

L'HISTOIRE DU CYMBALUM (TYMPANON)

Le cymbalum (TYMPANON) fait partie de la grande famille des psaltériens composée, selon le critère de classement de Sachs-Hornbostel; d'instruments à cordes simples, à cordes pincées, à tangent métallique et à cordes percutées.

Pour parler de l'histoire de cet instrument dans un temps relativement court, je me vois obligée de restreindre le plus possible l'histoire des instruments à cordes simples qui ont contribué à travers des siècles à la création d'un immense patrimoine instrumental (musical) européen.

La construction des instruments est, de fait, articulée sur l'histoire de trois instruments à cordes: le psaltérion; le luth; la viole; et s'est développée dans un système de symbiose avec la production artistique. Cette dernière a influencé dans une certaine mesure les transformations structurales d'une grande catégorie d'instruments, comme par exemple celle du psaltérion, et dans certains cas a même contribué à leur disparition, comme c'est le cas de la lyre.

En ce qui concerne l'origine du mot "psaltérion", utilisé comme un terme indiquant une famille d'instruments à cordes, on peut facilement s'apercevoir comment ce mot "psaltérion" dérive en fait du grec "psallo" qui signifie "pincer".

Le psaltérion populaire dérive d'instruments orientaux comme par exemple le "qânûn" arabe, qui est à l'origine des termes comme:

- 1) en espagnol: qaño, medio cañ;
- 2) en français: canon, micanon;
- 3) en allemand: Kanon, Metzkanon;
- 4) en italien: kannale, medicinale, par le latin tardif(1).

Les termes, Canon et Micanon, sont cités dans les oeuvres principales de Guillaume de Machault (Prise d'Alexandrie et Remède de Fortune). L'instrument arabe "Qânûn" a exercé son influence non seulement sur la dénomination, mais aussi sur la forme des instruments européens. Les Psaltérion de

- (1) C. Sachs, Die Musikinstrumente der Minneregel, in "Sammel Bände der Internationalen Musikgesellschaft", XIV, p. 4.

forme rectangulaire, qui sont encore cités dans les "Cantigas de Santa Maria d'Alfonso el Sabio", étaient aussi bien présents sur la scène musicale de l'époque que ceux de forme circulaire,

Graduellement, les psaltérions circulaires ont laissé place à ceux de forme trapézoïdale, plus proches de la forme du "qânûn" une forme plus logique du moment qu'elle suivait l'ordre des cordes.

Mais les formes les plus anciennes, celles des premiers psaltérions, sont d'origine chinoise et africaine. En Chine, l'instrument était rectangulaire avec beaucoup de cordes très tendues et qui étaient pincées avec les doigts.

- 1) YANG K'IN (inventé par LU-HSI en 2852 avant Jésus-Christ).
- 2) SE (semblable au K'IN mais avec un nombre réduit de cordes).
- 3) CHENG (utilisé à partir de la période "TSIN", 220 av. J.C.); il n'a que 13 cordes et ses sons sont très agréables, semblables à ceux du piano et de la harpe.

En Europe, le Psalterion fut introduit à partir du XI^e siècle.

Il existe encore d'autres témoignages, comme par exemple une miniature de 1340, conservée dans la bibliothèque universitaire de Prague, représentant un joueur de psaltérion (de la Bible de Velislav).

Pseautier: recueil de 150 psaumes destinés à être chantés dans la Synagogue ébraïque, passés ensuite dans la liturgie chrétienne et divisés en 5 livres.

Psalterion: Instrument antique d'origine orientale de forme triangulaire ou trapezoïdale, ayant des cordes tendues. Se joue avec les doigts ou avec un plectre. Fut introduit en Europe au XI^{me} siècle.

Le Psalterion allemand est une variété qu'on appelle DULCIMER et qui se joue en percutant les cordes avec deux baguettes.

LE CYMBAUM ET LA MUSIQUE HEBRAIQUE

Selon le critère de classement d'instruments de la musique Hebraique de Edith Gerson-Kiwi.

Le KINNOR biblique n'est ni une harpe ni un violon, mais une lyre d'origine assyrienne de forme trapézoïdale irrégulière. Pendant la période des Rois, le KINNOR devint le principal instrument en usage au Temple de Jérusalem; il passa ensuite au nord, dans les provinces de Syrie et de l'Hellade. A la même famille appartient le NEBEL, ou Harpe, qui a une forme d'arc ouvert d'un côté. De son pays d'origine, l'Assyrie, il s'est répandu en Egypte ainsi que dans l'Asie centrale et orientale. Le KINNOR comme le NEBEL sont fréquemment cités dans les Livres Bibliques (le kinnor 42 fois; le nebel 27 fois) où ils sont attribués le plus souvent aux musiciens du Temple, qui appartenaient à la tribu des Lévites.

Les ASSOR (à dix cordes) cité dans les Psaumes XXXIII,2. et CII,4. et encore dans CXLIV, 9, est peut-être le PSALTERIUM DECACORDUM dont parle Saint Jérôme dans une lettre à Dardano.

Le SOBKA, le SANTERIUM et le KOTROS mentionnés en Daniel III,5,7,10,15, comme instruments à cordes sont peut-être des noms greco-aramaïques qui correspondent aux de lyre ou de harpe hébraïques.

Grâce au Roi David, le poète-musicien, le KINNOR - Lyre devint le symbole de la musique, et, en même temps que les cymbales et la harpe, fut parmi tous les instruments du Temple choisit pour l'exécution des Psaumes et de poésie religieuse. Selon la disposition "classique" le groupe instrumental en question comprenait douze instruments: deux harpes, neuf lyres et un cymbalum.

De ces combinaisons d'instruments, comme aussi d'autres groupes stables de musiciens, on trouve des indications dans les traités de Musique: Kellini XIV, Arachin II,3,5,6 e Supika V,4. Ces sources sont fondées évidemment sur une tradition plus antique.

Mais le tourant décisif, avec toute la splendeur des chœurs et des orchestres du Temple, ce fut la récitation des psaumes, dont plus de soixante-dix sont attribués au Roi David. Ces psaumes, avec leur musique devaient devenir le véritable fondement de la première organisation liturgique du Judaïsme, en

donnant vie à deux prototypes de la liturgie hébraïque: la prière de louange et la prière de supplication à Dieu. Dans le dialogue émouvant de David avec son Dieu apparaît pour la première fois (II Samuel VII,27) le terme PRIERE (tefillah) avec sa signification, et non plus un dialogue entre l'homme et son âme pour une autoanalyse et un jugement sur soi-même.

Ainsi se trouve introduit dans l'organisation religieuse un élément de prière individuelle, qui se développa comme une réaction au culte officiel du Temple.

Avec le déclin du Temple de Salomon, la magnificence de ses orchestres déclina lentement et fut finalement remplacée par la voix humaine comme instrument de prière. Dans l'histoire des Hébreux, le moment décisif de ce changement, fut l'exil babylonien (587-538 a.C.) et conséquemment la période du second Temple. C'est alors que se développa l'institution de la "synagogue", avec sa vision toute nouvelle du comportement religieux, de la liturgie, et du rôle que la musique avait dans ce milieu(2).

(2) Edith GERSON, Kiwi, musica ebraica, Enciclopedia Storica U.T.E.T., vol. II, p. 318-321, La musica.

GROUPES ORIGINAIRES DISTINCTS

Le Psaltérion qui précède les instruments à clavier fut introduit par les Espagnols et représentait le "qânûn arabe".

En Europe, il eut une place très importante sur la scène musicale jusqu'au XVI^{ème} siècle (une sculpture du portique de la cathédrale de "Santiago de Compostelle" dans laquelle cet instrument fait déjà son apparition à partir de 1184 (XII^{ème} siècle) en témoigne).

Parallèlement au développement et au perfectionnement des instruments de musique, l'Eglise chrétienne cultive exclusivement les formes vocales.

Les hymnes byzantins font leur apparition, dès le début de l'ère chrétienne. Au IV^{ème} siècle, Basile le Grand établit l'ordre de la liturgie, attribuant, comme d'ailleurs Jean Chrysostome, la plus grande importance au chant.

L'hymne religieuse - exclusivement vocale - a connu son essor grâce à l'impulsion des poètes par les formes suivantes: 1) KONDAKION (un poème de 18-24 strophes sur de mélodies riches en ornements (mélismes)).

Par André de Crète (VII^{ème} siècle) on passe à la forme de CANON (chant polyphonique) qui a subi certains changements au fil du temps, ainsi qu'au IMITATIONS dans le style antique (PROSOMOIA), jusqu'au chant mélismatique de la fin du XIII^{ème} siècle et du début du XIV^{ème}.

A cette époque, le psaltérion fut appelé "QITHARO", nom dérivant du grec "KITHARA", mais dans le conte CLXIX des "Mille et une nuits" (œuvre du X^{ème} siècle), on retrouve le Qânûn arabe qui en grec devient le "KANON"(3).

Le manuscrit latin 1118 (XI^{ème} s.) de la Bibliothèque Nationale de Paris nous présente un personnage couronné qui joue la CHROTTA, vigoureusement avec un archet. Il nous semble qu'on puisse affirmer que l'instrument

(3) C. Sachs, History of musical instruments, New York, 1940, pag. 257.

en question, à l'origine, ne se jouait pas avec archet mais que celui-ci a été adopté en un second temps. Notre observation peut être confirmée par le fait que l'instrument du manuscrit parisien a subi une adaptation par rapport à l'instrument anglais. La CHROTTA du British Museum a la partie comprise entre les montants complètement libre; l'instrument de la miniature française insère en cet espace un véritable manche sur lequel passent les cordes et que le joueur empoigne de la même manière que la future viole de gambe. Nous voudrions conclure que la CHROTTA n'a pas influencé le développement de l'archet, (insistant encore sur l'impossibilité d'une origine nordique) mais l'a adopté a posteriori.

D'autre part, l'Abbé Cuthbert, au VIII^{me} s. fut plutôt explicite à ce sujet, quand il définit la CITHARA comme un instrument que "nous" appelons ROTTA; et puisque le RUODLIEB, un poème bavarois du XI^{me} s. en attribue l'invention rien moins qu'à David (qui l'aurait conçu comme un psalterium triangulum) nous devons être toujours plus certains de son caractère primitif d'instrument à cordes pincées.

Au XIII^{ème} siècle le Roi David sonne uniquement des cloches, au XIV^{ème} siècle la harpe et, plus tard, à côté avec un carillon font leur apparition la harpe et le PSALTERION.

Après des siècles de prééminence de la musique vocale, les manuscrits font abondamment état des possibilités expressives infinies offertes par les instruments de musique.

Toutes les étapes concernant le chant et les voix, à partir du chant grégorien jusqu'à JOSQUIN DE PRES (malgré son mépris ou son ignorance vis-à-vis du Grégorien pour les instruments), connaissent à la fois les instruments et la musique instrumentale.

Dans l'art poétique existaient les modèles illustres de l'Antiquité - Horace, Ovide, Virgile - l'art de la musique était encore jeune en Europe. Les premières compositions instrumentales ont fait leur apparition comme de véritables actions révolutionnaires.

Il serait intéressant de savoir avec précision le rôle des instruments dans le DRAME SACRÉ, dans la représentation de "DANIEL" par exemple, interprète par un chœur de joueurs de cythare, de tambour et d'autres instruments qui intervenaient, peut-être, par de brefs interludes entre les scènes.

LE CHANT GREGORIEN devient, huit siècles durant, par l'usage de l'Eglise de Rome, l'unique mode de prière sur un territoire allant de Syrie en Grande-Bretagne, et d'Espagne en Asie Mineure.

Nous ne connaissons pas avec précision quels ont été les premiers chants chrétiens. On suppose seulement qu'ils ressemblaient beaucoup aux chants hébreux de SYNAGOGUES, avec - en même temps - certaines influences grecques et romaines, comme dans la peinture.

A remarquer que, à ses débuts, l'Eglise n'a pas accepté les instruments de musique.

SAINT CLEMENT d'ALEXANDRIE (150-212) écrit:

"Nous utilisons un seul instrument, la PAROLE DE PAIX par laquelle nous adorons DIEU, non pas l'antique PSALTERION, les tymbales, les trompettes ou les flûtes; le chant doit faire partie organique de la prière comme dans les cantiques de la communauté d'Ephèse avant leur arrivée à Rome".

(Recueil de Psaumes, Hymnes et chants spirituels recommandés par l'un des premiers pères de l'Eglise chrétienne, TERTULLIEN (150-200).

L'allégorie de la musique, la miniature d'un codex du XIV^{ème} siècle, oeuvre de Severinus Boetius, parmi laquelle DE MUSICA ex Etymologiis S; ISIDORI (Napoli, Bibliothèque Nationale, MSVA 14, fol. 47 r).

La miniature est attribuée à l'artiste qui a travaillé en d'Anjou ou auprès d'un ami, Matteo Giovanetti d'Avignon.

L'image représente la figure de DAVID, avec un PSALTERION qui remplace la harpe.

Avec la Harpe, le Psaltérion a résisté aux perfectionnements techniques qui ont contribué à l'apparition de l'Epinette, du Clavicorde, du Clavecin et enfin du Piano.

Objet d'une tradition plurimillénaire en Asie et Afrique, le Psaltérion a pénétré en Europe au cours du dernier millénaire en se répandant dans beaucoup de pays, du nord au sud-est européen, jusqu'en occident. La grande famil-

le du PSALTERION est divisée, selon la façon dont sont pincées les cordes, en trois grandes catégories:

1. à cordes pincées
2. à cordes percutées
3. à clavier.

PAYS NORDIQUES

1. DANEMARK, le "HUMLE": il est trapézoïdal, avec pieds et le clavier recouvert en nacre, comme le K'IN chinois.
2. LITUANIE, le "KANKLES", semblable à "KANKULA" de la GIOR-GIA (RUSSIE)(4).
3. LETTONIE, le "TSIMBALE", psaltérion à cordes percutées(5)
4. RUSSIE, "GUSLI", authentique instrument populaire à cinq cordes comme le "CANTALE" FINIQUE, perfectionné à partir du 26-32 cordes(6).

PAYS OCCIDENTAUX

1. ITALIE. En Italie, PRAETORIUS affirma qu'il existait des noms spécifiques comme:

- a) Istromento da Proco (Lodovico da Vittoria).
- b) Istromento di Laurento (selon Zarlino, Clodiens (Musicum Principi)).
- c) Istromento di Alto-Basso.

Le dessin, reproduit par l'organographie de Praetorius (Tab. XXXVI), représente un instrument à base rectangulaire à côté d'un psaltérion trapézoïdale classique, le plus répandu(7)

(4) G. Tintori, vol. II, pag. table CXXXVI.

(5) G. Tintori, vol. II, pag. 984.

(6) Encyclopédie de la Musique "Garzanti" pag. 506.

(7) G. Tintori, II-ème vol., pag. 604.

Il semble que cette forme trapézoïdale fut représentée pour la première fois par le lexicographe syrien BAR-BAJLUL (963 av J.C.) à travers un instrument ayant des cordes.

2. LA FRANCE. le TAMPANON qui nous rappelle le Psaltérion allemand.

3. ESPAGNE.

Les miniatures sont prises des CANCTIGAS DE SANCTA MARIA Madrid Bibliot. de l'Escorial Les Instruments reproduits sont des reconstructions inspirées d'originaux médiévaux, aujourd'hui perdus.

TEXTE: Si vous aviez été présents vous auriez entendu une foule d'instruments: vielles, sautereaux, harpes, giges ?, et psalterions, luths rebecs et chitarres et auriez entendu en mains endroits des castagnettes qui font grand bruit. CLEOMADES v 17270.

4. L'ANGLETERRE. le "DULCIMER", qui jusqu'en XVIII-ème siècle était accordé sur trois octaves en succession diatonique.

5. L'IRLANDE. l'existence du psaltérion comme instrument à percussion.

6. L'ECOSSE. On retrouve de l'existence du psaltérion à percussion.

7. GRECE. L'instrument à cordes percutées.

8. L'ALLEMAGNE. Si dans les autres pays le psaltérion à percussion peut être considéré comme le résultat d'un processus de perfectionnement, en Allemagne le "HACKBRETT" est considéré comme l'instrument originaire. Sa forme trapézoïdale de grandeur imposante, minutieusement fini, travaillé avec une armure métallique et son quadruple ordre de cordes, nous rappelle le SANTUR perse qui fut à l'origine du YANG K'IN Chinois. Selon Giampiero Tintori, auteur de deux volumes d'instruments musicaux(8), "il est légitime de

(8) Giampiero Tintori, "Strumenti musicali", vol. II, pag. 609.

considérer l'instrument allemand (le HACKBRETT) comme un dérivé du psaltérion pincé, mais il ne faut toutefois pas exclure catégoriquement l'hypothèse du processus inverse" ...

"Quand Sach affirme dans le "REALLEXIKON DER MUSIK-INSTRUMENTE - Berlin, 1913, pag. 173 - "que la succession naturelle est la suivante: percussion, pincé, archet", il expose une idée qui est moins générique, vague, de ce qu'elle peut sembler.

"Généralement, on a tendance à considérer le Hackbrett comme un dérivé du psaltérion pincé et cela tout simplement parce que le "cycle" évolutif du psaltérion même conclut avec les instruments à clavier".

Mais le fait qu'on considère exactement la succession:

- Psaltérion pincé
- Psaltérion percuté
- Psaltérion à clavier

pour arriver au "PIANO" en passant par le "PANTALEON", n'exclut pas la possibilité que le "HACKBRETT" soit en fait antécédent du "PSALTERION PINCE" et qu'il ait successivement continué à exister en se développant parallèlement à ce dernier" (fin citation).

Les instruments à clavier ne sont en outre que le résultat de la mécanisation de trois différents instruments:

- le Monocorde pour le Clavicorde
- le Psaltérion pincé pour l'Epinette et le Clavecin
- le Hackbrett pour le Tympanon (Cymbalum) et le Piano.

L'adoption des amortisseurs dans le piano a servi à améliorer la qualité des sons confus, provoqués par la percussion des cordes.

PAYS SUD EST EUROPÉENS

HONGRIE. Le Cymbalum est un instrument populaire à cordes percutées, semblable au Hackbrett allemand, ayant une forme trapézoïdale et une extension de quatre octaves.

Les cordes sont percutées avec deux baguettes couvertes de tissu ou de cuir.

Les tziganes hongrois sont arrivés, techniquement, à un très haut niveau de bravoure (raison pour laquelle cet instrument a été employé par STRAVINSKI dans son oeuvre intitulée "RAGTIME" et par KODALY dans "HARY JANOS" une oeuvre théâtrale-musicale de 1926).

La caisse trapézoïdale repose sur quatre pieds, munie de 35 ordres de cordes triples, quadruples et quintuples.

Près des chevalets est située une série d'amortisseurs actionnés par une pédale.

Les cordes sont percutées avec deux baguettes légèrement arquées dont une extrémité est rectangulaire et recouverte de feutre, étoffe ou cuir.

Au XVIII-ème siècle cet instrument est perfectionné et considéré comme l'instrument national.

Vers la moitié du XIX-ème siècle, le constructeur JOSEF SCHUNDA, originaire de Budapest, apporta des modifications en agrandissant la caisse de résonance et en établissant l'accordage des 35 ordres de cordes dans une série chromatique tempérée avec une extension de quatre octaves et un Ton.

CYMBALUM = LA ROMANIE
(TAMBAL)

La plus ancienne attestation de la présence de cet instrument dans la vie sociale Roumaine apparaît au XVI^{me} siècle. Des documents qui se réfèrent à l'étude des instruments de musique de ce pays, évoquent, en même temps que beaucoup d'autres mémoires de l'époque, les rapports qui existaient sur le plan économique et culturel entre les trois Provinces historiques de la Roumanie: Munténie, Moldavie et Transylvanie.

Certains documents rapportent l'hospitalité que la ville de Brasov offrit, le 8 décembre 1546, au sieur Nicola Dikul, intendant de la Maison de la jeune épouse du Prince Mircea Ciobanu (1545-1554, 1558-1559), lequel régnait depuis peu en MUNTENIE (Țara Românească). Cette princesse était la fille de Petru Rares, Prince de Moldavie, et la nièce d'Etienne le Grand, que l'Europe de son temps appelait le "bouclier de la Chrétienté". La personnalité de la Princesse est connue dans l'histoire de la Roumanie sous le nom de "Doamna Chiajna", dont la vie dramatique a inspiré, au siècle dernier, de grands poètes comme Mihai Eminescu, et des écrivains comme Alexandru Odobescu. Au XX^{me} siècle, est évoquée encore dans un mélodrame la jeune Princesse roumaine qui avait envoyé Nicola Dikul à Brasov (alors centre culturel important) pour jacheter un TAMBAL ("... instrumenti musici vulgo Hack Bret teneri waywodisse...")(9).

Dans la langue roumaine, cet instrument est désigné par un terme qui dérive du grec $\kappa\upsilon\mu\beta\alpha\lambda\omicron\nu$ et du latin CYMBALUM, l'un et l'autre signifiant deux disques de métal que l'on frappe l'un contre l'autre. Le terme roumain se retrouve en diverses variantes comme: TAMBAL, variante moderne largement diffusée; ȚIMBOL ou TIMBOL ou encore TIMBALĂ ... appellations très répandues dans la région de Banat; TIMBOL ou TINBULA ou TIMBOLĂ plus répandues en Transylvanie. Țimbal et timbal sont plutôt des termes archaïques, que l'on trouve dans des textes d'une importance

(9) Cf. QUELLEN ZUR Geschichte der Stadt Kronstadt IN SIEBENBURGEN DRITTER BAND Kronstadt Brasov, Druck von Theodor Alexi, 1896; RECHNUNGEN aus dem ARCHIV DER STADT KRONSTADT, 32 Stadthausrechnung 1546, p. 360: "Le 8 déc. vint ici Nicolai Dycul.

capitale pour la formation de la langue roumaine littéraire et qui offrent la possibilité de montrer ses rapports avec la langue latine, dont dérive la langue roumaine. Ces rapports sont évidents dans le Psaume 150 (Cf. la Bible Vulgate, qui est la traduction de Saint Jérôme sur le grec, vers 347-420) verset 5:

"LAUDATE EUM IN CYMBALIS BENESONANTIBUS, LAUDATE EUM IN CYMBALIS IUBILATIONIS" (voir Traduction roumaine en PSALTIREA IN VERSURI, 1673, de DOSOFTEI. Ed. METROPOLIA MOLDOVEI ȘI SUCEVEI, 1974, IASI, p. 1055).

Traduction française de la Bible de Jérusalem:

Louez-le par des cymbales sonores,
Louez-le par des cymbales triomphantes.

LAUDATI-L SĂ RĂSUNE In organe tinse-n strune.

Laudați cu bene viersuri De chimvale într-alesuri, Lăudați și strigați tare
In timbale de cântare.

Ou encore dans la Bible de Bucarest voir traduction en diverse variante, 1688, qui est la traduction des frères ȘERBAN et RADU GRECEANU "CU TIMBALE BINE RĂSUNATOARE CU TÎMBALE DE CLIC".

Le terme TIMBAL signifiant indiscutablement le CYMBALUM est confirmé également dans la réponse au Questionnaire linguistique de Bogdan Petriceicu Hasdeu, envoyée par G. Radulescu, prêtre et maître d'école dans le hameau de Cobia, dans la région de Dambovita, le 4 juin 1885. Est attestée aussi avec certitude l'existence du terme TAMBAL, très voisin du terme original latin CYMBALUM, comme étant en usage dans le pays du maître d'école T. Mîrza, selon la réponse que celui-ci a envoyée au Questionnaire, le 16 juillet 1885. Un terme roumain moins répandu pour désigner le tambalul est VERGHINA.

L'emploi du Tambalul dans les coutumes de la vie Roumaine est attesté par nombre d'observateurs de cette société. La première relation de cet usage se trouve dans un livre publié à Rouen, en 1650, par le Chavalier de Beauplan, ingénieur et géographe, appelé au service du Roi de Pologne. Le texte se réfère aux coutumes roumaines de la cérémonie nuptiale. (Cf. Description de l'Ukraine, qui sont plusieurs provinces du royaume de Pologne, contenues depuis les confins de la Moscovie jusqu'aux limites de la Transylvanie, ensemble des

moeurs et façons de vivre et de faire la guerre(10). "... La nouvelle mariée estant bien parée à leur mode ... son père ou son frère ou un proche parent la mène ainsi à l'église, un violon, cornemuse ou CIMBALE marchant devant; après estre mariée, l'un de ses proches parents la prend par la main et la ramène à la maison avec la même musique ..."

E.H. WEISMANTTEL, qui avait été engagé dans l'armée royale suédoise par le Roi Carol XIII, après la campagne d'Ukraine, se réfugia en Moldavie où il s'établit dans la période 1710-1714; élaborant une description des traditions roumaines, il relève particulièrement la formation instrumentale du "taraful" usité dans les festivités nuptiales. Les membres de ce petit orchestre populaire jouent du violon, écrit-il, "mit einer Stock von drei Seiten und einem schlechten Hackerbreth besteth"(11):

Franz Joseph Sulzer, excellent connaisseur des moeurs roumaines, instruit dans le domaine théorique et historique de la musique, militaire autrichien établi en Valachie (Tarile Române), auteur bien connu de dix mélodies folkloriques roumaines publiées à Vienne en 1781(12), observa parmi les instruments qui se réfèrent à la composition du petit orchestre populaire appelé "TARAFUL" qui accompagnait les réjouissances des paysans roumains, formé de deux violons, un NAI (flûte de Pan)(13) et un TAMBAL (cymbalum).

Cet instrument, le cymbalum, est employé fréquemment en Transylvanie dans le taraf; dans les deux autres Provinces, Moldavie et Valchie, l'instrument qui remplace dans le taraf, et correspond au cymbalum, est la COBZA (Luth). Ce groupe musical avec sa composition est caractéristique, entre autre, du taraful dirigé par le célèbre virtuose populaire SAVA PADUREANU, apprécié dans divers centres culturels d'Europe dans le dernier quart du XIX^{me} siècle.

(10) Rééditée par le Prince Augustin Galizin, Paris, J. Techener, 1861 pp. 123-124.

(11) Cf. Samuel E. Bring E.H. WEISMANTELS DAGBOK 1709-1714, Stockholm, 1928, pp. 239-242.

(12) Geschichte des transalpinischen Daciens ... Zweiter oder historischer Teil, p. 417.

(13) Voir IOANA UNGUREANU, The Pan Flute "SYRINX" in Romanian Folklore, CIMCIM in JAPAN, mai 1991.

Cette affirmation du taraf roumain, nous la retrouvons aussi auprès de la Cour Impériale russe de Saint-Petersbourg. A l'occasion de la cérémonie où Sava Padureanu fut décoré par le Tsar Alexandre III, le quotidien HOBŌE BPEMR (Temps Nouveaux) du 15 juillet 1894, remarquait: "L'orchestre roumain obtient aussi des effets extrêmement originaux par la virtuosité avec laquelle ils emploient le cymbalum (tambalul); et à côté du cymbalum existe aussi dans le groupe un instrument à vent composé de plusieurs tubes attachés les uns aux autres, comme ce que, dans l'antiquité, on appelait "flûte de Pan". Particulièrement remarquable aussi, la présence dans l'iconographie de l'époque des aquarelles réalisées par le peintre PETRACHE de noble naissance, en 1787, pour illustrer le texte roumain de la traduction d'un livre écrit en dialecte crétois, attribué à Vincentius Cornaros (Ὁ Κορνάρος) publié à Venise en 1713, sous le titre Ερωσὸς Κορίττις lequel tire son origine de "L'histoire de très vaillant chevalier Paris et de la belle Vienne, fille du daulphin ..." Empreintee en AN-VER moy Ghérard Keeu en l'an MCCCC-LXXXVII (1487) le XV-e jour du mois de may, 39 ff. présentant la traduction du provençal en français dû à Pierre de la Sippade, ou encore dans "La historia de li nobilissimi amanti Paris et Vienne", Tarviso, par Maestro Michiel Manzolo de Parma, 1482, a dî XXVII de marzo, 6 ff.

Dans les scènes peintes par l'illustre Petrache, réalisées en aquarelles contenues dans le Ms 3514 qui se trouve dans la Bibliothèque de l'Académie Roumaine (fol. 12r), est représenté le banquet offert par l'Empereur, à l'occasion duquel Erotocrit et Polidor se trouvent déguisés parmi les joueurs d'instruments (livre II me). On peut y remarquer la rencontre de costumes orientaux et de la pratique musicale liée à la tradition populaire - cymbalum, tambour, flûte - dans la mode musicale des salons de la société occidentale.

. - Le prestigieux ethnomusicologue TIBERIU ALEXANDRU nous offre, dans son traité intitulé "INSTRUMENTELE MUZICALE ALE POPORULUI ROMÂN" (Instruments musicaux des peuples roumains) les caractéristiques techniques et d'expression propres au cymbalum (tambal), en commençant par le type d'accordage appelé par les interprètes et constructeurs "Accordage à la roumaine" (ROMANESTE) sous l'extension de trois octaves approximativement.

Cette façon d'accorder le cymbalum est semblable à celle des grandes cymbales, dans l'extension chromatique de trois octaves, ou bien "à la Roumaine) dans l'extension approximative de trois octaves.

PETIT TAMBAL accordé à la Romaine

Les cordes 1 et 3 sont divisées en trois parties à l'aide de deux petits chevalets et donnent chacune trois sons. Les cordes 5, 7, 9, 11, 15, et 17 sont divisées en deux parties à l'aide d'un seul chevalet et donnent chacune deux sons; les autres cordes 2, 4, 6, 8, 10, 12, 16, 18, 20, 21 et 22 vibrent sur toute la longueur et donnent chacune un seul son.

ACCORDAGE D'UN GRAND CYMBALUM (perfectionné).

Les cordes 1, 3 et 5 sont divisées en trois parties à l'aide de deux chevalets et produisent chacune trois sons. Les cordes 2, 4, 7, 9, 11, 13, 15, 17 et 19 sont divisées en deux parties par un seul chevalet et produisent chacune deux sons. Les autres cordes (6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20-35) vibrent dans toute leur longueur et ne donnent chacune qu'un seul son.

Somme toute, ces différences entre l'accordage "hongrois" et celui "à la Roumaine" ne sont pas essentielles et au fond se résument dans la disposition diverse des cordes. Il se peut que les exécutants habitués à jouer sur un des deux systèmes hongrois ou roumain ne soient capables de jouer sur l'autre système qu'avec grande difficulté.

Les cordes du cymbalum sont percutees avec deux baguettes de bois dont une extrémité est revêtu d'un manchon de conton ou d'étoffe destiné à adoucir les sons. Les ménétriers les appellent "maillets" ou "marteaux" ou "petits marteaux" ou encore "baguettes".

Sur les cordes du cymbalum, on ne peut produire que deux sons. En frappant alternativement les deux petits marteaux, on peut exécuter aisément divers passages diatoniques ou chromatiques et particulièrement les arpèges. Les formes d'accompagnement (en roumain "tiiturile") s'exécutent en frappant les temps accentués avec la main droite et les contretemps (batàia en roumain) avec la main gauche.

Pour la notation du cymbalum on emploie deux portées, l'une avec la clef de FA, l'autre avec la clef de SOL, comme pour le piano. Dans la méthode d'étude hongroise destinée aux commençants la main gauche est marquée par un I et la main droite avec II. Dans les transcriptions de "tiituri", (formes d'accompagnement), qui se trouvent dans les Archives de l'Institut de Folklore, on préconise dans la notation des temps que ceux-ci ("basului") soient exécutés avec la main droite, les cordes vers le bas, et les contretemps ("bătaia") exécutés

avec la main gauche, les cordes disposées vers le haut, sans tenir compte de la hauteur des sons sur les portées respectives. De cette manière, les formes d'accompagnement paraissent plus suggestives.

Les exécutants de LUTH (cobza) appelés cobzarii et ceux de cymbalum appelés tambalagii emploient, selon les cas (tiituri), soit la méthode roumaine, soit la méthode allemande. Les plus employées sont ceux du hora et du sirba, deux danses populaires roumaines.

Parmi les danses qui comportent un temps allongé la tiitura de la Geampara" est la plus répandue.

Les sonneurs de cymbalum (TAMBALAGIII) qui ont du talent enrichissent habituellement leur accompagnement (tiiturile) de formules rythmique nouvelles, à la fois apparentées à celles qui ont été citées plus haut et mêlées de fragments variés de la mélodie qu'ils accompagnent.

La technique des cymbaliers (tambalagiilor) de Munténie et de Moldavie ne connaît pas cet accompagnement particulier pour les mélodies lentes. En raison de l'accompagnement "toccato" de la danse sirba ou de la hora, le "doinele" (formes vocales) et les chants exécutés par ces joueurs du cymbalum reçoivent un faux caractère de jeu. D'autre part, les joueurs du cymbalum de l'Ardeal (Transylvanie) et de Banat accompagnent les chants par un mouvement lent et l'accompagnement est basé sur des arpèges et des sons tenus avec trémolo, semblable à ceux des Hongrois.

Les petite cymbalums n'ont pas de dispositifs de sourdine, aussi leurs sons se mélangent et donnent à l'accompagnement un caractère trouble. Pour éviter ce manque de clarté dans les sons, qui dérange quand on joue dans un milieu restreint, les joueurs du cymbalum ont l'habitude de mettre sous les cordes un mouchoir, qui aide "à couvrir" les sons et raccourcissent la durée des vibrations.

La hauteur absolue des accordages varient d'un cymbalum à l'autre. Ceux-ci sont accordés selon les autres instruments qui forment l'orchestre (TARAFUL). Quand celui-ci est formé d'instruments à sons déterminés, (comme par exemple l'accordéon) le cymbalum s'accorde au diapason.

Comme nous avons vu plus haut, le cymbalum est un instrument populaire d'accompagnement. On peut toutefois rencontrer des cymbaliers capables

de jouer avec beaucoup d'habileté un répertoire populaire constitué de "doine", "cintece" accompagnés ou non avec d'autres instruments. Cet instrument, qu'est le cymbalum, a provoqué par sa propagation l'émargination du "cobza". Mais à son tour, le cymbalum commence à être remplacé par l'accordéon, qui pénètre de plus en plus dans les orchestres roumains, dans les hameaux comme dans les villes.

Un modeste mais très habile constructeur et réparateur d'instruments musicaux, Gheorghe Tataru, (qui avait son atelier donnant sur une rue voisine des "Cismigiu"), (Jardins PUBLICS), a construit, vers 1920-1922, un modèle original de cymbalum. Ses innovations ont modifié la caisse de résonance en appliquant un fond par-dessous et en le montant sur trois pieds comme un piano, ce qui a facilité particulièrement l'accordage. Dans ce but, le chevalet était pourvu de deux petites têtes pièces métalliques perforées, sur lesquelles étaient fixées les cordes, en sorte qu'un groupe de cordes pouvait être accordé séparément. (On sait que sur le cymbalum ordinaire les groupes de cordes sont raccourcies par un seul groupe de clous, la position du chevalet étant calculée de manière que la partie restante se trouve de l'autre côté, ou bien entre les chevalets quand le groupe est divisé en trois parties, il est accordé par la tension donnée aux cordes par un seul groupe de clous qui se trouve dans la partie droite de la crosse où sont effectivement fixés tous les clous). A cause de tous ces perfectionnements (Avec toutes ces qualités), le cymbalum perfectionné par TĂTARU n'a pas pu être fabriqué en série, en raison du manque d'intérêt pour l'industrie spécialisée. Pendant un temps, l'instrument perfectionné par TĂTARU a été exposé au "Caruso", un vieux magasin de musique de Bucarest. On ne sait quelle fin a fait cet instrument.

Un exemple caractéristique de danse populaire destiné à être interprété par un soliste de tambalul(14).

1) GEAMPARALELE

L'exemple suivant représente des aspects spécifiques de l'accompagnement par le tambal et la contrebasse, pour l'unisson rythmique et harmonique d'une mélodie interprétée en soliste par un violon(15).

(14) Bucaresti, Editura de Stat pentru Literatura si Arta, pp. 100-104 sq.

(15) T. ALEXANDRU, op. cit., p. 235, ex 49.

2) TURCEASCA

Au XX^{me} siècle se sont affirmés GHEORGHE Zamfir avec le Nay, Dumitru Fărcaș avec le "Taragot", Toni Iordache "Tympanon"), parmi lesquels Toni Iordache occupe à juste titre une place d'honneur.

Il est né le 17 décembre 1942 dans une famille de ménétriers, au seuil de l'adolescence, il est engagé par concours dans l'orchestre de musique populaire de la Radio-diffusion roumaine.

Il passe un peu plus tard à "CIOCÎRLIA" le plus grand ensemble folklorique roumain.

Il joue ensuite en tant que soliste dans des formations concertantes, dont notamment celle de Gheorghe Zamfir, qu'il a accompagnées dans de nombreuses tournées et à des festivals et concours en Europe, en Asie, aux États-Unis et au Japon.

Sa maîtrise exceptionnelle lui a permis de conquérir des médailles d'or aux concours de Vienne (1959) et à Sofia (1968).

Il a été invité en 1973 à interpréter la suite "Hary Janos" de Zoltan Kodaly avec l'orchestre symphonique de la Radiotélévision de Tokio (N.H.K.).

La technique d'interprétation de Toni Iordache est caractérisée par une extraordinaire désinvolture dans l'emploi de tous les registres de l'instrument, par la magistrale utilisation des pédales, qui lui permet d'obtenir des résonances d'un remarquable raffinement timbral et par l'alternance égale et rapide des coups par seconde qui atteignent de vite incroyablement grandes.

Un chronométrage effectué à Paris a établi qu'il frappait 25 coups par seconde, des déferlements de sons argentins dans le genre de la polyphonie cachée, précédant, complétant ou accompagnant la trame mélodique principale, dont les sons plus importants sont mis en évidence par des appoggiatures, mordents, groupettes d'une parfaite limpidité (fin citation, Iosif Herteau, présentation de disque intitulé "Un virtuose du Cymbalum").

Nous notons que l'illustration musicale par le disque "Le Petit Prince" de SAINT EXUPÉRY avec MOULOUDJI et ERIC REMY, EST ASSUMÉE PAR GHEORGHE ZAMFIR (FLUTE DE PAN) ET TONI IORDACHE

(CYMBALUM) DES REMARQUABLES SUCCES.

Dans l'évolution du PSALTERION - le long des siècles - jusqu'au perfectionnement du HACKBRETT, du CYMBALUM hongrois à pédales "SCHUNDA", l'apogée qui a donné vie à tout ces transformations bénéfiques pour la sonorité, le représente la figure unique de celui qui fut le virtuose TONI IORDACHE.

Par son interprétation magistral, il a fait élevé le talent roumain sur des cimes universelles, de la même manière que GHEORGHE ZAMFIR à la flûte DE PAN et DUMITRU FĂRCAS, au Taragot.

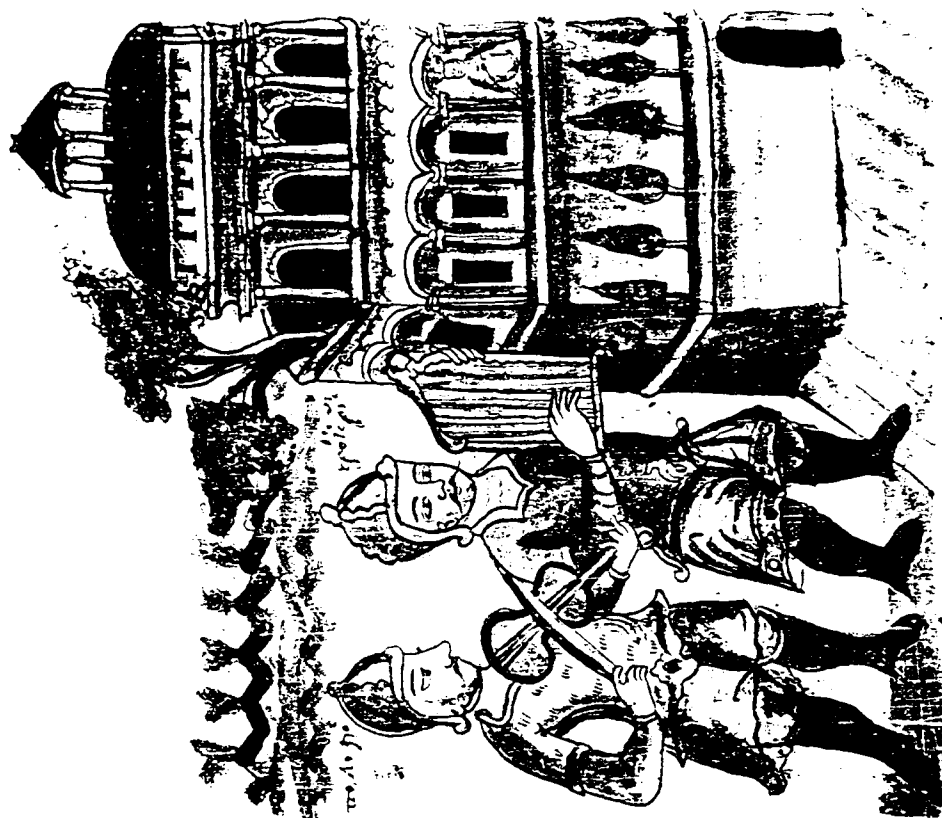
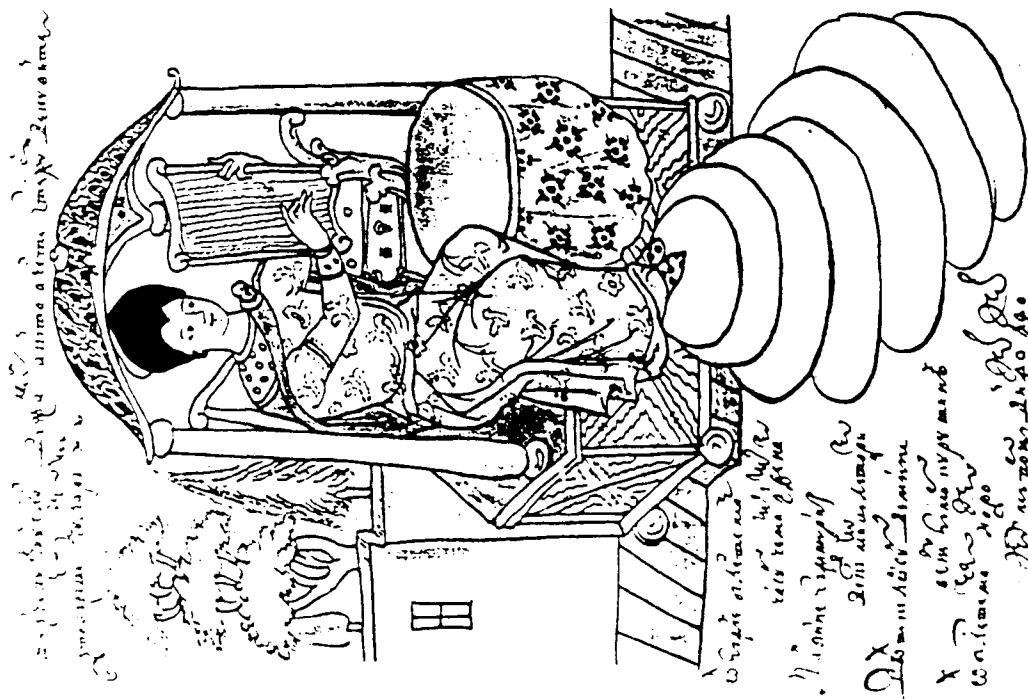
zentînd traducerea din provençală în franceză datorită lui Pierre de la Sippade, precum și în La historie de li nobilissimi amanti Paris et Vienna. Tarviso per Maistro Michiel Manzolo de Parma 1482² ad² XXVII de Marzo, 6 ff. În scenele imaginate de Petrache logofătul, concretizate în acuarele cuprinse în Ms. 3514, aflat la Biblioteca Academiei Române, fol.12 r, este redat banchetul dat de împărat, în cadrul căruia Eroto- crit și Polidor se află, deghizați, printre instrumentiști (Cartea a II^{ea})⁵ Iși dau aici întâlnire costumul oriental și practica muzicală legată de tradițiile populare - cymbalum, tambura, fluierul - cu moda muzicală a sa⁶loanelor caracteristice societății occidentale.

12



cymbalum
avec deux
baguette.
(maîtres)

voir p. 152 le baguet (Biff) de l'écriture
pour maître

[illegible]

1. *W. ...*
 2. *W. ...*
 3. *W. ...*
 4. *W. ...*
 5. *W. ...*
 6. *W. ...*
 7. *W. ...*
 8. *W. ...*
 9. *W. ...*
 10. *W. ...*
 11. *W. ...*
 12. *W. ...*
 13. *W. ...*
 14. *W. ...*
 15. *W. ...*
 16. *W. ...*
 17. *W. ...*
 18. *W. ...*
 19. *W. ...*
 20. *W. ...*
 21. *W. ...*
 22. *W. ...*
 23. *W. ...*
 24. *W. ...*
 25. *W. ...*
 26. *W. ...*
 27. *W. ...*
 28. *W. ...*
 29. *W. ...*
 30. *W. ...*
 31. *W. ...*
 32. *W. ...*
 33. *W. ...*
 34. *W. ...*
 35. *W. ...*
 36. *W. ...*
 37. *W. ...*
 38. *W. ...*
 39. *W. ...*
 40. *W. ...*
 41. *W. ...*
 42. *W. ...*
 43. *W. ...*
 44. *W. ...*
 45. *W. ...*
 46. *W. ...*
 47. *W. ...*
 48. *W. ...*
 49. *W. ...*
 50. *W. ...*
 51. *W. ...*
 52. *W. ...*
 53. *W. ...*
 54. *W. ...*
 55. *W. ...*
 56. *W. ...*
 57. *W. ...*
 58. *W. ...*
 59. *W. ...*
 60. *W. ...*
 61. *W. ...*
 62. *W. ...*
 63. *W. ...*
 64. *W. ...*
 65. *W. ...*
 66. *W. ...*
 67. *W. ...*
 68. *W. ...*
 69. *W. ...*
 70. *W. ...*
 71. *W. ...*
 72. *W. ...*
 73. *W. ...*
 74. *W. ...*
 75. *W. ...*
 76. *W. ...*
 77. *W. ...*
 78. *W. ...*
 79. *W. ...*
 80. *W. ...*
 81. *W. ...*
 82. *W. ...*
 83. *W. ...*
 84. *W. ...*
 85. *W. ...*
 86. *W. ...*
 87. *W. ...*
 88. *W. ...*
 89. *W. ...*
 90. *W. ...*
 91. *W. ...*
 92. *W. ...*
 93. *W. ...*
 94. *W. ...*
 95. *W. ...*
 96. *W. ...*
 97. *W. ...*
 98. *W. ...*
 99. *W. ...*
 100. *W. ...*

PETIT TAMBAL ACCORDÉ A LA ROMAINE



1	----	re# ²	----	mi ^{b2}	----	fa ²	----	do ³	----	22
2	----		----	si ²	----		----		----	21
3	----	re ²	----	mi ²	----	si ²	----		----	20
4	----		----	la#si ^b	----		----		----	19
5	----	do# ²	----	re ^{b2}	----	fa# ¹	----	sol ^{b1}	----	18
6	----		----	la	----		----		----	17
7	----	do ²	----		----	fa ¹	----		----	16
8	----		----	sol#	----	la ^b	----		----	15
9	----	si ¹	----		----	mi ¹	----		----	14
10	----		----	sol	----		----		----	13
11	----	la# ¹	----	si ^{b1}	----	re# ¹	----	mi ^{b1}	----	12
12	----		----	fa#	----	sol ^b	----		----	11
13	----	la ¹	----		----	re ¹	----		----	10
14	----		----	fa	----		----		----	9
15	----	sol ¹	----		----	do ¹	----		----	8
16	----		----	mi	----		----		----	7
17	----	sol# ¹	----	la ^{b1}	----	do# ¹	----	re ^{b1}	----	6
18	----		----	re	----		----		----	5
19	----		----	la	----		----		----	4
20	----		----	do	----		----		----	3
21	----		----	sol	----		----		----	2
22	----		----	re#	----	mi ^b	----		----	1

Les cordes 1 et 3 sont divisées en trois parties à l'aide de deux petits chevalets et donnent chacune trois sons.

Les cordes 5,7,9,11,15,et 17 sont divisées en deux parties à l'aide d'un seul chevalrt et donnent chacune deux sons; les autres cordes 2,4,6,8,10,12,14,16,18,20,21 et 22 vibrent sur toute la longueur et donnent chacune un seul son.

ACORDUL UNUI TAMPAL MARE (PERFECTIONAT)

1	sol \sharp^2 - la \flat^2	si ²	mi ²	35
2	do ³	do \sharp^3 - re \flat^3		34
3	fa \sharp^2 - sol \flat^2	la ²	do \sharp^3 - re \flat^3	33
4	la \sharp^2 - si \flat^2	re \sharp^2 - mi \flat^2		32
5	fa ²	sol ²	re ³	31
6		re \sharp^1 - mi \flat^1		30
7	mi ²	la \sharp^1 - si \flat^1		29
8		do \sharp^1 - re \flat^1		28
9	re ²	sol \sharp^1 - la \flat^1		27
10		si		26
11	do \sharp^2 - re \flat^3	fa \sharp^1 - sol \flat^1		25
12		la \sharp - si \flat		24
13	do ²	fa ¹		23
14		la		22
15	si ¹	mi ¹		21
16		sol \sharp - la \flat		20
17	la ¹	re ¹		19
18		sol		18
19	so ¹	do ¹		17
20		fa \sharp - sol \flat		16
21		fa		15
22		mi		14
23		re \sharp - mi \flat		13
24		re		12
25		do \sharp - re \flat		11
26		do		10
27		Si		9
28		La \sharp - Si \flat		8
29		La		7
30		Sol \sharp - La \flat		6
31		Sol		5
32		Fa \sharp - Sol \flat		4
33		Fa		3
34		Mi		2
35		Re		1

Coardele 1, 3 și 5 sînt împărțite în trei părți cu ajutorul a două călușe și dau fiecare cîte trei sunete; coardele 2, 4, 7, 9, 11, 13, 15, 17 și 19 sînt împărțite în două părți de un căluș și dau fiecare cîte două sunete; celelalte coarde (6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20-35) vibrează pe toată întinderea lor și dau fiecare cîte un singur sunet.

Cu toate că deosebirile dintre acordajul «unguresc» și cel «romînesc» nu sînt esențiale, rezumîndu-se în fond la orînduire

diferite ale coardelor, totuși executanții obișnuiți să cînte pe unul din sisteme nu sînt în stare să cînte pe celălalt decît cu greutate.

Coardele țambalului sînt lovite cu două baghete de lemn, cu capetele învelite cu un manson de bumbac sau de postav, destinat să îndulcească sunetele. Lăutarii le numesc «ciocane», «ciocănașe», «ciocănele» sau «bețe».

La țambal nu se pot cînta deodată decît două sunete. Prin folosirea alternativă a ciocanelor se pot executa cu ușurință diferite pasaje diatonice ori cromatice și cu deosebire arpegii. Formulele de acompaniament — «țîiturile» cum li se spune — se fac bătîndu-se cu mîna dreaptă timpii accentuați și cu stînga contratimpii, sau «bătaia».

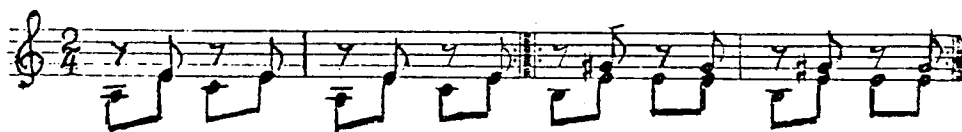
Pentru notarea țambalului se folosesc două portative, unul în *cheia fa* și celălalt în *cheia sol*, întocmai ca pentru pian. În metodele ungurești destinate începătorilor, mîna stîngă este însemnată cu I și dreapta cu II. În transcrierile de țîituri din arhiva Institutului de Folclor s-a preconizat notarea timpilor sau *glossolili*, executat cu mîna dreaptă, cu cozile în jos, iar contratimpii sau «bătaia» executată cu mîna stîngă, cu cozile în sus, fără să se țină seama de înălțimea de portativ a sunetelor respective. În acest chip țîiturile sînt mai sugestive.

Ca și cobzarii, țambalagiiîntrebuințează, după caz, alît «țîituri românești» cît și «țîituri nemțești». Cele mai des folosite sînt cele de *horă* și cele de *sîrbă*:

Horă romînească —



Horă nemțască —



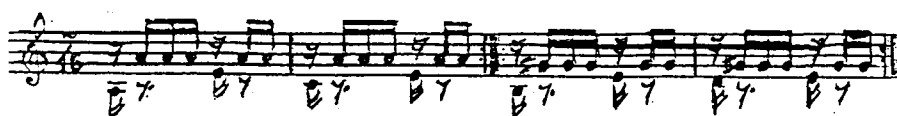
Sîrbă romînească —



Sîrbă neîmîțască



Dintre jocurile cu unul din timpi alungit, țîitura de *Geanipara* este cea mai des întîlnită:



Țambalagiile talentați își îmbogățesc adesea țîiturile cu formule ritmice noi, înrudite totuși cu cele arătate mai sus, înpletindu-le uneori cu fragmente variate ale melodiilor pe care o acompaniază.

Tehnica țambalagiilor din Muntenia și Moldova nu cunoaște țîituri deosebite pentru melodiile lente. Din pricina acompaniamentului tocat de sîrbă sau de horă, „doinile” și cîntecele executate de lăutari primesc un fals caracter de joc. În schimb, țîmbaliștii din Ardeal și Banat își acompaniază cîntecele cu mișcare domoală cu țîituri bazate pe arpegii și sunete ținute prin tremolo, înlocuind ca lăutarii unguri.

Țambalele mici nu au un dispozitiv de surdină. De aceea sunetele lor se amestecă și dau acompaniamentului un caracter tulbure. Pentru a preîntîmpina acest neajuns, supărător îndeosebi cînd se cîntă într-o încăpere mică, lăutarii obișnuiesc să pună sub strune o batistă, menită « să astupe » sunetele, scurtîndu-le durata vibrațiilor.

Înălțimea absolută a acordajului la țambale variază. Ele sînt potrivite după celelalte instrumente din taraf. Cînd formația cuprinde instrumente cu sunete fixe, ca acordeonul de pildă, acestea hotărăsc diapazonul.

Cum s-a văzut mai sus, țambalul este un instrument lăutăresc de acompaniament. Se pot însă întîlni țambalagiile care cîntă — adesea cu multă iscusință și îndemîinare — doine, cîntece sau jocuri, acompaniați sau nu de alte instrumente.

Țambalele s-au răspîndit înlăturînd cobzele. La rîndul lor, astăzi, ele sînt înlocuite de acordeoane, care pătrund din ce în ce mai mult în taraturile noastre de la oraș și de la sate.

Un meșteșug, dar bun și priceput constructor și reparator de instrumente muzicale, Gheorghe Tătaru, al cărui atelier se găsea pe o străduță din apropierea Chisinaului, a construit prin 1920—1922 un tip original de țambal nou. Învăpănită sub acea formă cutiei de rezonanță, lipsită de fund și montată pe trei picioare cu la pian, și în special ușurarea acordajului. În acest scop, plăcuța era prevăzută cu capace metalice perforate, de care se fixau coardele, astfel încît ele se puteau acorda separat. (Se știe că la țambalul obișnuit corurile montate la călușe se acordă de un singur grup de cuișe, poziția călușului fiind astfel la 1, 2 și 3, în trei fragmente aflate de cealaltă parte a sa — ori între călușe. Astfel instrumentul este divizat în trei părți — își primește acordajul prin tensiunea dată corurilor de un singur grup de cuișe, aflate pe latura dreaptă a « butucului », unde dintr-o dată îndrăgesc toate cuișele.) Cu toate călătăriile lui, țambalul perfect al lui Tătaru nu a putut fi fabricat în serie, din cauza lipsei de interes a industriei locale. Un timp, instrumentul a putut să fie văzut la « Caruso », pe strada principală de muzică din București. Ce s-a întîmplat mai pe urmă cu țambalul lui Tătaru nu știu.

Iată un exemplu caracteristic de joc popular destinat să fie interpretat de țambalul solist:

GEAMPARALELE

Joc

Disc 829 a

Transcr.: B. Marcu

Dăeni (Măcin-Galați)

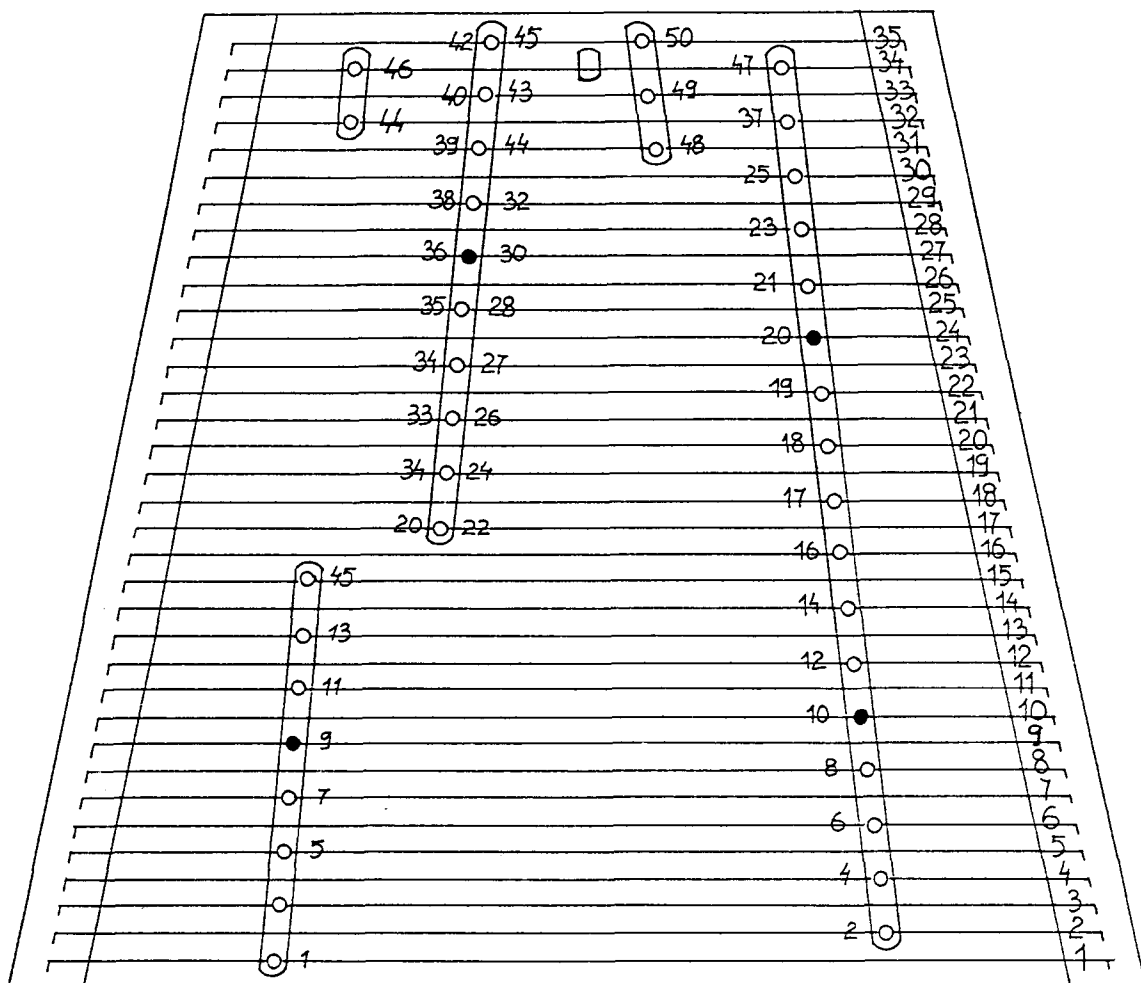
Înf.: Tudor Vlădila-Taligă, 50 ani

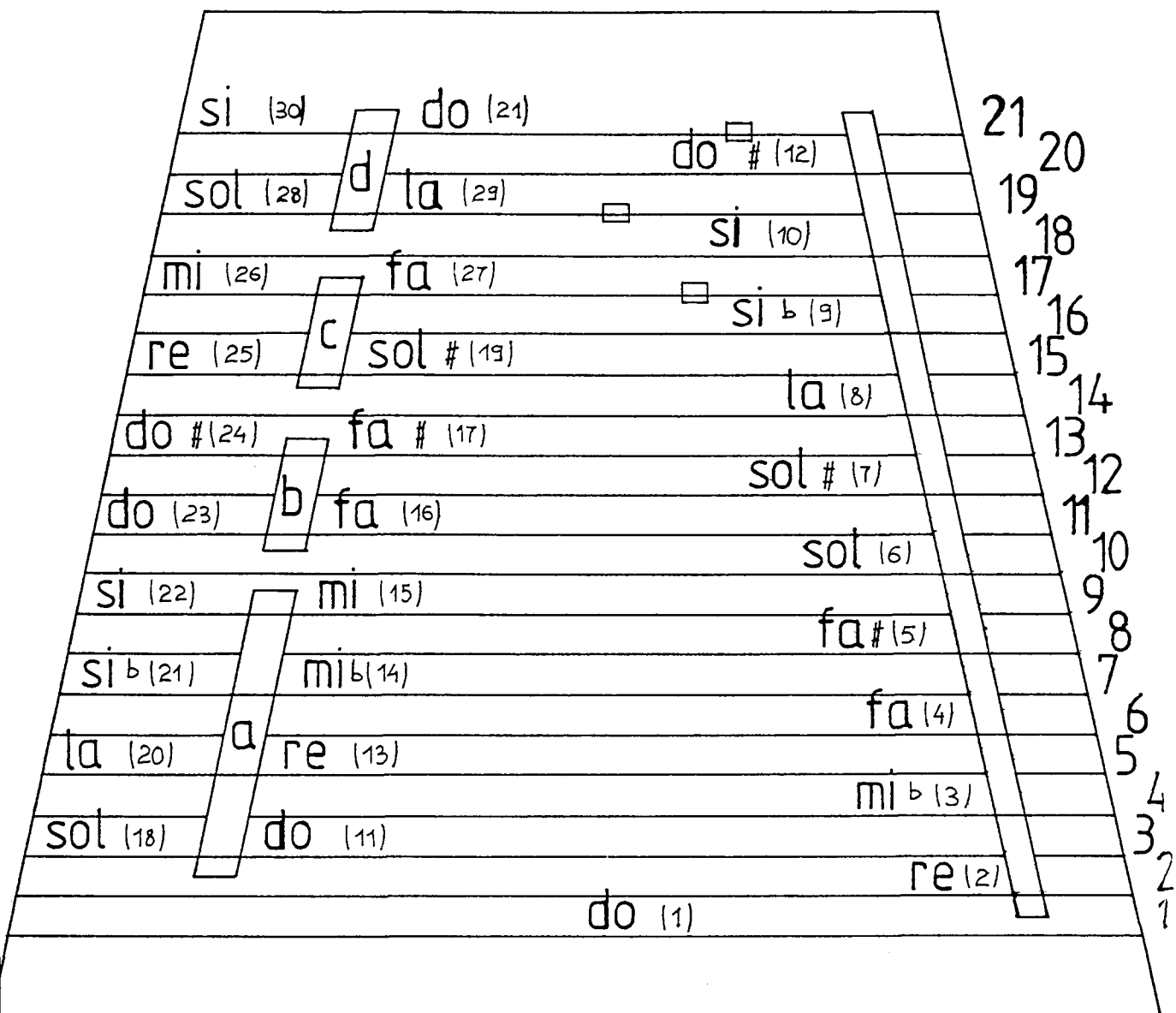
Culeg.: T. Alexandru, I. Cocisiu

9. 7. 1938

Presto ♩...86 (♩.602)

ȚAMBAL





(1) CH. MAHILLON, Catalogue, ecc, vol III
p. 181.

TURCEASCA

Joc «din Căluș»

Disc 1405 I a
Transcr.: P. Bentoiu

Merenii de Sus (Videle-București)
Inf.: Mitică Burcea, 55 ani (vioară),
Florea M. Burcea, 30 ani (țambal) și
Ioan M. Bărcea, 23 ani (contrabas)
Culeg.: T. Alexandru, C. Brăiloiu, 12. 4. 1911

Presto ♩... 72 (♩=504)

VIOARĂ

TAMBAL

CONTRABAS