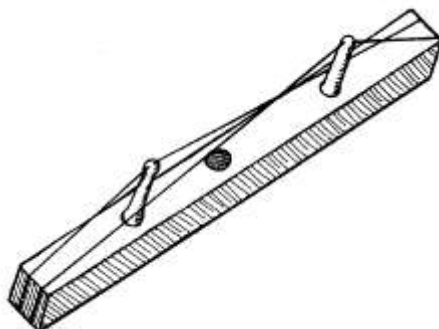
Dans l'importante bibliographie consultée, l'auteur constate l'absence d'indications sur la technique de frappe particulière engendrée par ces gros percuteurs, et leur description pourtant figurée sur les documents iconographiques.

R. Alvarez Martinez s'interroge sur les possibilités musicales du bicorde et imagine une certaine variété de timbres produite par des percuteurs manipulés avec habileté par le musicien.

Puis elle poursuit avec la description de documents iconographiques remarquables.

De toutes ces références « les plus curieuses et uniques » sont celles de l'Apocalypse des ducs de Savoie, qui se trouvent à la bibliothèque de l'Escorial.

Ces miniatures, exécutées par Jean Bapteur avec une grande minutie et le souci du détail, nous donnent l'assurance qu'à cette époque le bicorde existait sous cette forme ; la hauteur des chevalets qui séparent la corde de la table d'harmonie est une des particularités de ces figurations savoyardes.



**Dessin d'Alvaro de la Torre : représentation d'un bicorde, d'après un détail du manuscrit de l'Apocalypse des ducs de Savoie. XIVème siècle. Bibliothèque de l'Escorial.**

Ceux-ci sont situés de chaque côté de la table en la divisant par tiers. L'un est placé sur le premier tiers en partant du bas de la caisse, l'autre sur le premier tiers en partant du haut. De ce fait, lorsqu'une corde monte, l'autre descend et cette disposition facilite la percussion.

L'instrument appuyé sur l'épaule gauche, le musicien frappe de la main droite la partie supérieure de la corde placée sur le côté opposé, tandis qu'avec la gauche il frappe la partie inférieure de la corde opposée.

Pour une bonne compréhension des caractéristiques de cet instrument, le dessin de la figure précédente nous paraît explicite : la mauvaise qualité des photocopies en notre possession nous prive de la reproduction de ces documents.

Cet article met en évidence la filiation *chorus-tambourin à cordes*. L'auteur y présume que le chorus est apparu au XIV<sup>ème</sup> siècle dans le centre ou le nord de la France et s'est répandu vers les Pays-Bas et l'Espagne pour, au XVI<sup>ème</sup> siècle, donner naissance au tambourin à cordes tel que nous le connaissons aujourd'hui.

En effet, plusieurs témoignages iconographiques attestent de la pratique du *chorus* au XIV<sup>ème</sup> siècle dans les différentes provinces françaises.



**Chartreuse de Champmol. Dossier de l'un des officiants. XIV<sup>ème</sup> siècle**



**Stalle du chœur de la cathédrale de Rouen. Détail d'une misericorde. XIV<sup>ème</sup> siècle.**

Les nombreux édifices religieux normands sont particulièrement riches en représentations instrumentales de cette époque (Rouen, Bernay, Boscherville, etc.).

En 1996, à Strasbourg, dans un quartier proche de la cathédrale, a été découvert une *maison de musique* datant de la première moitié du XIV<sup>ème</sup> siècle.

Des musiciens grandeur nature sont figurés dans les embrasures des baies de la pièce principale. La jeune fille joueuse de *chorus* fait partie de cet ensemble.



**Maison de la musique, Strasbourg. XIVème siècle  
Reproduction de la peinture sur bois, d'après J. maire.**

En 1788, F. Boudon de Saint-Amans<sup>14</sup>, de passage à Bagnères-de-Bigorre, décrit un chapiteau du cloître des jacobins : « *Nous avons remarqué, dans le cloître des Jacobins, & parmi les sculptures singulières dont les chapiteaux gothiques des colonnes de ce cloître sont surchargés, la figure d'un ménétrier jouant du tambourin à trois cordes, tel à peu près qu'il est encore en usage. Cette figure qui a l'air de dater du douzième ou treizième siècle nous prouve que cet instrument de musique est fort ancien dans le pays : nous n'y vîmes point le flûtet, ou le galoubet des Provençaux.* ».

Malheureusement, les chapiteaux du cloître des Jacobins ont disparu, nous privant ainsi de pouvoir examiner la seule figuration connue dans les Pyrénées d'un ancêtre du tambourin à cordes.

## **SYMPHONIA OU CHORUS ?**

Commençons par la filiation qui nous paraît la plus évidente, celle entre le monocorde et le *chorus*.

Le monocorde, après plusieurs siècles d'utilisation comme instrument de mesure et de calcul des intervalles, se transforme et apparaît, semble-t-il, à partir du XIIème siècle (plusieurs musicologues sont d'accord sur cette date reculée) comme instrument de musique sous deux formes différentes. La trompette marine, monocorde à archer dont la pratique se perpétue jusqu'au XVIIIème siècle, et le *chorus* objet de notre curiosité.

A partir des premières figurations iconographiques du XIVème siècle, on peut suivre chronologiquement l'évolution de l'instrument : une, puis deux cordes frappées (figure suivante) avec un plectre sur un instrument posé horizontalement sur l'épaule gauche ; ensuite, à la fin du XIVème siècle et au XVème siècle, deux cordes mises alternativement en vibration par deux percuteurs, le *chorus*, appuyé verticalement contre le côté gauche du corps ; et enfin, au XVème siècle, quatre cordes montées sur une caisse disposée horizontalement sur les genoux et percutees par deux plectres.

---

<sup>14</sup> BOUDON de SAINT-AMANS (Jean-Florimond de). *Fragments d'un voyage sentimental et pittoresque dans les Pyrénées ou Lettre écrite de ces montagnes* (texte suivi de) *Le bouquet des Pyrénées ou Catalogue des plantes observées dans ces montagnes, pendant le mois de juillet et d'août de l'années 1788, disposé selon le système sexuel*. Oloron : Monhélios, 2003, 125 p.



Musicien jouant d'une variété de *chorus*. Dessin d'Agnès Bonnet-Escalas, d'après une Fresque de la salle des fêtes du Château *Eicheneauer Hof*, Ulm. XIVème siècle.

Les premières générations du *chorus* possèdent des éléments organologiques qui prouvent incontestablement leur parenté avec le monocorde, caisse similaire et dimensions comparables, corde unique battue avec un plectre.

D'après plusieurs témoignages iconographiques, le *chorus* joué horizontalement sur les genoux n'est pas une pratique ancienne proche du monocorde, mais se trouve en fin de chaîne du *chorus*, juste avant le tambourin à cordes. Cet instrument possède quatre cordes ; or la progression chronologique du nombre de cordes observée ici serait plutôt le signe d'une évolution de l'instrument. A notre avis, la filiation *chorus*-tambourin à cordes n'est pas si évidente qu'il y paraît, même si ce dernier a conservé l'apparence du *chorus* : cette transformation a été inspirée, nous semble-t-il, par d'autres critères.

Voyons maintenant les analogies possibles entre la *symphonia* et le tambourin à cordes.

Depuis la période grecque jusqu'au haut Moyen-Age, certaines cithares observées possèdent une particularité déterminante pour le choix d'un archétype. Il s'agit des cithares à cordes frappées qui depuis le *barbitos* grec jalonnent l'espace musical européen.

Pour nous, il apparaît clairement que la naissance du tambourin à cordes a été fortement influencée par ces cithares symphoniques qui lui ont apporté l'essentiel dans cette mutation, la transmission du bourdon.

Avec sa frappe alternée à deux plectres, le *chorus* ne devait pas rendre le même effet sonore qu'une cithare frappée où toutes les cordes sont mises en consonance avec un seul plectre<sup>15</sup> ou, comme le montre la figure suivante, par la main des musiciens, à la différence des harpes qui les accompagnent, où le détaché de chaque doigt sur les cordes est nettement visible.

<sup>15</sup> Le résultat sonore de ces différentes techniques de percussion mériterait d'être constaté par une expérimentation en laboratoire





**Cithares et harpes-psaltériens. Illustration du manuscrit *Scriptum super apocalypsim*.  
Fin du XIV<sup>ème</sup> siècle**

De plus, la forme de la caisse de ces cithares rappelle étrangement celle d'un des premiers tambourins à cordes, représenté ci-après.



**Ange jouant de la flûte et du tambourin à cordes. Fresque de Filippino Lippi,  
Basilique Santa Maria Sopra Minerva, Rome. 1490.**

On note aussi un autre détail d'une importance incontestable. C'est la similitude entre la clé employée pour accorder l'instrument actuel et celle utilisée sur les cithares du XIII<sup>ème</sup> siècle. Alvarro de La Torre relève cette comparaison dans un article sur le *salterio* haut-aragonais<sup>16</sup> ; la forme en T de cette clé, avec une extrémité de la barre horizontale pointue et l'autre en forme de petit marteau sert au réglage des cavaliers de cuivre qui enjambe chaque corde.

<sup>16</sup> GONZALVO VAL (Ma Pilar) y TORRE (Alvaro de la). Más notas sobre el tambor de cuerdas de los Pirineos. Valladolid : [Caja de Ahorros popular], 1990. In *Revista de Folklore*, n°109, p. 3-13.





Clé en fer pour accorder un tambourin à cordes actuel. Dessin d'Alvaro de la Torre.

L'illustration suivante montre bien cette clé que l'ange utilise pour accorder sa cithare : elle est identique à la figure précédente.



Ange accordant une cithare, peinture de l'église de Daroca, Aragon. XIIIème siècle.  
Cliché Calahorra.

On peut donc en déduire que les cavaliers présents sur les cithares médiévales ont été conservés sur le tambourin à cordes.

Les tambourins à cordes couplés à la flûte apparaissent à la fin du XVème siècle, certains d'entre eux continuent d'être utilisés seul sans la flûte à trois trous, prolongeant ainsi jusqu'au XVIIème siècle cette pratique initiale de la *symphonia*.

En effet, plusieurs témoignages iconographiques nous prouvent la persistance de cette pratique durant tout le XVIème siècle.

Notons également la longue cohabitation, sous le même vocable, de la *symphonia* à cordes et de la *symphonia* à peau. Cette dernière adopte plus tôt la flûte et ce couple persiste encore sous la forme du galoubet et du tambourin provençal.

Dans la figure suivante, sur une belle tapisserie de cette époque, on découvre tambourbourdon, à peau et à cordes, réunis dans la pratique de leur compétence originelle : servir de référence tonale aux chanteurs et instruments de musique qui les entourent.



Tapissérie du XVIème siècle, atelier de Martin Reynbouts : Histoire de Moïse, La Réjouissance des Israéliens après le passage de la mer rouge, détail. Château de Châteaudun. D'après C.N.M.H.S./E.Revault.

Le chœur de la cathédrale El Pilar à Saragosse, avec ses magnifiques boiseries, est certainement un des rares endroits où l'on peut découvrir une aussi abondante représentation de tambourins à cordes.

Entourés de personnages bibliques, les panneaux et les frises de cet ensemble sont décorés de symboles sataniques et de scènes d'affrontements entre le Bien et le Mal.

Entaché pendant plusieurs siècles d'une réputation d'instrument démoniaque, le tambourin à cordes trouve ici sa place au milieu des dragons et cerbères gardiens des enfers.



Sommet d'un chambranle : une femme frappe sur les cordes de son tambourin...et, plus loin, figuration d'un tambourin (Cl. J.L. Ortiz, Saragosse)



... une autre utilise le couple  
flûte-tambourin...

**Boiseries du chœur de la  
cathédrale El Pilar à Saragosse**  
(Cl. J.L. Ortiz, Saragosse)

Comme en témoigne l'iconographie qui précède, la pratique du jeu de la flûte et du tambourin, et en particulier celle du tambourin seul, semble assez répandue auprès des interprètes féminins.

En effet, dans le monde antique, les femmes occupent une place comparable à celle des hommes dans les orchestres instrumentaux, et prépondérante dans la pratique des instruments à cordes.

Au VI<sup>ème</sup> siècle avant J.C., dans l'île grecque de Lesbos, la poétesse Sapho initie les jeunes filles au jeu des différentes cithares de l'époque.

Dans la Rome antique, les femmes réprouvent l'apprentissage de l'*aulos* (car le souffle et le pincement de l'anche enlaidiraient le visage) et préfèrent le port plus élégant des instruments à cordes.

Cette présence des femmes se perpétue au Moyen-Age et à la Renaissance.

Sur ce sujet, voici le commentaire de Jean Gagné à l'occasion d'un colloque sur l'érotisme au Moyen-Age : « *La flûte et les instruments d'apparence semblable seront à la Renaissance des symboles érotiques classiques, souvent dans les mains des femmes. Il est vraisemblable qu'ils l'ont été aussi au Moyen-Age, et que les exemples tardifs connus constituent l'aboutissement naturel d'un symbolisme spontanément accepté et reconnu... Un proverbe médiéval bien connu - ce qui vient de la flûte s'en retourne au tambour- semble avoir été surtout interprété en sens érotique... Témoin cette devinette inspirée du proverbe :*

Q. En quel temps est un g con plus joyeux ?

R. Quant il a la flûte au bec et le tambourin au cul.

A partir du XVIIème siècle, les musiciennes joueuses de tambourin à cordes se feront de plus en plus rares, et leur pratique sera relayée par les hommes. Toutefois, on constate encore de nos jours le maintien de cet usage chez les femmes tsiganes de l'Europe de l'Est.



**János et Regina Zerkula (violon et *gardon*) d'après P. Williams**



**Joueuse de *gardon* (percussion en forme de violoncelle rustique), Transylvanie, 1990.  
D'après P. Williams.**

Et bien entendu, depuis une quarantaine d'années, il est courant dans le piémont pyrénéen de voir des interprètes féminins jouer de la flûte à trois trous et du tambourin à cordes.

Alors, *symphonia* ou *choros* ?

Tentons maintenant de dégager une conclusion prudente et de donner notre sentiment sur cette confrontation d'où devraient émerger quelques indices sur un ancêtre probable du tambourin à cordes.

Longtemps nous avons cru à la filiation monocorde-chorus-tambourin, influencé certainement par la ressemblance physique entre les instruments, séduit également par l'article de R. Alvarez Martinez et ses arguments troublants développés avec talent et conviction.

Mais toutes ces similitudes et affinités, par leurs apparences trompeuses, ont été souvent la cause d'erreurs de perception.

L'ange jouant du tambourin à cordes et de la flûte, peint par Filippino Lipi à Rome illustre bien les débuts de ce couple instrumental *symphonia-flûte* : on remarque que la *symphonia* était utilisée en l'état, puis sa caisse se modifia pour ressembler de plus en plus à celle du *chorus*.

Malgré notre conviction de la parenté *symphonia*-tambourin qui nous paraît plausible, pour toutes les raisons exposées plus haut cette certitude reste quand même fragile, soumise aux surprises que nous réserve souvent la recherche musicale.

Nous rajouterons que lorsque la *symphonia* s'est associée à la flûte, elle a perdu son statut exemplaire : « *feruant de Bafe & Difdiapafon a tous accords* » ; notre tambourin à cordes, s'il n'a plus cette compétence originelle de sons référentiels<sup>17</sup>, a gardé le bourdon consonant mais réduit à un rôle d'accompagnement rythmé au service de la flûte.

## BIBLIOGRAPHIE

ALVAREZ MARTINEZ (Rosario). *El dicordio percutido (chorus) en la iconografía bajamedieval*. S.l. : Ed. Bagana Lolo, 2001 (Sociedad española de musicología, ed. especial ; Campos interdisciplinarios en la musicología)

BEC (Pierre). *Vièles ou violes ? Variations philologiques et musicales autour des instruments à archet du Moyen-Age*. Paris : Klincksieck, 1992. 450 p.

BRENET (Michel). *Diccionario de la música histórico y técnico*. Barcelona : Iberia, 1981. 566 p.

DANIÉLOU (Alain). *La musique de l'Inde du Nord*. Paris : Buchet-Chastel, 1985 . 138 p.

GAGNÉ (Jean). *L'érotisme dans la musique médiévale*. In *Troisième colloque de l'Institut d'études médiévales*, Université de Montréal, 3-4 avril 1976, p. 84-108.

MAIRE (Jean), WATON (Marie-Dominique) et WERLE (Maxime). *Une maison de musique à Strasbourg*. In *Archeologia*, oct. 1996, n° 327, p. 20-25.

PEDRELL (Felipe). *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*. Barcelona : [Libr. Juan Gili], 1901, 147 p.

TORRE (Alvaro de la). *Chiflo y salterio en Alto Aragón*. In *Revista de folklore*, 1986, n°70.

WILLIAMS (Patrick). *Les tsiganes de Hongrie et leurs musiques*. Paris : Cité de la musique/Actes Sud, 1006, 142 p.

---

<sup>17</sup> Certains cordophones ont conservé encore de nos jours cette faculté ; ils servent de repère tonal au sein d'un orchestre. Exemple le *tanpura* de l'Inde. Formé d'une caisse de résonance hémisphérique, et d'un long manche portant en son extrémité quatre chevilles, il n'a pas de touches. Le chevalet est placé au centre du couvercle de la caisse arrondie, un fil de soie glissé entre les cordes et le chevalet accentue sa sonorité confuse qui rappelle le bruit d'un essaim d'abeilles. Cet instrument n'a aucun rôle mélodique et donne seulement un accord de fond qui sert de pédale de tonique et quinte pour le développement modal.

