



ECOLE NATIONNALE SUPÉRIEURE DE L'AÉRONAUTIQUE
ET DE L'ESPACE

Musiques et Percussions d'Amérique Latine Etude des Caraïbes et du Brésil

Emmanuel Branlard

Le 27 Juin 2007



Sommaire

Introduction	1
I Les origines de la musique caribéenne et brésilliennes	5
1 Mise en place géographique et chronologique	7
1.1 Atlas des régions étudiées	7
1.1.1 Cuba	7
1.1.2 Les Caraïbes	8
1.1.3 Le Brésil	9
1.1.4 L'Afrique	9
1.2 Les événements clés de l'histoire des Caraïbes	10
1.2.1 Population Précolombienne	10
1.2.2 L'arrivée des premiers colons	11
1.2.3 L'arrivée des premiers esclaves africains	11
1.2.4 Les Cabildos	12
1.2.5 L'occupation des anglais	13
1.2.6 La révolution haïtienne	13
1.2.7 L'indépendance et l'abolition de l'esclavage	13
1.2.8 Fulgencio Batista au pouvoir	14
1.2.9 Porto Rico, Etat libre	14
1.2.10 La révolution de Fidel Castro	15
1.2.11 Fidel Castro au pouvoir	15
1.2.12 Tableau récapitulatif	16
1.3 Les événements clés de l'histoire du Brésil	16
1.3.1 Période précolombienne	16
1.3.2 Arrivée des portugais	16
1.3.3 Le début de l'esclavage, entre canne et or	17
1.3.4 Les révoltes contre des propriétaires aux pouvoirs grandissant	17
1.3.5 L'arrivée du roi	17
1.3.6 De l'indépendance à la monarchie constitutionnelle	17
1.3.7 L'abolition de l'esclavage provoque un coup d'état	18
1.3.8 La vieille république (1889-1930)	18
1.3.9 Les immigrants européens	18
1.3.10 Le métissage contre le racisme	18
1.3.11 Une crise à laquelle la république ne survit pas	19
1.3.12 Le régime de Vargas (1930-1954)	19

1.3.13	L'échec des reformes sociales	19
1.3.14	Une dictature militaire (1964-1985) appauvrit le pays	19
1.3.15	Le retour à la démocratie	20
1.3.16	Tableau récapitulatif	20
2	Un synchrétisme culturel qui participe à la richesse musicale	21
2.1	La culture Bantou	21
2.1.1	Le peuple Bantou	21
2.1.2	La religion Palo	21
2.1.3	La religion Kongo ou la Regla Mayombe	22
2.1.4	Les Danses kongos	22
2.2	La culture Yoruba	23
2.2.1	Le peuple Yoruba	23
2.2.2	Quelques fêtes profanes Yoruba	23
2.2.3	La Santeria ou Régla de Ocha	24
2.2.4	Les danses	27
2.3	Les Abakuás et le spiritisme	27
2.4	Les Araràs et la Regla Ararà	28
2.5	Les Mina, Mandinga et Ganga	29
2.6	Premières conclusions	29
II	Les fondements de cette musique	31
3	Les instruments rythmiques des Caraïbes	33
3.1	Les membraphones	33
3.1.1	Les Congas ou Tumbadoras	33
3.1.2	Les Bongos	34
3.1.3	Les Batas	35
3.1.4	Les Timbales	37
3.1.5	Les tambours Yuka	37
3.1.6	Le Bombo	38
3.1.7	La Tambora	39
3.2	Les idiophones	39
3.2.1	Le Shekere	39
3.2.2	Les Claves	40
3.2.3	Les Maracas	40
3.2.4	Le Güiro	41
3.2.5	Le Cajon	41
3.2.6	La Cata ou Gua Gua	42
3.2.7	Les Cloches	43
3.2.8	La Marimbula	43
3.3	Les cordophones	44
3.3.1	Le Tres	44
3.3.2	Le Tiple	45
3.3.3	La Bandurria et le Laud	45
3.4	Les vents	46
3.4.1	La Botijuela	46
3.4.2	La Corneta	46

4	Les instruments rythmiques du Brésil	49
4.1	Les membraphones	49
4.1.1	La Caixa	49
4.1.2	Les Surdos	49
4.1.3	Le Repinique	50
4.1.4	Le Tamborim	50
4.1.5	Les Rebolos	51
4.1.6	Les Timpas	51
4.2	Les idiophones	52
4.2.1	La Cuica	52
4.2.2	Les Agogos	53
4.2.3	Les Rocars	53
4.2.4	La Ganza ou Chocalho	54
4.2.5	Les Panderios	54
4.2.6	Le Cabassa	55
4.2.7	L'apito	56
4.3	Les instruments propres à la capoeira	56
4.3.1	Le Caxixi	56
4.3.2	Le Berimbau	56
5	La Clave	59
5.1	Définition	59
5.2	Origine	59
5.3	Les différentes claves	60
5.4	Le phrasé de la clave	61
6	Les cellules rythmiques et mélodiques fondamentales	63
6.1	Les rythmes soudés à la clave	63
6.1.1	Le Bombo	63
6.1.2	Le Ponche	63
6.1.3	La Conga ou Tumbao	64
6.1.4	Le Cencerro	64
6.1.5	Le Palito et la Cascara	64
6.1.6	Guataca et Ekon autour de la Clave Afro	65
6.2	Les rythmes non soudés à la clave	66
6.2.1	Le Cinquillo	66
6.2.2	La Habanera	66
6.3	Les patterns de base des instruments mélodiques	66
6.3.1	Les montunos du piano	66
6.3.2	Les tumbaos de la basses	67
7	La structure des morceaux	69
7.1	Debut et fin de morceaux	69
7.1.1	Les introductions de morceaux	69
7.1.2	Les fins de morceaux	69
7.2	Structure type d'un morceau	70
7.2.1	L'introduction	70
7.2.2	Le couplet - verse	71
7.2.3	Le pont	71
7.2.4	Le montuno	71
7.2.5	Le Mambo	71

7.2.6	Après le Mambo	71
7.2.7	Les transitions	71
8	La Comparsa	73
8.1	Description	73
8.2	La formation	73
8.3	La Conga	74
III	Les différents styles de musique cubaine	75
9	La Guajira - 1600	79
9.1	Description	79
9.2	Rythmes typiques des percussions	80
9.3	Tumbaos typiques du piano et de la basse	80
10	Le Punto Guajiro - 1600	83
10.1	Description	83
11	La Guaracha - Le Chuchumbé - 1700	85
11.1	Description	85
11.2	Rythmes typiques des percussions	85
11.3	Tumbaos typiques du piano et de la basse	86
12	Le Son - 1750	87
12.1	Son et Son Montuno	87
12.2	Le Changüí	87
12.3	Le Son	87
12.3.1	Rythmes typiques du Son	88
13	La Rumba - 1750	89
13.1	Description	89
13.2	Le Yambu	89
13.2.1	Description	89
13.2.2	Rythmes typiques des percussions	90
13.3	Le Guaguanco	90
13.3.1	Description	90
13.3.2	Rythmes typiques des percussions	91
13.3.3	Tumbaos typiques de la batterie	92
13.3.4	Tumbaos typiques du piano et de la basse	92
13.4	La Colombia	92
13.4.1	Description	92
13.4.2	Rythmes typiques des percussions	92
14	Le Bolero - 1792	95
14.1	Description	95
14.2	Rythmes typiques des percussions	95
14.3	Tumbaos typiques du piano et de la basse	96
15	Tumba francesa - 1800	97

16 La Contradanza - 1800	99
16.1 La Contredanse	99
16.2 La Contradanza	99
16.3 La Habanera - 1836	100
17 La Trova - 1850	101
18 Le Son Montuno - 1892	103
18.1 Description	103
18.2 Rythmes typiques des percussions	104
18.3 Tumbaos typiques du piano et de la basse	104
19 Le Danzon - 1879	105
19.1 Description	105
19.2 Rythmes typiques des percussions	106
20 Le Cha-cha - 1949	107
20.1 Description	107
20.2 Rythmes typiques des percussions	108
20.3 Tumbaos typiques de la batterie	109
20.4 Tumbaos typiques du piano et de la basse	109
21 Le Mambo - 1950	111
21.1 La naissance du Mambo	111
21.2 Description	112
21.3 Rythmes typiques des percussions	113
21.4 Tumbao typiques du piano et de la basse	114
22 Le Mozambique - 1963	115
22.1 Description	115
22.2 Rythmes typiques des percussions	115
22.2.1 Les Timbales	115
23 Le Songo	117
23.1 Description	117
23.2 Rythmes typiques des percussions	117
23.3 Tumbaos typiques de la batterie	118
23.4 Tumbaos typiques du piano et de la basse	118
24 Le 6/8 Afro-cubain	119
24.1 Description	119
24.2 Rythmes typiques des percussions	120
24.2.1 La clave A	120
24.2.2 La clave B	121
24.2.3 Patterns de Shekere en 6/8	121
24.3 Tumbaos typiques de la batterie	121
24.4 Tumbaos typiques du piano et de la basse	121

25 L'évolution des styles de 1950 à nos jours	123
25.1 Latin-jazz, cubop - 45	123
25.2 La Descarga - 50	123
25.3 La rueda de Casino - 50	123
25.4 Castro au pouvoir - 59	124
25.5 Fania Records - 64	124
25.6 Le Boogaloo ou latin-soul - 66	124
25.7 Fania all stars - 71	124
25.8 La nueva trova - 70	125
25.9 Le festival calle ocho - 79	125
25.10 La salsa romantica - 80	125
25.11 La Timba - 88	125
25.12 Des succès mondiaux - 88	125
25.13 La musica mestiza - 1995	126
25.14 Buena Vista Social Club - 1997	126
 IV Autres styles de musique des caraïbes	 127
26 La République Dominicaine	129
26.1 Le Merengue - 1850	129
26.1.1 Rythmes typiques des percussions	130
26.1.2 Tumbaos typiques du piano et de la basse	130
26.2 La Pachanga - 1960	130
26.3 La Bachata - 1961	130
 27 Porto Rico	 133
27.1 La Bomba	133
27.1.1 Description	133
27.1.2 Rythmes typiques des percussions	133
27.1.3 Tumbaos typiques du piano et de la basse	134
27.2 La Plena	134
27.2.1 Description	134
27.2.2 Tumbaos typiques du piano et de la basse	134
 V Bilan du travail personnel	 135
28 L'expérience personnelle de la recherche	137
28.1 La démarche empruntée	137
28.2 Problèmes rencontrés	138
28.2.1 Le manque de sources	138
28.2.2 La multitude de sens pour un même terme et vis versa	138
28.2.3 L'Afrique, un autre continent inconnu	138
28.2.4 De l'impossibilité d'aller à cuba.	139
 29 L'expérience de la pratique	 141
29.1 La pratique musicale	141
 Conclusion	 142

Remerciements	145
VI Annexes	147
Partitions du morceau de Batucada composé	149
Tableau des styles cubains de Daniel Chatelain	161
Discographie	165
29.1.1 Musique sacrée et floklorique afro-brésilienne	169
29.1.2 Baiao	169
29.1.3 Bossa Nova	169
29.1.4 Jazz brésilien	169
29.1.5 Chanteurs Contemporains	169
29.1.6 Samba	169
Index	171
Bibliographie	177

Liste des tableaux

1.1	Principales tribus d'Afrique arrivée à Cuba	12
1.2	Nombre d'africains amenés à Cuba	13
1.3	Les principales dates de l'histoire de Cuba et des caraïbes	16
1.4	Les principales dates de l'histoire du Brésil	20
2.1	Danses d'origine Kongo	22
2.2	Les principaux dieux Yorubas	26

Table des figures

1.1	Carte de Cuba	7
1.2	Carte des Caraïbes	8
1.3	Carte du Brésil	9
1.4	Carte d'Afrique	10
3.1	Les Congas	34
3.2	Les Bongos	35
3.3	Les Batas	36
3.4	Les Timbales	37
3.5	Le Bombo	38
3.6	Le Shekere	39
3.7	Les claves	40
3.8	Les Maracas	40
3.9	Le Guiro	41
3.10	Le Cajon	42
3.11	La Cata ou Ti-bois antillais	43
3.12	La Marimbula	44
3.13	Le tres	44
3.14	Le tiple	45
3.15	Le laud	46
3.16	La botijuela	46
4.1	La Caixa	49
4.2	Le Surdo	50
4.3	Le Repinique	50
4.4	Le Tamborim	51
4.5	Le Rebolo	51
4.6	La timpa	52
4.7	La cuica	52
4.8	Les agogos	53
4.9	Les Rocars	54
4.10	La Ganza	54
4.11	Les Panderios	55
4.12	Le Cabassa	55
4.13	L'apito	56
4.14	Le Caxixi	56
4.15	Le Berimbaus	57

INTRODUCTION

Colonisé au quinzième siècle, le continent américain fut une terre où des hommes de civilisations fortement différentes se sont rencontrés et ont appris à vivre ensemble. Cette diversité des populations, se retrouve dans la richesse de la musique latine qui est le fruit d'un échange entre multiples cultures. Ce document est le résultat d'un travail de recherche sur la musique d'Amérique latine qui a eut pour but de guider mes premiers pas vers la longue et passionnante aventure qu'est la découverte de cette musique.

Ce travail a été motivé en premier lieu par le séminaire de culture générale de monsieur Jean-Pierre Petit-Gras suivi à Supaero, qui m'a sensibilisé à la culture de ce monde qui en fin de compte n'était pas si nouveau. La musique étant une de mes passions, la motivation d'étudier celle d'Amérique vient alors d'elle même. De plus, cette musique est difficilement accessible aux occidentaux. Un phénomène caractéristique se produit pour le Jazz : 90% des personnes qui écoutent du Jazz seront tentées de taper dans les mains sur le premier et le troisième temps. Un réflexe on ne peut plus naturel pour nous autres occidentaux qui avons l'habitude, et donc la nécessité, d'entendre ces points d'appui. Toutefois, le swing né du chaloupé produit par l'appui du second et du quatrième temps de la mesure. S'il fallait taper dans les mains, ce serait évidemment ces temps qu'il faudrait appuyer. Ce même phénomène se retrouve lorsque nous écoutons des musiques traditionnellement appelées salsa, issues des caraïbes. Cette fois-ci, nous sommes perdus et sommes presque incables de taper ne serait-ce que la pulsation. Comme nous le verrons dans ce document, encore une fois, s'il fallait taper un rythme, ce serait la clave, et non la pulsation. Il y a donc un grand fossé entre la culture musicale occidentale, et celle des pays d'Amérique du sud. Réduire celui-ci, se rapprocher du continent des Amériques, comprendre et exploiter nos différences, furent les principales sources de motivation pour ce travail.

L'Amérique désigne avant tout un continent, bien que ce terme soit également utilisé pour les Etats-Unis d'Amérique, restreignant ainsi un continent entier à un seul pays... Ici, nous avons choisi de traiter l'Amérique latine. D'un point de vue linguistique, ce terme regroupe les pays de ce continent où sont parlées l'espagnol, le portugais et le français. Du point de vue géographique, ce terme désigne la partie du continent allant du Mexique à Terre de Feu. C'est dans ce second sens que nous prendrons le terme Amérique latine. Encore une fois nous devons nous restreindre à n'étudier qu'une partie des courants musicaux : la musique cubaine et de certains pays voisins des caraïbes ainsi que la musique du Brésil. Le reggae, la musique andine, ne seront pas étudiés. Cuba et le Brésil sont les berceaux de nombreux styles de musiques qui sont à l'heure actuelle bien connus de notre monde sous des termes génériques comme la salsa pour le premier, la Bossa et la Samba pour le second. Mais la musique que nous connaissons et que nous avons du mal à saisir, n'est qu'un élément de la couche superficielle que constitue la grande famille des styles de musique d'Amérique latine.

La compréhension de ces styles superficiels, sans aucun jugement péjoratif, passe avant tout par une investigation en profondeur de la culture de ces pays. Cela commence par une connaissance de l'histoire et de la géographie de ces pays, ce qui constituera notre première partie. Cette première démarche fera ressortir la grande diversité des civilisations qui se sont rencontrées. Il apparaîtra alors nécessaire de comprendre ces civilisations, et notamment la civilisation africaine qui est considérée comme le charbon primordial qui anima le feu de cette musique. Cette partie nous sensibilisera à la synergie entre danse, musique et religion, ainsi qu'au fait que le rythme est la base de cette musique. L'acquisition globale de ce patrimoine culturel m'est apparu comme indispensable avant toute étude. Dans un second temps nous avons tâché de dégager les grandes lignes qui fondent la musique afro-cubaine, avant d'en étudier les différents individuellement. Une étude précise des musiques du Brésil et de Cuba est trop ambitieuse. Faute de temps, nous n'avons pas pu aborder la musique du Brésil en détail. Toutefois, nous avons essayé d'aller au delà de la simple vulgarisation, afin de pouvoir comprendre et jouer ces deux courants musicaux

avec clareté et respect.

Mise en garde avant la lecture du document.

Ce document a été rédigé avec une structure bien choisie, permettant, s'il est lu d'un seul trait, d'assimiler progressivement chacun des termes afin qu'ils soient réutilisés plus loin. Malheureusement il existe quelques exceptions. Dans ces cas, nous tâchons de prévenir dans quel partie le terme sera profondément expliqué. Si vous ne désirez pas lire le document dans sa totalité, ou dans un ordre propre à vos attentes, s'il est des termes qui vous échappent, n'hésitez pas à consulter l'index à la fin de ce document.

Dans ce rapport nous utilisons plusieurs termes sur lesquels il convient de se mettre d'accord avant tout. Une mesure désigne l'ensemble des notes contenu entre deux barres de mesures. Nous utiliserons indifféremment les termes cellule et pattern pour désigner un groupement de plusieurs mesures (ici cela n'excèdera jamais deux mesures), qui sont généralement jouées en boucle. Le terme cellule rythmique sera bien sûr plus restreint que le terme pattern (ou cellule mélodique), car on ne s'intéresse qu'au rythme. Le terme tumbao désignera les patterns répétitifs de la basse ou du piano. Le terme montuno désignera, dans ce contexte, le tumbao syncopé du piano. Enfin, nous prendrons garde de distinguer figure rythmique et cellule rythmique. Ce choix est personnel. Une figure rythmique désigne à mes yeux un rythme typique constitué de quelques notes. C'est ce rythme, qui sera mis en valeur au sein d'une cellule rythmique ou mélodique. Par exemple, dans une cellule rythmique constituée d'un débit de croches de même puissance, on peut choisir d'accrocher le rythme d'une certaine figure rythmique. On obtiendra alors une nouvelle cellule rythmique. Ceci nous sera utile quand nous définirons la figure rythmique appelée conga (qui peut également s'appeler tumbao en prenant un sens différent de celui décrit plus haut). On pourra alors dire des phrases comme celles-ci, quasi-synonymes : la cellule rythmique de la basse contient la figure de la conga. Le pattern de la basse, contient la figure du tumbao. Le tumbao (au sens sens pattern d'un instrument mélodique) de la basse inclut le tumbao (au sens figure rythmique).

Il est important de ne pas se détacher de la matière avec laquelle on travaille : la musique. Ainsi, nous essayerons tout au long du document de vous fournir des références, aussi précises que possible pour que l'écoute puisse appuyer le discours. En effet on ne saurait étudier les percussions d'Amérique latine sans écouter de nombreux CD, car un support audio est indispensable pour comprendre le phrasé, l'interprétation, et le fruit de la musique. De même, cette étude ne peut se détacher d'une pratique des rythmes, nécessaire à la compréhension de ceux-ci de part le travail sur soi que demande leur reproduction, et de part le ressenti unique que ceux-ci vous procurent une fois que vous les avez assimilés et que vous parvenez à les jouer librement, seul ou au sein d'un groupe de musiciens. Enfin, l'ancrage culturel de cette musique est profond, chose que nous essayerons de faire ressortir, et qu'il est important de ne pas négliger. Toutefois, la simple lecture de ce document est insuffisante, et il est indispensable de voyager dans les pays étudiés, et ce durant une période d'au moins un an, pour comprendre ne serait-ce que intimement la façon dont est jouée la musique, et l'univers dans lequel elle baigne. Malheureusement, je n'ai pas eu cette chance.

Enfin, ce document à été rédiger à partir de nombreuses sources, soit à partir de livres de référence, d'articles, de sites internet, soit à partir d'échanges avec des spécialistes dans ce domaine. Toutefois, même si nous avons essayer d'être le plus fiable possible, je tiens à préciser que compte tenu de la multiplicité et la divergence des sources sur certains points complexes, il se peut que ce document contienne des erreurs. Merci de me contacter, dans ce cas, pour que je puisse les rectifier.

Première partie

LES SOURCES DE LA MUSIQUE CARIBÉENNE ET BRÉSILLIENNE

1.1 Atlas des régions étudiées

Nous mentionnerons à plusieurs reprises dans ce document, les villes de La Havane, Matanzas, Santiago de Cuba, Guantánamo, la région de Pinar del Roca, ainsi que l'état Oriente qui correspond aux provinces actuelles de Las Tunas, Granma, Holguín, Santiago de Cuba, Guantanamo. Cet ancien état n'existe plus depuis 1905. Il s'étendait du Sud-Ouest de l'île à Las Tunas.



FIG. 1.1 – Carte de Cuba

1.1.2 Les Caraïbes

Nous repèrerons principalement sur cette carte, la place de Cuba, d'Haïti, de La République Dominicaine, de Puerto Rico. Ainsi que la proximité des Etats-Unis.



FIG. 1.2 – Carte des Caraïbes

1.1.3 Le Brésil



FIG. 1.3 – Carte du Brésil

1.1.4 L'Afrique

Dans ce document nous traiterons d'empires, de pays, ou de provinces qui appartiennent aux pays actuels suivants : Le Nigéria, Le Bénin, Le Ghana, Le Cameroun, le Congo, La République Démocratique du Congo, l'Angola.



FIG. 1.4 – Carte d'Afrique

1.2 Les évènements clés de l'histoire des Caraïbes

1.2.1 Population Précolombienne

On estime que les premiers humains qui arrivèrent à Cuba (Cubanacan pour les indiens) venaient du bassin de l'Orénoque (venezuela) et qu'ils se sont installés vers 3500 avant JC. Vivant de cueillette et de chasse, les indiens Guanajatabeys vivaient où se trouvent actuellement la province de Pinar del Rio (nord-ouest). Ils ont ensuite été suivis par les Ciboneys (Syboneys) venus d'Amérique du Sud, qui se sont installés sur la côte sud de l'île, vivant de culture et de pêche. Puis les Taïnos, tribu du groupe des arawaks, furent chassés par les tribus caribéennes d'Hispaniola (ex Haïti et République Dominicaine) et se réfugièrent à Cuba vers 1200. ("Taïnos" signifie Bon en arawak). Les Arawaks sont des Amérindiens des Antilles issus de la forêt amazonienne. Le nom d'Arawaks qu'on leur a donné ne désigne pas un peuple en particulier mais une famille

linguistique(voir chap. 2). Ces Indiens ont laissé des instruments de percussion primitifs comme le Guïro et les maracas(voir chap. 3).



Une Anecdote

L'origine de certains mots français provient de la langue Taïno : Barbecue vient de Barbicú : méthode de cuisson de la viande sur une Barbacoa, plateforme avec quatre pattes en bois, au dessus d'un feu allumé dans un trou. Pirogue vient de Piraguá, Tabac vient de Tabacú, Hamac de Hamacá, Iguane de Iguana, Ouragan de huracán, Caraïbe vient de Carib, Homme Fort.

1.2.2 L'arrivée des premiers colons

Le 12 octobre 1492, 33 jours après son départ, Christophe Colomb accompagné des équipages des caravelles "la Niña" et "la Pinta" ainsi que de la caraque "Santa Maria", découvre l'archipel des bahamas. La première île découverte fut San Salvador (Guanahani). Le 29 Octobre, Colomb arrive à Cuba par la baie de Bariay. Deux semaines plus tard, il atteint une île qu'il baptisera Espagnola(ou Hispaniola) correspondant à l'actuel Haïti(Ayti) et République Dominicaine. En 1511, Diego Colomb, fils de Christophe et gouverneur des "Indes", envoie quatre navires et 300 hommes à Cuba (aux alentours de Baracoa - extrême sud-est). A leur tête, un vétéran des Antilles : Don Diego Velazquez de Cuellar. C'est le début de l'occupation de Cuba par l'empire colonial espagnol, qui se terminera par la signature du Traité de Paris en 1898. Dans toute l'amérique latine, les Indiens sont soumis à l'esclavage ou massacrés, leurs territoires sont pillés.



Une Anecdote

1512 : Hatuey, premier héros national cubain. Hatuey était un chef Taïno sur l'île d'Hispaniola, dont il s'échappa fuyant les brutalités des Espagnols. Dès son arrivée à Cuba, il informe les différents villages indigènes du sort que leur réservent les conquistadors. Il organisa alors une révolte dans tout l'Est de Cuba, mais sera capturé. L'anecdote suivante, racontée par *Bartolomé de Las Casas*, traduit la cruauté avec laquelle on a massacré les indiens. Alors que ce dernier tentait d'évangéliser Hatuey, pour qu'il puisse atteindre le paradis, il demanda si les espagnols chrétiens allaient eux aussi au paradis. Apprenant la réponse, il choisit de ne pas être baptisé, préférant l'enfer à la compagnie éternelle des espagnols... Il y a un pèlerinage traditionnel sur le lieu de l'exécution de Hatuey, à Yara, près de la ville de Bayamo.

1.2.3 L'arrivée des premiers esclaves africains

Le Commerce triangulaire Dans les caraïbes, les réserves d'or sont rapidement épuisées, l'administration locale est donc forcée de trouver des alternatives économiques. Les plantations de canne à sucre, de tabac et de café deviennent alors les principales activités économiques de Cuba. La main d'oeuvre que nécessite ce travail va contribuer au développement de l'esclavage. Les indiens autochtones, décimés par les maladies européennes et l'esclavage, seront progressivement remplacés par des peuples venus d'Afrique. Dès 1523 le commerce triangulaire se met en place : des navires partaient d'Europe avec divers articles manufacturés, destinés au troc. Ils se rendaient dans les comptoirs côtiers d'Afrique où ils échangeaient leurs marchandises contre des captifs. Il est important de noter que ceux-ci étaient souvent capturés par des tribus locales, en conflits. Ainsi même des rois africains pouvaient être livrés comme esclaves. Les négriers transportaient

ceux-ci dans les colonies d'Amérique pour qu'ils travaillent comme esclaves à l'exploitation des ressources du continent. Les négriers retournaient ensuite en Europe avec à bord les produits de cette exploitation.

Entre 1600 et 1880, date de l'abolition de l'esclavage à Cuba, il arrivera approximativement 760 000 esclaves. Les valeurs du tableau 1.1 sont issues de l'article de l'ISAAC (ref. [10]).

Peuple	Origine	Nombre	Arrivée
Bantous	Kongo (Congo, R.D. du Congo, Angola)	400 000	1600
Yorubas	Ouest du Nigéria	275 000	1820
Arara, Fons	Dahomey (actuel Benin) et Nigéria	240 000	
Ewé	Ghana et du Togo	200 000	
Ibo, Ibibio, Ijaw	S-E Nigéria, S-O Cameroun		1762
Carabali (Efif)	Calabar ¹		
Mandingues (grp Mende)	Mali, Ghana		
Ejagham (Ekoi)	S-E Nigeria		

TAB. 1.1 – Principales tribus d'Afrique arrivée à Cuba

Les Ibo, Ibibio et Ijaw étaient connus sous le nom de Carabali ou Brikamo. Les Efik forment un sous-groupe des Ibibio.

L'importation d'esclaves noirs africains permet un essor considérable de l'île ainsi que l'occupation de La Havane par les Britanniques en 1762 qui, en l'espace de neuf mois, importent près de 10 000 esclaves et ouvrent le port de la capitale au commerce international. Les Britanniques rendent Cuba aux Espagnols au bout de neuf mois contre la Floride. Les années qui suivent permettent à l'île de se développer. La population s'accroît de manière significative, passant de 273 000 en 1791 à plus d'un million en 1840. En 1825, l'île dénombre 46% de blancs, 18% de non-Européens libres (métis) et 36% d'esclaves, alors qu'aujourd'hui elle est peuplée de 51% de métis, 37% de blancs et de 11% de noirs.

1.2.4 Les Cabildos

Les espagnols se rendirent très vite compte qu'en laissant certains jours de libres aux esclaves ainsi que la possibilité de se réunir, ceux-ci travaillaient mieux et se rebellaient moins. C'est ainsi que furent créées des institutions officielles prévues par la loi espagnole permettant aux esclaves de former des confréries religieuses et récréatives appelées *Cabildos*, regroupées par ethnies. Ce type d'institution existait déjà à Séville dans les années 1400. Toutefois, l'évangélisation des esclaves faisant partie des objectifs des colons, les cabildos devaient être sous le patronnat d'un certain saint catholique, ce qu'il fallait accepter pour appartenir au Cabildo. Chaque confrérie, située dans un local précis, était en principe réservé à la pratique du culte catholique par les esclaves. À Cuba il s'est rapidement transformé en lieu de cultes afro-cubains déguisé. Toutefois, on observera plus loin des différences d'utilisation des Cabildos entre les différentes religions africaines. Les africains acceptèrent donc le fonctionnement des cabildos, en déguisant leurs propres saints africains pour les faire concorder aux saints catholiques. C'est ce que nous verrons plus loin, dans notre partie sur le synchrétisme culturel. Bien souvent, les noirs, durant leurs danses et chants se moquaient des blancs, de leurs coutumes, de leurs mimiques, qu'ils reproduisaient avec exagérations. Au contraire, les colons, qui considéraient souvent les noirs comme simples d'esprit, semblaient satisfaits de les voir s'adapter à la culture occidentale, tout en trouvant ridicule leur incapacité à reproduire proprement les danses ou autres coutumes occidentales. Douce ironie des esclaves, qui n'avaient que cette seule arme de moquerie pour attaquer leurs maîtres blancs. Au sein des Cabildos, les esclaves tenaient souvent des "caisses de solidarité" dont les fonds servaient

à l'entraide mutuelle, qui consistait la plupart du temps à racheter la liberté de personnages-clés du culte (prêtres, devins, etc.). Au 19^{ème} siècle, tous les *Cabildos de nación* étaient regroupés à l'extérieur de l'enceinte de La Havane, afin de ne "déranger" personne parmi la population blanche. Un Cabildo pouvait regrouper plus d'un millier d'esclaves. Le premier Cabildo de Cuba aurait été fondé en 1598, bien que cette date date varie en fonction des sources.

On donna également aux esclaves le droit de danser dans la rue les dimanches. Les jésuites leur attribuèrent une fête au 18^{ème} siècle, la fête des rois, Dia de los Reyes, le 6 janvier. Cela donna naissances aux comparsas, carnivals urbains, que nous étudierons plus loin. on peut supposer que cette fête a été choisie car parmi les trois rois mages se trouve un "noir".

1.2.5 L'occupation des anglais

En Janvier 1762, Charles III d'Espagne déclare la guerre à l'Angleterre. En Juin 1762 : la Havane est assiégée puis occupée par les anglais, et durant onze mois, plus de mille navires marchands entrent et sortent du port cubain, établissant un commerce important avec les Treize Colonies d'Amérique du Nord. Les anglais amènent durant cette période plus de 10 000 esclaves noirs pour développer l'industrie sucrière. L'Espagne récupère La Havane en 1763 en échange de la Floride.

1.2.6 La révolution haïtienne

Le 17 août 1791, une révolte d'esclaves éclate à Hispaniola. Les colons français, venus à Haïti après la vente de la Louisiane aux américains par Napoléon, propriétaires terriens, et leurs esclaves se réfugient à Santiago de Cuba et Guantanamo, amenant avec eux la culture du café, mais aussi des musiques et danses nouvelles : la Contredanse, le Menuet, la Gaceste et la Tumba francesa. Ces nouvelles musiques, arrangées à la "salsa" cubaine, donèrent naissance à la contradanza. En 1812, Napoléon, sous la pression du président Thomas Jefferson, vendit la Louisiane aux américains. De nombreux colons français immigrèrent alors à Cuba, contribuant ainsi à l'apport de la culture française sur l'île.

1.2.7 L'indépendance et l'abolition de l'esclavage

Le 27 avril 1848 marquait officiellement la fin de l'esclavage dans les colonies françaises. Le 10 octobre 1868, Carlos Manuel de Céspedes (1819-1874), riche propriétaire terrien, libère ses esclaves et fonde une armée, déclenchant la Guerre des Dix Ans (1868-1878), première guerre d'indépendance. Les Espagnols remportent une victoire sanglante face aux insurgés. Toutefois, il s'agit tout de même d'une demi-victoire pour le peuple cubain, car il obtient par le pacte de Zanjón (10 février 1878) une certaine autonomie.

En 1880, Cortes approuve la loi d'abolition, qui prévoit de libérer tous les esclaves après une période de huit ans de patronato (tutelle). Le 7 octobre 1886, l'esclavage est supprimé à Cuba selon un décret royal et "le patronato" rendu illégal. L'égalité des droits entre les Blancs et les Noirs est proclamée en 1893.

Périodes	Nombre d'Africains amenés à cuba par an
1521 - 1762	500
1763 - 1789	600
1790 - 1820	8 300
1821 - 1870	16 700

TAB. 1.2 – Nombre d'africains amenés à Cuba

Les réformes mises en place à la suite de la Guerre des Dix Ans ne sont pas réalisées, ce qui occasionne un nouveau soulèvement du peuple. José Martí, écrivain et patriote, fonde le Parti révolutionnaire cubain en 1891 avec les futurs généraux, Máximo Gómez et Antonio Maceo. La guerre révolutionnaire d'indépendance devient réalité le 29 janvier 1895. L'Espagne veut mettre fin à cette lutte une bonne fois pour toute et décide d'envoyer 280 000 soldats en renfort aux 21 777 déjà sur place. On compte alors sur l'île un soldat pour six habitants. 2 ans de guerre firent 200 000 victimes soit 1/8 de la population.

La fin de la guerre d'indépendance face à l'Espagne semble imminente au début de l'an 1898. Le président Américain de l'époque, William McKinley (1897-1901), décide alors d'envoyer à La Havane un navire de guerre, le Maine, afin d'y protéger les intérêts de Washington. Dans la nuit du 15 février 1898, le croiseur américain explose dans le port de La Havane, il aurait été heurté par une torpille (la véritable cause est toujours incertaine), 250 marins meurent sur le coup. Reçu comme une provocation par le gouvernement américain, cet incident précipite l'intervention militaire en faveur des insurgés, lancée le 11 avril 1898 par le président William McKinley, contre le gouvernement espagnol. La reddition de l'armée espagnole est rapide, le traité de Paris (1898) du 10 décembre met fin au conflit. Cette même année Puerto Rico, colonie espagnole, devient colonie américaine.

Quatre ans plus tard, le 20 mai 1902, le gouverneur militaire américain Leonard Wood accorda l'indépendance à Cuba, ainsi que la création d'une République cubaine dont le premier président sera Tomas Estrada Palma. Toutefois, ils firent insérer l'amendement Platt dans la constitution. Cette disposition permettait aux soldats américains d'intervenir à Cuba, chaque fois qu'ils le jugeaient nécessaire pour la stabilité de l'île. Cuba continuera depuis à être sous la dépendance de Washington jusqu'à la révolution de Castro, et les dictateurs recevront à plusieurs reprises le soutien des États-Unis. Des gouvernements corrompus vont se succéder, livrant les richesses du pays aux américains. Les troupes américaines quitteront l'île le 28 janvier 1909, mais les Américains garderont le contrôle de Guantanamo. En 1909 : le service militaire devient obligatoire

1.2.8 Fulgencio Batista au pouvoir

En 1933 une révolution éclata, Ramón Grau San Martín devint président pendant quelques temps. Le sergent Fulgencio Batista qui avait participé au coup d'État de 1933 devint officiellement, après un certain temps le chef de l'État. Il remporta les élections de 1940, que de nombreuses personnes considérèrent comme truquées. Ramón Grau San Martín gagna les élections présidentielles de 1944. Carlos Prío Socarras fut élu président, en 1948.

Le 10 mars 1952, Fulgencio Batista mena un nouveau coup d'état. Il se proclama président et suspendit la constitution. Son mandat fut renouvelé en 1954 au terme d'élections truquées. Il renforça sa dictature.

1.2.9 Porto Rico, Etat libre

En 1952, la création de l'Etat Libre et Associé de Porto Rico déclenchera de grandes sorties migratoires de cette île vers la côte Est des Etats-Unis et spécialement vers le Spanish Harlem à l'est de Manhattan. De Porto Rico et de New York, on a formé le mot anglais *Nuyorican*. Les portoricains délaissent leurs propres musiques (bomba, plena, ...) pour adopter les musiques cubaines en vogue.

1.2.10 La révolution de Fidel Castro



Une Anecdote

23 février 1958 : Enlèvement de Fangio à Cuba. Lors du deuxième Grand Prix de Formule 1 de Cuba, le coureur automobile argentin Juan Manuel Fangio est enlevé à son hôtel par des membres du commando révolutionnaire cubain M26. Le rapt est organisé par Faustino Pérez Hernandez sur les ordres de Fidel Castro. Le M26 veut faire prendre conscience au monde entier que la situation politique et sociale de l'île est catastrophique : Cuba, selon eux, ne peut pas se permettre d'organiser un tel événement alors que les Cubains sont opprimés et affamés par la dictature de Fulgencio Batista. Fangio sera séquestré pendant 26 heures, puis libéré devant l'ambassade d'Argentine à la Havane.

Fidel Castro, inspiré par l'exemple de Jose Marti, mena une révolution et parvint à éliminer le dictateur Fulgencio Batista. Il fut notamment appuyé par l'argentin Ernesto "Che" Guevara qui menait la guérilla dans la Sierra Maestra. Le 7 janvier 1959, Castro est à la tête de l'état.

1.2.11 Fidel Castro au pouvoir

La première mesure prise par Castro est de démanteler le système latifundiaire. En 1961, il décide de nationaliser les entreprises américaines à Cuba, ce qui marquera définitivement la rupture des relations américano-cubaine.

Entre le 17 et le 21 avril 1961, 1500 cubains réfugiés aux États-Unis, entraînés et payés par la CIA tentèrent d'envahir l'île sans succès en débarquant à la Baie des cochons. Ce fut une grande victoire du communisme contre le grand impérialiste américain. En 1961, Kennedy instaura un embargo commercial qui n'est toujours pas levé. Le 14 Octobre 1962, la construction d'une base de missile à Cuba, marque le début de la "crise de Cuba" avec le blocus maritime de Cuba par les américains. Le dialogue entre Kennedy et Khrouchtchev permettra d'éviter une troisième guerre mondiale. En 1965 un accord est signé permettant aux opposants cubains d'émigrer vers les États-Unis. La chute du mur de Berlin qui entraînera celle de l'Union Soviétique va isoler davantage Cuba. Le pays ne recevant plus les aides économiques de son allié communiste, le pays va s'appauvrir. De nombreux membres de l'ONU demandent alors la fin de l'embargo sur Cuba, en vain. Les États-Unis décident au contraire d'imposer des sanctions contre les pays qui feraient du commerce avec Cuba, y compris l'Union Européenne.

En 1980, suite à l'exode de Mariel (Floride), près de 2 millions de cubains se sont exilés aux États-Unis pour fuir le régime castriste. Cependant, les investisseurs étrangers bravent les lois dictées par le président américain George Bush, et le tourisme se développe très rapidement à Cuba. Cette première percée contre l'embargo américain a conduit à la normalisation des relations politiques entre Cuba et l'Espagne, la République Dominicaine, le Guatemala et le Canada.

1.2.12 Tableau récapitulatif

1492	Découverte de l'Amérique par Christophe Colomb
1511	Occupation des Caraïbes par l'empire colonial d'Espagne
1523	Arrivée des esclaves africains
1598	Création des Cabildos
1762	Occupation de Cuba par les anglais (1 an)
1803	Révolution haïtienne
1812	Napoléon cède la Louisiane
1868	Première guerre d'indépendance (Dix ans)
1886	Abolition de l'esclavage
1895	Dernière guerre d'indépendance
1898	Traité de Paris - Reddition de l'armée espagnole
1898	Porto Rico devient colonie américaine
1902	Indépendance de Cuba amendement Platt
1909	Service militaire obligatoire
1933	Coup d'Etat - Fulgencio Batista au pouvoir
1952	Porto Rico devient un état libre
1959	Fidel Castro prend le pouvoir après une longue révolution
1961	Embargo américain par Kennedy
1962	Crise des missiles de Cuba

TAB. 1.3 – Les principales dates de l'histoire de Cuba et des caraïbes

1.3 Les événements clés de l'histoire du Brésil

1.3.1 Période précolombienne

Les Indiens du Brésil n'ont jamais constitué d'état centralisé. A la différence des Incas ou des Mayas, ils ont laissé peu de traces matérielles. On estime entre 2 et 5 millions le nombre d'Indiens habitant le Brésil à l'arrivée des Portugais.

1.3.2 Arrivée des portugais

Le 22 Avril 1500, le navigateur portugais Pedro Álvares Cabral, parti pour découvrir une autre route des Indes, aborde sur la côte du Brésil et prend possession de ces terres au nom de son roi, Manuel Ier.



Une Anecdote

Les Portugais ayant l'habitude de planter des croix *Padrão* sur toutes les terres qu'ils découvraient, le premier nom de la colonie fut "Terre de la véritable croix" (terra de Vera Cruz). Mais les colons portugais qui s'installèrent sur les côtes l'appelèrent Brésil, du nom d'un bois, le pao brasil, qui donne une teinte vermeil, (Brasil en portugais signifie "braise"). Les Indiens furent d'abord appelés les brésils car ils acceptaient facilement de couper du bois en échange d'outils, de draps ou de verroterie.

1.3.3 Le début de l'esclavage, entre canne et or

1531 - Le roi João III envoie les premiers colons au Brésil. Martim Afonso de Sousa choisit São Vicente pour installer ses comptoirs. En 1532 - Les premiers esclaves africains sont déportés au Brésil. 1534 - Craignant l'ambition coloniale des autres pays européens, le roi divise la côte en 15 capitaineries. Les colons cultivent la canne à sucre, qui devient une denrée très demandée en Europe. Pour effectuer la culture et la transformation de la canne - travaux très pénibles -, les Portugais tentent de réduire les Indiens en esclavage. Vers 1550 - Les planteurs les plus aisés commencent à acheter des esclaves africains, moins vulnérables aux maladies européennes que les Indiens. En 1549, Tomé de Sousa, premier gouverneur du Brésil, fonde Salvador. En 1600, le Brésil est alors le premier producteur et exportateur de sucre au monde et participe pleinement au commerce triangulaire. En 1690, un gisement d'or est découvert dans le Minas Gerais. Pendant 50 ans, Brésiliens, Portugais puis esclaves d'Afrique viendront exploiter les mines et y mourir.

1.3.4 Les révoltes contre des propriétaires aux pouvoirs grandissant

Les révoltes d'esclaves sont nombreuses : quasiment une par an. Au XVIII^e siècle, des esclaves travaillant la canne à sucre dans le Pernambouc se révoltent et fuient dans les montagnes. Ils fondent le territoire autonome, ou quilombo, de Palmares. Cette rébellion qui dura près d'un siècle, fut le plus long soulèvement d'esclaves de l'histoire. En 1763, Rio de Janeiro devient siège de la vice-royauté à la place de Salvador. En 1775, l'esclavage des indiens est aboli et le recours aux esclaves africains est accru. Le trafic d'esclave est alors également assuré par les grands propriétaires brésiliens et les trafiquants étrangers (non-portugais). Après trois siècles de colonisation portugaise le pouvoir politique est alors au mains des grands propriétaires possédant terres, esclaves et surtout armée de mercenaires impressionnants. Ils font leurs commerces librement et ne versent que des impôts à la couronne portugaise. L'influence des commerçants étrangers est aussi importantes tant et si bien que le Portugal n'a plus que très peu d'influence d'autorité sur sa colonie.

1.3.5 L'arrivée du roi

En 1808, le roi du Portugal Jean VI doit fuir Lisbonne pour Rio de Janeiro devant les troupes napoléoniennes qui envahissent son pays. Rio devient alors capitale de l'empire portugais (Royaume uni du Portugal, du Brésil et de l'Algarve). C'est alors que le pays perdit son statut colonial et put commercer avec tous les pays, l'interdiction de créer des manufactures fut levée et la première université fondée. L'Angleterre assura la protection du Brésil en échange d'intéressants contrats commerciaux. Même après le départ des troupes napoléoniennes du Portugal, la cour resta à Rio.

1.3.6 De l'indépendance à la monarchie constitutionnelle

Le fils de Jean VI, Pierre I (Pierre I^{er} du Brésil - Pierre IV de Portugal) resté au Brésil comme régent, refusa de se rendre au Portugal et proclama l'indépendance du Brésil le 7 Septembre 1822 à São Paulo (Ipiranga). Ceci entra à la postérité comme le cri d'Ipiranga. Cette monarchie, s'appuie sur le peuple pour contrebalancer les riches latifundiaires brésiliens, et essaie d'attirer des immigrants européens. Mais de facto le pays est sous la houlette des Britanniques, principaux partenaires commerciaux et grands bailleurs de fonds. La monarchie devient constitutionnelle en 1824.

1.3.7 L'abolition de l'esclavage provoque un coup d'état

En 1831, Pierre Ier est contraint de céder le trône, choisit de le léguer à son fils Pierre II, âgé de 5 ans. Dans les années 1850, Pierre II s'engage à lutter contre l'esclavage. L'importation des esclaves est interdite. La culture du café prend de l'ampleur et augmente l'importance des propriétaires terriens, notamment ceux de São Paulo. La Guerre de la Triple Alliance contre le Paraguay, de 1865 à 1870, est gagnée notamment grâce aux importants régiments de noirs. Les esclaves noirs sont affranchis progressivement à partir de 1871. Pierre II développe aussi l'enseignement public et fait construire un chemin de fer.

En 1871, les enfants d'esclaves sont désormais libres à la naissance. La loi Áurea de 1888, abolit totalement l'esclavage au Brésil et soulève la résistance des propriétaires qui s'engagent alors pour le renversement de l'Empire. De nombreux immigrants européens viennent au Brésil pour travailler dans les fazendas, immenses exploitations de café. Les fazendeiros, bourgeoisie créole et propriétaires terriens, créent alors un parti républicain et paient le maréchal Da Fonseca pour qu'il organise un coup d'État. L'Empire et Pierre II du Brésil sont renversés en 1889. La République est proclamée, mais l'esclavage ne peut plus être restauré. La devise du pays devient : "Ordre, amour et progrès."

1.3.8 La vieille république (1889-1930)

Après le coup d'État de 1889, la République est calquée sur le modèle États-Uniens, c'est un État fédéral avec une tradition de port d'armes pour les individus. La période entre 1889 et 1930 est celle du règne des grands propriétaires. Elle est dite "République Café com leite" (République Café au lait) puisque s'appuyant sur les industries cafetières de São Paulo et laitière-bovine de Minas Gerais. Le café représente en effet 60% des exportations. C'est une oligarchie (société dans laquelle la plupart des pouvoirs sont détenus par une petite partie de la société).

1.3.9 Les immigrants européens

De nombreux immigrants européens s'installent dans les régions du Sud (4 millions de 1822 à 1920). L'État de São Paulo devient la région la plus peuplée. Le gouvernement impose des quotas pour freiner à l'immigration italienne afin d'assurer la suprématie de la culture portugaise. Les immigrants européens qui vinrent s'établir au sud du Brésil étaient en majorité italiens, allemands, portugais ou espagnols. Cette immigration a considérablement enrichi le pays, il y avait en effet de nombreux intellectuels et diplômés. Des médecins, pharmaciens, cols blancs et commerçants et leurs descendants ont fondé des hôpitaux, des ateliers, des usines, des brasseries et des magasins. Les immigrants italiens et espagnols ont créé les premiers syndicats et apportés une idéologie socialiste et anarchiste. L'immigration a aussi changé les traditions culinaires (pizza, bière, spaghetti, vignoble). Néanmoins de nombreux descendants d'immigrants sont restés pauvres.

1.3.10 Le métissage contre le racisme

Une des caractéristiques du Brésil se dessine alors, une société blanche dominante qui exclut les noirs et les indiens et une population noire qui pratique systématiquement l'exogamie (mariage entre différents groupes culturels) afin de s'intégrer à la société blanche. C'est l'époque du branqueamento (le blanchiment). Le conjoint le plus clair de peau représente alors un statut social supérieur. Les insultes racistes anti-noirs sont alors très fréquentes chez les noirs eux-mêmes qui croient inconsciemment à leur infériorité et se laissent encore impressionner par les préjugés blancs. Ils s'ensuit un énorme métissage, le nombre de noirs, blancs et indiens diminue en flèche et celui des métis augmente mais néanmoins le pouvoir politique appartient à une élite "purement" blanche.

1.3.11 Une crise à laquelle la république ne survit pas

Vers 1910 des graines d'hévéa(arbre dont la sève, appelée latex, sert à produire le caoutchouc) sorties du territoire brésilien en contrebande plusieurs années auparavant se révèlent très productives dans les colonies de l'Asie du Sud-Est. Les cours mondiaux chutent, l'économie amazonienne décline. Le Brésil est en crise dès 1922 et aux grèves populaires de 1924 la vieille république répond par l'établissement de la loi martiale(l'armée assure le maintien de l'ordre plutôt que la police). La crise de 1929, ruinant ses marchés extérieurs, ruine le pays et sème donc le discrédit sur l'oligarchie propriétaire et son gouvernement permettant ainsi la montée des classes moyennes. La République Café au lait est renversée par le coup d'état du 4 octobre 1930 : Getúlio Vargas devient président-dictateur.

1.3.12 Le régime de Vargas (1930-1954)

Inspiré par les gouvernements fascistes de Mussolini et de Salazar, Vargas domine la scène politique pendant 30 ans. Il établit un état et un exécutif fort, plus centralisé, engage le pays dans le droit de vote universel, le vote des femmes, et le vote à bulletin secret, ce qui libère finalement le système brésilien du poids du coronelismo (les coronels sont les propriétaires fonciers).

Il devient légalement président en 1934, puis devient un dictateur en 1937, instaurant l'Estado Novo. Il doit finalement abandonner le pouvoir en 1945. Mais il parvient à revenir au pouvoir de 1951 à 1954. En 1954, après un nouveau coup d'état militaire, - accusé, discrédité et acculé - il se suicide et retourne massivement l'opinion en sa faveur et en celle de son camp. Vers l'époque du coup d'État de Vargas, commencent les articulations de la gauche armée au Brésil. En 1955, Juscelino Kubitschek est élu président de la République.

En 1960, le Brésil se dote d'une nouvelle capitale, édifiée à l'intérieur des terres, Brasília. Les chantiers ont démarré en 1957 et la date d'inauguration honore la mémoire de Tiradentes, premier martyr de l'Indépendance, pendu le 21 avril 1792 à Rio de Janeiro. L'urbaniste Lucio Costa et l'architecte Oscar Niemeyer ont conçu une ville à la forme d'un avion dont les ailes divisées en carrés sont des quartiers d'habitation. Elle compte aujourd'hui près de 2 millions d'habitants.

1.3.13 L'échec des réformes sociales

De 1961 à 1964, le président João Goulart entreprend une politique de réforme sociale. Oligarchies traditionnelles et CIA manoeuvrent pour provoquer sa chute, afin d'empêcher la diffusion d'idées communistes en Amérique latine, perspective qui effrayait le bloc occidental depuis la révolution cubaine et la prise de pouvoir de Fidel Castro. Le coup d'État de 1964 le renverse et établit une dictature militaire répressive.

1.3.14 Une dictature militaire (1964-1985) appauvrit le pays

À partir de 1964, le pays a connu une violente dictature militaire, comme les autres pays d'Amérique latine aux alentours des années 1960, 1970. Dès les années 1970, le gouvernement brésilien a participé à l'Opération Condor, vaste plan de coordination entre les dictatures militaires latino-américaines afin de lutter contre les opposants aux régimes, dans tout le continent. Cette opération, en partie à l'initiative de la CIA, a été à l'origine d'un nombre de morts incalculables. On dénombre, au Brésil, un grand nombre de groupes armés révolutionnaires qui, dès 1964, ont organisé la résistance contre le pouvoir militaire. La plupart d'entre eux ont pris forme dans les milieux étudiants. Parmi eux, on peut citer le MR-8, plutôt basé sur Rio de Janeiro, ou l'ALN (Action de libération nationale), basé sur Sao Paulo. La dictature n'a pris fin qu'en 1984.

Ce régime fut critiqué pour l'augmentation de la dette brésilienne qu'il accumula, ainsi que pour sa nature répressive : des centaines de Brésiliens ont été déportés, emprisonnés, torturés ou tués. La censure était fréquente. Les partis politiques interdits.

1.3.15 Le retour à la démocratie

C'est un candidat de l'opposition qui est élu en 1985 : José Sarney. Le Brésil s'engage enfin dans une phase démocratique, rythmée par les élections présidentielles tous les 4 ans. En 1988, une nouvelle constitution démocratique fut promulguée.

En 1996, un rapport des Nations unies souligne que le Brésil est le pays qui connaît la répartition de la richesse la plus inégale au monde.

Le président Luiz Inacio Lula da Silva(élu en 2002) a fait un voyage en Afrique et y a demandé pardon d'avoir capturé et déporté des africains comme esclaves du XVIe au XIXe siècle. Le parlement brésilien a aussi adopté le principe de la discrimination positive pour la minorité noire. La minorité noire est beaucoup plus consciente d'elle-même et mieux organisée (chaîne de télé, organisation antiracistes) et ose montrer ouvertement le racisme dont elle est victime.

1.3.16 Tableau récapitulatif

1492	Découverte de l'Amérique par Christophe Colomb
1500	Découverte du Brésil par Pedro Álvares Cabral (Portugal)
1550	Importation d'esclave pour la production de la canne à sucre
1690	Un gisement d'or est découvert dans le Minas Gerais
1775	Abolition de l'esclavage des indiens
1822	Pierre Ier déclare l'indépendance du Brésil
1888	Abolition de l'esclavage sous Pierre II
1889	Pierre II est renversé - Début de la vieille république
1930	La république café au lait est renversée par le dictateur Vargas
1960	Création de Brasilia
1964	Dictature militaire jusqu'en 1985

TAB. 1.4 – Les principales dates de l'histoire du Brésil

Chapitre 2

Un synchrétisme culturel qui participe à la richesse musicale

existe à Cuba une grande variété d'ethnies et un réel mélange racial. Nous allons ici présenter les principaux courants culturels présents à Cuba et au Brésil, tous centrés sur des religions différentes.

2.1 La culture Bantou

Les informations recueillies et synthétisées dans cette partie sont inspirées des travaux de L'ISAAC - Institut Supérieur des Arts Afro-Cubain - (ref. [10]), du livre de Jean-Baptiste Bacquart (ref.[4]), ainsi que des informations des l'encyclopédies wikipédia[18], le Quid[19] et du Grand guide de Cuba [1].

2.1.1 Le peuple Bantou

Les *Bantous* (ou *Bantu*) sont un ensemble de peuples parlant quelque quatre cents langues apparentées dites bantoues. Ces peuples se répartissent du Gabon aux Comores, d'ouest en est, et du Kenya à la Namibie, du nord au sud. Les Bantous sont principalement agriculteurs et sédentaires. On peut distinguer deux sous-groupes principaux : les *Kongos* (ou bakongos) et les *Abudus*. Le mot bantou signifie les Humains dans la langue Kongo. Comme nous l'avons vu dans le tableau 1.1, les esclaves importés à Cuba étaient principalement bantous. Ainsi, on considère que l'ethnie qui influença le plus Cuba et tous les afro-américains fut les Bantous. Beaucoup de formes de la musique cubaine contemporaine, dont la rumba et les danses de carnaval, s'inspirent des références et influences Kongos.

2.1.2 La religion Palo

Ce sont principalement les bakongos qui formèrent la religion *Palo*, encore très active aujourd'hui à Cuba, qui se déclinent sous les diverses branches Palo Monte, Palo Mayombe, Brillumba, et Kimbisa. Le terme Palo signifie baton en espagnol, et désigne l'instrument utilisé pour la préparation de l'autel. Dans la religion Palo, une forte importance est attribuée aux morts, avec lesquels on communique. Pour comprendre les différences entre le Palo et la religion kongo, nous invitons à la lecture de l'article d'Erwan Dianteill - Kongo à Cuba. Transformations d'une religion africaine [11]

2.1.3 La religion Kongo ou la Regla Mayombe

La religion appelée kongo à cuba, fut amené par le peuple Bantou des Mayombe. Cette religion considère que le monde matériel et le monde spirituel sont deux espaces qui se croisent. Chacun des mondes est mutlidimensionnel. Dans le monde des esprits se trouve la cité des ancêtres: Mpemba. Au-delà de ces mondes, se trouve Kalunga. Les ancêtres sont une classe d'intermédiaires entre le divin et l'homme. Le divin est perçu comme la cause primaire de toute chose, l'essence vitale de toute chose ainsi que la destination finale de toute chose. C'est ainsi que Kalunga est à la fois le lieu où se dirigent les esprits, dont ils sont issus et Dieu lui-même, source de ces esprits. Kalunga est aussi la mer primitive dont tout est sorti. Ka signifie essence vitale ; lunga, accomplir, concrétiser et régner. L'intersection entre les deux mondes a une forme de croix, d'où l'importance de ce symbole dans la pensée Kongo. De plus, le personnage de Ne-Kongo (dont vient le nom Kongo) est supposé être cette intersection de Kalunga avec le monde humain, donc un être divin sous forme humaine, symbolisé aussi par la croix. Ce sont ces similitudes avec le christianisme qui en ont facilité l'adaptation des esclaves à la religion qui leur était imposée. Les Bantous s'organisent autours d'un personnage principal, un shaman appelé *Tata-nganga*, *Palero* ou *Brujo*, qui détient certains pouvoir magiques. Comme les yorubas, les Kongos se réunissent dans des Cabildos à Cuba (voir plus loin, dans la section sur les yorubas). Lors des cérémonies, on utilise plusieurs types de chants, les *Cantos de Palo* ou *Cantos de fundamento*. Des chants et prières magiques pour augmenter les pouvoirs du *Nganga*, des chants destinés à faciliter l'entrée en transe des personnes présentes, mais également des chants kongos satiriques et comiques appelés *Managuas* ou *Makaguas* qui sont souvent improvisés. La forme du chant est basée sur des alternances soliste (*Gallo*) / chœur (*Vasalo* ou *Muana*).

2.1.4 Les Danses kongos

Certaines danses pantomimes Kongo sont encore d'usage à Cuba. C'est le cas de la Danza de la Culebra (danse du serpent), connue aussi, à La Havane, sous le nom de *Matar la culebra*, et qui est en général dansée à l'occasion des *comparsas*¹ Kongos, jour des rois, le 6 janvier. La musique Kongo à Cuba utilise principalement les percussions yuka (voir 3.1.5). Les danses yuka simulent le vacunao, mouvement du bassin que l'on retrouve dans les danses africaine d'origine Kongo. Les couples dansent au milieu de personnes formant un cercle (choeur). Il existait des formes de danses en files mais elles ont disparu. Il y a quatre expressions dansées : *Makuta*, *Yuka*, *Palo*, *Garabato*. Ces quatres danses utilisent un ensemble de trois tambours le *Ngoma*, souvent accompagnés d'instruments métalliques de types cloches. L'ensemble Ngoma est constitué, du plus grave au plus aigu, de : la *Caja*, la *Mula* ou *Dos y dos*, le *Cachimbo* ou *Golpe*. (voir la section 3.1.5 sur les tambours yuka).

La makuta	Danse profane en couples pratiquée durant les fêtes
La yuka	Danse érotique où les couples miment les attitudes du coq et de la poule. L'homme doit séduire la femme, qui elle tente de l'éviter. L'homme doit donner un mouvement pelvien conte la femme, prouvant ainci qu'il la possède. Cela inspira le <i>Guaguanco</i>
Le palo	Danse collective reflétant les gestes du travail des champs
Le garabato	Proche du palo, présence d'un crochet en bois utilisé pour les travaux agricoles

TAB. 2.1 – Danses d'origine Kongo

¹voir chap. 8

Durant les années de l'esclavage, les propriétaires terriens offraient régulièrement à leurs esclaves et à ceux des alentours des journées de fêtes connues sous le nom de *Conquerias*. Derrière les percussions yuka, que l'on peut encore trouver aujourd'hui dans les milieux ruraux, les chants se voulaient contestataires et étaient complétés par des solos, appelés *Gallos* (coqs). On dansait également la *Mani*. Cette danse de combat aujourd'hui obsolète, proche de la capoeira brésilienne, où le vainqueur est celui qui arrive à faire tomber le plus grand nombre de rival, .

Suite à la révolution haïtienne (voir section 1.2), ces danses furent mélangées aux danses nommées *Mason*, *Yuba* et *Frente*, pour créer de nouveaux cabildos chantés en créole.

2.2 La culture Yoruba

2.2.1 Le peuple Yoruba

Les Yorubas sont un peuple d'Afrique dont la répartition géographique correspond à l'actuel Bénin et au Sud ouest du Nigéria. Ce peuple s'identifie par leur langue commune qui est le Yoruba. Ils appartiennent à un groupe plus large appelé Kwa. Affaiblis par les guerres qu'ils engendraient à leur frontières, beaucoup de Yorubas furent capturés puis revendus pour la traite des esclaves au 19^{ème} siècle. Ils furent importés massivement à Cuba (seconde population après les Bantous cf Tab. 1.1), mais également au Brésil(etat de Bahia). Ils étaient appelés Lucumí à Cuba, ce qui veut dire "Mon ami" en yoruba, et aussi Nago ou Anango. Les principales ethnies, ou sous-groupes Yoruba, emmenées à Cuba étaient les Ketus, Ijesha, Egbado, Oyo et Nago. Les Yorubas ou Lucumis amenèrent les pratiques propres à leur religion qui furent appelés à Cuba Santeria ou Régla de Ocha.

Bien qu'il y ait plus de Bantous que de Yorubas, la religion de ces derniers devient la plus pratiquée à Cuba, en partie à cause de leur facilité d'adaptation aux autres rites, comme la Régla Arará, mais aussi parce qu'elle pouvait se pratiquer en parallèle avec d'autres traditions comme le Palo Monte, le Catholicisme, le spiritisme et la société secrète Abakwa.

Les Iyesás Les *Iyesás* (ou *Ijeshas*) étaient un sous-groupe des Yorubas venant du sud-ouest du Nigéria. Leur musique est aujourd'hui appelée Iyesá. Les percussions Iyesás sont jouées avec des bâtons, en général en groupe de trois, avec une quatrième percussion qui se rajoute lors de certains toques (cérémonies). Les combinaisons rythmiques sont plus unifiées que lors des conversations entre tambours *Batás*. L'agogo, ou cloche de danse, intervient pour accompagner les percussions. Le dernier *Cabildo* Iyesá à Cuba se trouve aujourd'hui à Matanzas, il fut fondé en 1854 sous le nom de "San Juan Batista".

Les Ketus Les Ketus étaient un autre sous-groupe, venant d'un royaume Yoruba de l'ouest situé à la frontière actuelle du Nigéria et du Bénin. Beaucoup de Ketus se retrouvèrent au Brésil, particulièrement dans la région de Salvador de Bahia. La religion "candomblé" provient de leur culture.

2.2.2 Quelques fêtes profanes Yoruba

Les Bembés Les *Bembés*, sont des fêtes populaires de divertissements profanes qui se jouent avec trois tambours de tailles différentes, les congas par exemple. L'ensemble rythmique est également accompagné d'un Shekere et d'une *Guataca*. On retrouve ce type de cérémonie dans les régions rurales de Cuba. Elles sont associées à la culture Yoruba, bien que le terme Bembé, désigne une ethnie Africaine de la région du Lac Tanganyika à la frontière de la Zambie. La pratique de la santéria et des batatas ayant été interdite, c'est le rythme du Bembé et ses tambours qui furent utilisés pour invoquer les Orishas . Comme pour beaucoup de styles cubains, le terme Bembé

désigne également un rythme. Celui-ci peut se jouer pour chacun des Orishas (contrairement à ce que nous verrons pour les tambours Batas). - la Guataca joue en 6/8 un pattern aussi appelé la Clave du Bembé - Le Quinto marque la pulse avec une tonique sur le temps et un slap sur la deuxième croche en levée. - Le Tres joue une sorte de Marcha en 6/8 qui maintient le groove. - La Tumba improvise et revient au pattern de base. - Le Shekere ou Guiro joue le pattern type dans un mouvement alternatif, la droite accentue les coups de basse avec la paume sur le fond de la courge et joue les autres coups avec les doigts utilisant les mêmes mouvement que dans la Marcha.

Les Toque de Guïro Les *Toque de Guïro* Parent du Bembé, le Toque de Guiro joue des parties similaires aux trois tambours du Bembé, mais adaptés aux Shekere. La Guataca, maintient le même pattern que dans le Bembé. L'improvisation se fait sur un seul tambour basse ou Caja. Comme le Bembe il accompagne les Cantos de Orishas.

2.2.3 La Santeria ou Régla de Ocha

La Santeria

La *Santeria* est une religion qui prit naissance à Cuba. Elle fut inventée par les ethnies yorubas esclaves, car celles-ci n'avaient pas le droit de pratiquer leur anciennes religions d'Afrique. Le nom Santeria vient du fait que se sont les saints (Santos) qui sont vénérés. Face aux autorités espagnoles qui voulaient convertir les africains au christianisme, qui interdisaient l'utilisation de tambours, de peur que cela favorisent les rebellions, le peuple Yoruba dû résister. Ils fondèrent alors des sociétés appelées *Cabildos* (*Cabildos de nación*). Chacune d'elles était centrée autours d'un Parrain ou d'une Marraine chez qui tout les membres se réunissaient, pour s'entraider et préserver leur racines culturelles et religieuses. En effet, dans le culte yoruba, le Cabildo se superpose quasiment au lieu de pratique du culte, conjointement aux "maisons de Saints", qui peuvent être des endroits séparés privés. Les fêtes dans la Santeria servent à exprimer la gratitude ou le mécontentement envers l'un ou l'autre des dieux. Le culte est basé sur l'adoration de dieux (les *Orishas*) qui sont la transposition des divinités africaines Yoruba en saints de la religion catholique, donnant lieu à un syncrétisme culturel très important. Les Yorubas croient que lorsqu'ils meurent ils entrent dans le royaume de leurs ancêtres d'où ils ont toujours une influence sur le monde des vivants. Chaque année un sacrifice rituel est effectué pour rendre hommage à tous les défunts de sa famille.

Le rôle des tambours Batas Nous recommandons de lire la partie 3.1.3 pour plus de détails sur l'instrument batá. Au nombre de trois, les tambours *Batás* étaient considérés comme sacrés. Ils reproduisaient les changement de rythme et de tonalité du langage Yorua. Pour les Yorubas, les Orishas vivaient dans les tambours. Le joueur de Baá, l'*Olubátá*, invitait le dieu à se réveiller et à posséder les personnes présentes à la cérémonies en jouant des rythmes spécifiques. De plus, même si l'improvisation est autorisée, l'*Olubátá* ne peut pas jouer tout les rythmes, il doit se restreindre à certains *Toque*, car chaque Batá est baptisé dès sa création.

<< *Il y a certains rythmes que tu ne joueras pas en dehors
de la cérémonies. Certains peuvent être joué, mais il
y a certaines divinités auxquelles tu n'as pas intérêt à
avoir affaire*

>>

Milton Cardona

Les dieux Yorubas

Le panthéon Yoruba et sa mythologie ont été comparés à ceux de l'ancienne Grèce. Les dieux Yorubas ont des caractéristiques humaines comme le vice et la vertu. Dans les mythes, on raconte les faits, les aventures et la vie de ces dieux, que l'on vénère ou critique, pour plus tard les évoquer dans les rythmes, les danses et les chants. Le tableau 2.2 donne un aperçu des principaux Orishas. Ils sont plus de 400 en Afrique, une quarantaine à Cuba. L'orthographe des noms de divinités peut varier. A chaque dieu correspond des couleurs, des danses et des rythmes différents. La religion des Yoruba est dominée par un Dieu suprême : Olodumare (ou Olafin ou Olorun), source de l'ashé - l'énergie spirituelle, la force, la source vitale de l'Univers - qui a envoyé sur Terre des émissaires, demi-dieux humains, les Orishas qui sont la personnification de la Nature.

Obatalà	Envoyé par Olodumare pour créer la terre et sculpter l'homme, il personifie la paix. Saint : Notre Dame des Grâces. Sa couleur : le blanc. Sa femme est Yemayà.
Yemaya	Divinité de la maternité universelle et de la vie. Ses attributs sont un Abebe fait de plumes de paon, le soleil, une ancre, etc. C'est la maîtresse de l'eau salée (à Haïti, elle est une sirène). Ses danses sont douces, imitant les vagues. On la rattache à "la Vierge de Regla", patronne de La Havane. On l'habille avec une robe bleue ornée de sept bandes blanches disposées de différentes façons géométriques. Elle porte aussi sept bracelets en argent. Correspond à la Sainte Vierge de la Regla, patronne de Cuba. Sa couleur : bleu. Elle est la mère de nombreuses divinités comme : Oggun, chango, Oshun, Obba, BabaluAyé... Sa fête est le 7 Septembre.
Elegguá	Divinité des chemins, patron des croisements et gardien des portes entre les mondes matériels et spirituels. Toutes les cérémonies ou fêtes de Santeria commencent et se terminent par des chants, rythmes et danses pour Elegguá. Il danse avec son attribut, qui est entre autres, le <i>Garabato</i> . C'est un objet ressemblant à un crochet ou à une branche crochue, avec lequel il fait semblant d'ouvrir les chemins des hommes. Ses couleurs sont le rouge et le noir, couleurs de son costume et il porte un chapeau de paille. Il peut danser sur un seul pied et en reculant. C'est le plus terrible des dieux car il détient la clé du destin. On le rattache à Saint Antoine de Padoue.
Oggun	Maître des métaux, de la sagesse, de la guerre, de la montagne et des instruments de labourage. Dans toutes les cérémonies, il vient juste après Elegguá. Il danse avec son attribut, la machette, et exprime le travail ou la guerre. Sa couleur est le violet mais on le voit aussi avec du noir et du vert. On l'habille avec un Mariwo (jupe faite de feuille de palmier). Il correspond à Saint-Pierre, Saint-paul, ou Saint-Jean-Baptiste.
Ochossi	Avec Elegua et Oggun, ils forment la trilogie des Dieux guerriers du panthéon Yoruba. C'est le Dieu de la chasse et de la médecine. On le rattache souvent à Saint Norbert. Il danse en mimant son attribut, un arc et une flèche, en croisant les index. Ses couleurs sont le vert et le noir.
Changò	Personifie la danse, la lumière, le feu, le tonnerre, la guerre et les tambours. Il correspond à Santa Barbara. Ses couleurs sont le rouge et blanc. Sa fête est le 4 Décembre
Oshun	Maîtresse du fleuve et de l'amour, de la maternité, de la féminité, de la beauté, de la richesse, du miel et de l'or. Ses attributs sont un abebe (éventail) orné de perles jaunes, un miroir, les coraux, etc. On la rattache à la vierge "la caridad del Cobre". Sa couleur est le jaune, son métal l'or. Sa fête est le 8 Septembre
Obba	Elle Personifie le vent. Ex-femme de Changò. Elle correspond à Ste Thérèse. Ses couleurs sont le marron et le blanc.
BabaluAyé	Divinité de la santé, des maladies ; correspond à St Lazarre ; sa fête est le 17 Décembre.
Oddua	Divinité des morts et des esprits
Orula	Divinité de l'avenir, et des prévisions. Ses couleurs : jaune et vert

TAB. 2.2 – Les principaux dieux Yorubas

Les rites et célébrations

Un Orisha pour chacun Le personnage le plus important est le *Babalao* (ou *babalawo*). On le reconnaît par ces bracelets jaune et vert. Sa maison est appelée *ilé-ocha* ou maison temple. Il possède des reliques de chaque divinité chez lui, et il y accueille les croyants. C'est un conseiller et un expert en religion qui fait des oracles. En outre, chaque croyant (*Santero* ou *Babalocha* pour les hommes, *Santera* ou *Iyalocha* pour les femmes) est rattaché à un saint (*Orisha*) par le *Babalao*. Généralement, deux *Orishas* sont attribués, un caractère mâle et un caractère femelle. En effet, pour les Yorubas, nous descendons tous d'un homme et d'une femme donc chacun de nous est à la fois homme et femme. Le croyant est alors censé les vénérer en particulier, les honorer dans sa propre maison danser pour et avec eux, et porter des colliers à leurs couleurs. La motivation de ces danses est de glorifier les *Orishas* ou de les attirer afin qu'ils prennent possession d'un de leurs fils (initiés) pour communiquer avec les hommes. Ce phénomène de possession s'appelle la transe (subirse ou montarse el santo).

L'initiation L'entrée dans la *Santeria* se fait à travers un long processus d'initiation durant lequel l'*Orisha* "monte à la tête" de l'*Iyawo*, l'initié. Il existe de nombreuses "contraintes" pour être initié à la *Santeria* : l'initié doit s'habiller avec des vêtements blancs immaculés, ne pas serrer la main des autres, ne pas boire d'alcool, ne pas fumer. Comme dans d'autres religions Africaines, la musique joue un rôle important et amène l'*Orisha* à danser au travers de la tête de l'initié, ainsi que dans la croyance et la réalisation des rituels. Les instruments sacrés pour les *Lucumis* sont les trois tambours *Batàs*. Habituellement les percussions accompagnent les chants et les danses.

Les *Wemilere* Au cours de ces cérémonies, les personnages les plus importants sont les joueurs de *Batàs* (*Olubatà*) et le chanteur soliste (*Akpwon*), auquel répond le chœur (*Ankori*).

2.2.4 Les danses

Il existe deux catégories de danses. Les indépendantes, où les danseurs groupés face aux tambours dansent de façon introvertie et sans relation entre eux. Les danses collectives (*Aro* de *Yemaya*) formant un cercle où l'on se déplace en sens contraire des aiguilles d'une montre. Les danses s'exécutent lors de présentation des initiés devant les tambours *Batàs*, pour l'anniversaire du jour de l'initiation. Les danseurs se placent par rapport aux tambours selon leurs niveaux dans la hiérarchie de la *Santeria*. Les danses de la *Santeria* sont sans doute les plus variées. Les mouvements les plus importants sont l'ondulation du dos qui se transmet aux bras et jusqu'aux doigts. Apparente monotonie des pas qui cache une vraie richesse des mouvements.

2.3 Les *Abakuás* et le spiritisme

Comme nous l'avons vu dans le chapitre 1.3.16, les *Ibo*, *Ibibio* et *Ijaw*, peuples provenant du sud-est du Nigéria et du sud-ouest du Cameroun, connus sous le nom de *Carabali* (ou *Brikamo*) furent amenés du port de Calabar (capitale de l'état du Cross River) à Cuba à partir de 1762. Les *Efiks*, sous-groupe des *Ibibio* amenèrent avec eux, une société secrète qui parvint à survivre notamment dans les villes de La Havane et de Matanzas. Cette société secrète, société *Abakuá* (ou *Abakwá*), joua un rôle très important dans la politique cubaine à partir de 1820, devant la montée de pouvoir des classes aisées. Ils sont les gardiens sévères du dialecte et du rituel "plante", "une sorte de franc-maçonnerie populaire" selon Alejo Carpentier. *Ekué* en langue *Efik* ou *Ekoi* (employée dans les cérémonies) signifie léopard. Ainsi, les *Abakuas* est la même organisation que celle connue sous le nom des "hommes léopards". Les *Abakwas* ne forment pas une religion mais

une association fermée, exclusivement réservée aux hommes, initiés et liés par un serment. Ce sont les Ekobios ou Moninas. Contrairement aux cabildos yorubas, les Cabildos Carabalí de Cuba ne se superposent pas aux lieux de cultes abakuá, qui sont dans des endroits séparés, longtemps tenus secrets (car interdits à la fin du XIXe siècle).

Les Abakwas possèdent leur propres rythmes sacrés et utilisent le tambour *Ekué* (*EkwéEkué*), joué avec une fine baguette, produisant un song grave. C'est un tambour secret, gardé caché dans la *Fambá* (chambre sacrée). La voix magique sortant de ce tambour est alors interprétée par un *Shaman*.

Craints, car supposés sacrifier des blancs catholiques et pratiquer une sorcellerie malveillante, et en même temps objet de la risée générale en raison de leur côté "pittoresque", on les appelle *Nañigos*, petits frères. Il est vrai que la masse du public n'a que rarement l'occasion d'être confrontée avec leurs rites, sauf quand les Abakwas sortent en groupe dans la rue lors du carnaval de La Havane. Lors de ces événements les danseurs s'habillent en *Diablitos* ou *Ireme* (ou *Idem*, *ndem*) : danseurs masqués, dont les vêtements sont une abstraction de la peau de léopard avec, autour de la ceinture, une rangée de clochettes et sonnailles. Les *Ireme* qui sont en réalité les officiants du rituel, purifient par leurs danses et mouvements la route prise par le cortège. Le *Moruá* guide l'*Ireme*, en lui dictant les faits et gestes qu'il doit suivre. Les esprits imaginatifs tiennent à voir dans le bâton (*Iton*) un symbole phallique et dans la poignée de petites branches (*Ifa*), qu'ils tiennent dans les mains, l'héritage d'un lointain culte agraire de la fertilité. Dans l'est de l'île, deux *cabildos* existent toujours dans la ville de Santiago de Cuba, où ils jouent un rôle important dans le carnaval de la cité. A la Havane, il sont principalement regroupés dans le quartier de *Guanabacoa*. Le personnage Abakwa, *Ireme*, est quasiment devenu le symbole du folklore afro-cubain. La musique rythmique de la danse des Abkwas, associées aux traditions Bantoues a contribué à l'ellaboration de la rumba, et plus précisément au Guaguanco.

2.4 Les Araràs et la Regla Arará

Les *Araràs* désignent une population de Cuba, croyant à la religion appelée *Regla Arará*. Cette population est constituée principalement d'Ewes et Fons qui proviennent du royaume du Dahomey, le Bénin actuel. Un nombre important d'esclaves du Dahomey furent emportés par les français. On les trouvait notamment à Haïti et en Louisiane. Le royaume du Dahomey fut attaqué par les Yorubas et beaucoup d'Ewes/Fons furent amenés dans les Caraïbes entre 1750 et 1800. Ils arrivèrent à Cuba suite à la révolution haïtienne de 1803 et à la vente de la Louisiane par Napoléon en 1812. C'est alors qu'ils créèrent cette religion, particulièrement pratiquée à Matanzas. Cette religion a été largement assimilée à la Santería. Le nom Arará est certainement un dérivé du nom d'une ville du Dahomey, Allada. Ils se réfèrent à un style de percussions du Dahomey. Ils possèdent leur propre ensemble de tambours, qu'ils ont réussi à préserver dans les cabildos : le *Hunguedde*, *Huncito*, *Hun* et *Hunga*. Les deux premiers se jouent debout comme un djembe. Le joueur de *Hun* reste assis, le joueur de *Hunga* improvise au centre entre les deux premiers tambours. On frappe la peau avec une baguette et la main. Ils sont accompagnés de types de cloches métalliques (*Oggán* et divers hochets (*Cheres*). Comme dans la plupart des instruments destinés aux cérémonies, leur rôle est d'invoquer les dieux et de prendre possession des participants.

On retrouve des traces de la culture Arará dans les villes brésiliennes de Sao Luis do Maranhão, Salvador, Recife et Porto Alegre. A Cuba, les Araràs furent toujours une minorité en comparaison avec les Lucumis, et leurs distinctions culturelles particulières sont aujourd'hui en passe de disparaître. Les centres Araràs se retrouvent dans la ville de Matanzas (Jovellanos, Maximo Gomez, El Perico).

2.5 Les Mina, Mandinga et Ganga

Les ethnies que nous allons citer ici, bien qu'ayant participé au concept des cabildos, ont eu une influence moins significative sur la musique afro-cubaine que les populations précédemment étudiées. Les Minas désignent les groupes des Ashantis, Fantis, Guaguis et Musinas, originaires de l'actuelle République du Ghana. les Mandingas rassemblent les groupes Lomba, Alogasapi, Sesere, Soso et Bambará, originaires de l'actuelle Sierra Leone et d'une partie de la Guinée.

2.6 Premières conclusions

L'opportunité offerte par les espagnols, permettant aux esclaves de se réunir dans des sociétés d'entraide regroupées par ethnies, les cabildos, a permis à ceux-ci de survivre et de continuer la pratique de leur musique. Toutefois, ce n'est pas tant dans leur attachements à leur culture que les africains ont participé à l'enrichissement de la musique cubaine. C'est plutôt grâce à leur capacité à s'adapter à la culture cubaine, à emprunter des éléments de celle-ci pour se les approprier à leur façon. La fusion des différentes cultures africaines mises en parallèle avec les cultures hispaniques a donné naissance à un processus de transculturalisation fructueux. Au 18e et 19e siècles se sont ajoutés les influences française, chinoise, haïtienne et mexicaine. Puis indirectement celle des italiens au 19e, et celle des américains au 20e.

Deuxième partie

LES FONDEMENTS DE LA MUSIQUE D'AMÉRIQUE LATINE

Les instruments rythmiques des Caraïbes

3.1 Les membraphones

Alors que la traite des esclaves avait lieu, les espagnoles avaient banni l'utilisation des tambours africains. En effet, ils ne comprenaient pas leur messages, et ils craignaient que ceux-ci ne favorisent les rebellions des esclaves. Toutefois, ceux-ci ont subsisté et ils font désormais partie des percussions latines. Les instruments présentés ci-dessous sont traditionnellement faits de bois, mais il sont désormais en fibre de verre et en résine de polyester pour qu'ils soient plus solides. Les peaux étaient originellement accordées et tendues, avant chaque utilisation, en approchant une flamme (un "brasero") de celles-ci. Désormais, le système de tension de la peau est devenue plus simple d'emploi, utilisant le système de tirant, de cerclage et de vis de réglage, comme pour beaucoup de percussions à peau.

3.1.1 Les Congas ou Tumbadoras

Les esclaves originaires du Congo, apportèrent avec eux leurs propres tambours appelés "Tumbadoras". Ceux-ci furent renommés *Conga* par les espagnoles en référence à la danse Conga. La Conga est un tambour à peaux de boeuf non traité, ou à peaux d'âne., originellement tapée avec une baguette incurvée. Conga signifie chant/tumulte en langue Bantoue. Sur les premiers modèles, la peau était simplement clouée au fût. Le cerclage, particulièrement épais, est situé à environ 3cm en dessous de la bordure supérieure de l'instrument afin de ne pas gêner le "Congero" (le joueur de Congas). La peau, ne dépasse pas les 3 mm d'épaisseur. Le fût est constitué de panneaux de tailles égales et collés les uns aux autres pour obtenir une forme ronde.

Bien qu'à l'origine le congero ne jouait que d'un seul tambour, l'utilisation de trois Congas s'est vite répandue dans le jeu des musiques populaires comme le Charanga et Son. On peut les distinguer par leur sonorité et leur diamètres, du plus grave au plus aigu (voir Fig. 3.1) : La Tumba (Tumbadora, Hembra ou Salidor) - La Conga (ou le Segundo, le Tres, le Tres Dos, le Tres golpes) - Le Quinto (ou Primero), le tambour solo



FIG. 3.1 – Les Congas

Dans les ensembles de musiques folkloriques : Bembé, Mozambique, Rumba et Comparsa, chaque voix ou chaque tambour est jouée par un batteur individuellement.

Nous pouvons citer l'un des premiers Congeros, Chano Pozo qui introduit la musique afro-cubaine aux Etats-Unis dans les années 40.

Il existe une dizaine de sons sur les congas. Nous citerons ici les principaux : le claqué fermé(C), le claqué ouvert(CO), la paume (P), les doigts (D), la tonique(O pour son ouvert). Le pattern de base des congas est la *Marcha* :



3.1.2 Les Bongos

Les Bongos sont formés par deux petits tambours de tailles différentes, attachés côte à côte par un bloc de bois, ils se tiennent maintenus entre les genoux. Dérivés du "bonko" abakua, instrument d'Afrique, ils furent développés dans les provinces de l'Orient cubain par les orchestres de "Son" et de "Changui", où ils étaient les seuls tambours utilisés jusqu'à l'adjonction dans les années 30, de la Tumbadora (Conga). Comme les congas, ils sont constitués de multiples panneaux disposés en cercle. Le plus petit et le plus aigu des deux toms est appelé le Macho (le mâle) et se place à gauche pour un droitier. Le plus gros et de plus basse sonorité, s'appelle la Hembra (la femelle) et se place à droite (Fig. 3.2).



FIG. 3.2 – Les Bongos

Le pattern de base des bongos est le Martillo (petit marteau) appelé aussi A caballo (à cheval), assure le rôle de maintien et de stabilité du rythme. Le Martillo maintient la trame rythmique de croche en accentuant les temps forts sur le macho, le quatrième temps (ou Ponche) est marqué sur la hembra et soutient le phrasé du Tumbao des Congas. Dans un mouvement alternatif droite - gauche, la droite marque les temps et la gauche remplit les espaces, jouant en fait toutes les croches à contretemps, en alternant les positions paume et pointe. On représentera ainsi les différents sons : F comme fingers, bout des doigts. S comme slap, la main gauche appuie la peau avec la paume tandis que la main droite claque la peau. O pour un son ouvert joué avec une bonne partie des phalanges. P pour paume au centre de la peau.



Comme à Cuba le même musicien joue normalement les bongos et la cloche(cencerro), il s'appelle bongocero. Voici quelques pattern de Cencerro :



Les variations et improvisations des bongos sont appelées repiques. Les Bongos sont principalement utilisés dans le Changui, le son cubain, la bachata, le mambo, le cha-cha-cha, ou le son montuno..

3.1.3 Les Batas

Les *Batás* (Fig. 3.3), tambours sacrés à deux peaux, en forme de sablier avec un cône plus grand que l'autre, sont utilisés par les *Yorubas*, lors de cérémonies religieuses (présentation des initiés devant les tambours, funérailles, cérémonies honorant les ancêtres) et autres cérémonies consacrées aux percussions. La plus grande peau s'appelle l'Inu, la plus petite la Chacha. Depuis le milieu du seizième siècle, ce sont aussi les tambours sacrés des Santerias de Cuba, religion qui combine les anciens rites yorubas à certains éléments du catholicisme. (voir partie 2.2.3 pour plus

de détails sur la Santeria). Le son de la membrane est modifié en y collant un centre résineux. Lors des santerias, les formations de tambours sont souvent accompagnés des maracas et du Güiro. Il y a certaines interventions, par exemple le Oru del Igboḍù ou Oro seco, où les tambours Batàs jouent seuls en l'honneur des *Orishas*. Mais habituellement les percussions accompagnent les chants et les danses. Les cérémonies (Wemilere) se déroulent ainsi : le coeur(Ankori) répond au chanteur soliste (*Gallo* ou *Akpwon*) accompagnés par les joueurs de Batas (*Olubatá*).



Une Anecdote

Les Batàs sont considérés comme sacrés, mais aussi comme vivants. Les cubains en prennent grand soin. Ils les habillent, les nourrissent, leur font boire ou les font fumer ! On peut trouver à cuba des Batàs de plus de 200 ans !

A Cuba, le tambour batá peut présenter trois tailles différentes. Chacune a sa fonction particulière, mais pour vénérer et invoquer les Orishas on les utilise toutes les trois. Le plus petit, l'*Okónkolo* (l'enfant) joue les rythmes de base, et le moyen, *Itótele*(le père) ou el segundo, et le grand, *Iyá* (la mère) ou el mayor entretiennent un dialogue rythmique si subtile qu'il est extrêmement difficile à suivre. L'iyá étant l'instrument le plus important des groupes de musique batá, il est toujours confié à un musicien expérimenté, qui s'assoit au centre, l'okónkolo à sa droite et l'itótele à sa gauche. Généralement, on joue assis, le tambour posé sur ses genoux. Sur l'iyá sont fixées deux séries de clochettes (une de chaque côté de la caisse) qui s'agitent lorsque le joueur frappe les basses.



FIG. 3.3 – Les Batas

Les Batàs reproduisent les changement de rythme et de tonalité du langage Yorua. Pour les Yorubas, les Orishas vivaient dans les tambours. Le joueur de Baá, l'*Olubatá*, invitait le dieu à se réveiller et à posséder les personnes présentes à la cérémonies en jouant des rythmes spécifiques. De plus, même si l'improvisation est autorisée, l'*Olubatá* ne peut pas jouer tout les rythmes, il doit se restreindre à certains *Toque*, car chaque Batá est baptisé dès sa création.

<< *Il y a certains rythmes que tu ne joueras pas en dehors de la cérémonies. Certains peuvent être joués, mais il y a certaines divinités auxquelles tu n'as pas intérêt à avoir affaire*

>>

Milton Cardona

3.1.4 Les Timbales

Les *Timbales* (prononcer timbalès pour ne pas confondre avec les timbales de percussion classique) sont en quelque sorte l'interprétation cubaine des pailas. La paila, instruments créoles, consiste en une poêle de cuisine recouverte d'une peau et servant. Cet instrument rudimentaire portait le nom de l'ustensile de cuisine: la *Paila*. Les timbales, sont constitués de deux fût métalliques (acier ou cuivre) aux peaux en général synthétiques (originellement de veaux), que l'on frappe avec des baguettes particulièrement fines, ou parfois à la main. Les timbales étaient posés sur un trépied à hauteur des genoux et joués en position assise. D'abord jouées par les Orquestras *Tipicas* (orchestres incluant instruments à vents, cuivres, cordes, guiro et tympani) celles-ci seront remplacées dans les années 1920 par les *Charangas*, orchestres incluant piano, violons, violoncelles, guiro, clarinette, flûte, basse et timbales. Vers la fin des années 30, le bassiste arrangeur Cachao Lopez inventa le *Nuevo ritmo*, partie additionnée à la fin de l'arrangement du Danzon qui se développa pour aboutir éventuellement au *Cha-Cha* et au *Mambo* (voir chap. 19, 20 et 21). Le *Nuevo ritmo* se jouait sur une petite cloche (devenue la *Cha-cha bell*), fixée sur le bord du fût. Ainsi, le support sur lequel les timbales sont montées permet d'accueillir plusieurs cloches ou cymbales (Fig. 3.4).



FIG. 3.4 – Les Timbales

L'intervalle tonal entre le grand et le petit tambour évolue généralement entre une tierce et une quinte. La taille des tambours varie de 20 cm, pour les timbalitos, à 36 cm pour les timbalon (timbale tonnerre). Le joueur du *Timbal* s'appelle timbalero. Le jeu consiste à combiner les coups ouverts, étouffés ou pressés, cercles, rimshot et cross stick. La technique paila, qui suppose de frapper certains rythmes (les cascaras) sur les côtés droit et gauche de la caisse de résonance, est courante aux timbales.

Le plus célèbre timbalero est certainement Tito Puente.

3.1.5 Les tambours Yuka

Les tambours *Yuka* vont par groupe de trois. Ils étaient construits à partir de troncs d'arbres sacrés (palmier royal, arbre de Chango) de différentes tailles et étaient recouverts de peaux

de vache clouées. La plus grande de ces percussions est appelée *Caja* ; elle est jouée de façon traditionnelle par les Kongos entre les jambes du musicien. Contrairement aux Congas, ici, c'est le tambour le plus gros qui improvise. En effet, son son, plus grave, atteint plus l'auditoire car il fait vibrer l'intérieur de notre corps. Un autre joueur frappe avec une paire de baguettes sur le coffre de la caja, souvent sur une petite pièce de métal fixée à la base de l'instrument (*Nkembi*. Ces baguettes sont appelées guagua(ou cajita). Le tambour de taille moyenne s'appelle la *Mula* et la plus petite le *Cachimbo*. Les tambours Yuka étaient joués à Cuba par les esclaves d'origine bantou lors des rituels *Palo Monte*, *Regla de Mayombe* ou *Makuta*.

3.1.6 Le Bombo

Le *Bombo* est une grosse caisse créole utilisée dans les Congas de *Comparsas*. Une main utilise une mailloche pour jouer, tandis que l'autre tappe à même la peau, donnant ainsi des sons étouffés ou ouverts. On trouve les bombos dans l'instrumentation du *Mozambique* et de la *Comparsa*. Le bombo accentue à l'aide d'une note ouverte la quatrième croche du trois de la clave. Souvent, dans les interprétations modernes, cette accentuation est également jouée sur le deux de la clave. On dit alors que le bombo maintient un pattern de demi clave, ou Tresillo, à travers les deux mesures. La note accentuée s'appelle la note du bombo, ou le bombo. Cette note donne un dynamisme remarquable à la musique, c'est pourquoi elle fut adoptée dans la plupart des styles pour les patterns des basses (percussives et mélodiques). C'est le cas par exemple dans la Rumba où elle est marquée par le Tres Dos et la Tumba, et dans le Songo où il fait partie intégrante du rythme des Timbales et de la Batterie.



FIG. 3.5 – Le Bombo

3.1.7 La Tambora

La *Tambora* est un tambour à double peaux, suspendu au cou. Avec une baguette recouverte de peau, on frappe sur le bord et sur la peau. Avec la main, on frappe sur la peau opposée pour modifier les sonorités.

3.2 Les idiophones

3.2.1 Le Shekere

Le *Shekere* (ou *Chequere*, *Chekere*, xekéré - Fig. 3.6) est fabriqué à partir d'une courge tropicale, la calebasse, vidée et séchée, qui est ensuite recouverte d'un filet de petites billes de plastique. A l'origine, les Cubains la couvraient de grosses graines, qui donnait à l'instrument un son plus doux que celui du shékéré moderne, à la sonorité beaucoup plus pénétrante. La forme, ronde ou ovale, et la taille de la gourde influence le son qu'elle produit. Le shekere peu être secoué d'arrière en avant, ou frappé sur la main, utilisé en rotation, lancé et récupéré en rythme... Le shekere trouve sa place dans la plupart des genres musicaux cubains. Le guiro (style musical des Yorubas), peut utiliser jusqu'à trois shékéré aux sonorités différentes.



FIG. 3.6 – Le Shekere

Cet instrument soutient aussi également le rythme de base de beaucoup ensembles de percussion africains et brésiliens. Au Ghana, où on l'appelle "axatse", il est plus rond et généralement entouré d'un maillage de graines ou de baies plus espacé les une des autres. Les joueurs ghanéens le suspendent à leur torse et la frappent des mains. Au Brésil on l'appelle "xeque bum" et son réseau de graines se distingue de modèle africain par une ouverture qui laisse apparaître le sommet de l'instrument. Il existe bien sûr, en cet âge de technologie moderne, une version "fibre de verre" du shekere. Composée d'un assemblage de fines lames de fibres de verre, sa caisse de résonance est recouverte d'un réseau de petites billes de verre ou de plastique.

Les accents ci-dessous correspond à une frappe du shekere avec la paume de la main.



3.2.2 Les Claves

Du XVIème au XVIIIème siècle, les docks du port de La Havane sont le centre vital de toute la capitale. Pièces essentielles du navire, les chevilles (llaves en espagnol) que l'on cloue (clavar en espagnol) pour fixer les pièces du navire sont en bois de qualité et dur (acana, jiqui, guayacan, jucaro, quiebrahacha...).

Les claves (Fig. 3.7) sont ainsi devenues un instrument constitué de deux barres de bois rondes. Il s'agit d'un instrument des plus caractéristiques de la musique latino-américaine de part le rythme typique qu'elles jouent : "la clave" (voir chap. reclave). On en joue en tenant l'une des claves entre la base des pouces et le petit doigt, la paume de la main jouant le rôle d'une caisse de résonance, et en frappant dessus avec la seconde.



FIG. 3.7 – Les claves

3.2.3 Les Maracas

Les maracas (Fig. 3.8) sont constitués d'une poche contenant des petites billes et d'une poignée en bois. L'ensemble secoué selon une technique précise, donne à l'instrument un son crépitant. Cet instrument, était utilisé par les indiens de l'ère précolombienne. On fabrique généralement les maracas avec des calebasses de forme ronde ou ovale que l'on vide et que l'on remplit de graines ou de petits cailloux. Toutefois, on pouvait également les faire en peaux animales. Deux ou quatre morceaux de peau humidifiés étaient coupés à la taille adéquate, puis cousus les uns aux autres autour d'une bouteille. Lorsqu'ils étaient secs, on enlevait la bouteille. Ils produisent un son plein et très sec. On entend surtout les maracas dans les rythmes comme le mambo et le cha-cha-cha.



FIG. 3.8 – Les Maracas

3.2.4 Le Güiro

Le Güiro (ou Guayo, Scraper, Achere, Akere - Güícharo à Porto Rico - la Güira en République Dominicaine - Fig. 3.9) est construit à partir d'une calebasse séchée et vidée des semences. Sa surface est striée de cannelures régulières d'un côté, et souvent ouvert de l'autre afin de constituer une caisse de résonance. Ses sonorités s'expriment pleinement si on utilise la bonne technique, qui consiste à tenir le guiro verticalement de sa main gauche, le pouce et l'index posés sur les orifices du bas de l'instrument, puis à passer une fine baguette de bois sur les cannelures. Cet instrument, était utilisé par les indiens de l'ère précolombienne lors de célébrations religieuses appelées "areïto". Dans les orchestres c'est souvent le chanteur qui joue du güiro mais on a vu dans les premiers groupes de Son de purs spécialistes de cet instrument.



FIG. 3.9 – Le Guiro

Voici les patterns de base du guiro :



3.2.5 Le Cajon

Au cours du temps, dans les barracones des esclaves noirs, les caisses en bois -cajones (Fig. 3.10)- utilisées comme percussion ont fini par être sélectionnées afin de donner les sonorités que les percussionnistes souhaitaient pouvoir obtenir.



FIG. 3.10 – Le Cajon

Trois types de cajones se sont imposés. Une petite caisse couvrant les aigus et qui a pris le nom de quinto. Dans la Rumba, c'est le quinto qui improvise. Il faut voir là le résultat d'un des phénomènes d'interaction culturelle entre l'Europe et l'Afrique, car c'est avec les tambours aux sons les plus graves que les Africains habituellement improvisent. Si la rumba a transformé cette donnée elle a conservé la tradition du continent noir de placer l'instrument d'improvisation au centre de l'ensemble des percussions. Une deuxième caisse dénommée macho ou tres-dos qui calque sa partie sur la clave de la rumba et qui couvre une frange sonore intermédiaire. Le plus gros des cajones reçoit le nom de salidor parce qu'il est le premier à "romper la rumba". Il fournit les sons les plus graves. Ces cajones se sont perfectionnés. Les rumberos après avoir utilisés les caisses telles qu'elles apparaissaient, les ont démontées, travaillées, poncées, remontées de façon à ce que l'ajustement des lattes de bois soit plus précis. Parfois afin d'assurer une meilleure jointure entre ces lattes, les cajones remontés sont trempés dans l'eau.

3.2.6 La Cata ou Gua Gua

D'origine *bantoue*, la *Cata* (ou *Kata* ou *Gua Gua*) est un tronc ou bambou évidé, allant d'un dizaine de centimètres, à un mètre, généralement monté sur un pied. La Cata est frappée avec deux baguettes (*Palitos* ou *Palos*), équivalent au *Ti-bois* antillais. Le joueur de Cata est appelé le *Catayé*. On peut entendre les coups réguliers du cata dans le rythme *Yuka* (d'origine congo), ou encore dans la *Rumba*. On joue la cata désormais sur une cloche en plastique en forme de wood block appelée *Jam block*. Comme nous le verrons plus loin, les termes palitos, cata, ou gua gua désigne également un pattern d'accompagnement. Gua gua est le terme donné aux bus et aux camionnettes à Cuba et Puerto Rico. Cela illustre certainement l'importance du rôle d'accompagnement de la Gua Gua.

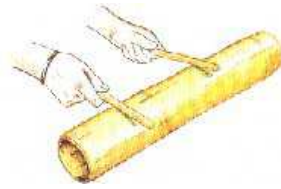


FIG. 3.11 – La Cata ou Ti-bois antillais

3.2.7 Les Cloches

Il existe une grande variété de *cloches* à Cuba. Chacune a sa propre utilisation et possède sa propre cellule rythmique. Sur une cloche il existe en générale deux sons : un son aigu qui s'obtient en frappant sur le plat de celle-ci, un son grave obtenu en frappant sur l'ouverture de celle-ci, appelée la *Boca*.

- La *Guataca* correspond au fer de la pioche, de la binette. Elle est toujours utilisée dans le *Bembé*.
- L'*Ekon* : cloche triangulaire aigüe utilisée dans les rituels *Abakua*.
- Le *Cencerro* (ou *Campana*, *Bongo Bell*) était à l'origine une cloche de vache dont le battant a été supprimé, ou encore un tambour de freins de camion. C'est une cloche assez large et de sonorité grave, jouée dans les styles folkloriques comme la Comparsa ou le Mozambique. Elle est utilisée par le Bongocero lors des parties Mambos.
- La *Cha cha Bell* est une cloche de petite taille, montée sur les timbales ou la batterie. C'est elle qui marque la pulse sur tous les temps dans le Cha cha et le Mambo ancien.
- La *Mambo Bell* (ou Timbales Bell), est une cloche utilisée notamment aux Timbales.
- La *Charanga Bell* est la plus aigüe des cloches. Elle est presque exclusivement utilisée dans la Charanga.
- Les Agogos seront décrits avec les percussions brésiliennes plus loin. En effet, ce sont des cloches de carnivals, et elles sont utilisées dans les *Comparsas*

3.2.8 La Marimbula

La *Marimbula* est un instrument basse de musique folklorique de la famille des lamellophones qui ressemble à une grosse sanza africaine (Kongo), dont elle est la descendante. La marimbula est originaire de la province d'Orient de Cuba au XIXe siècle. Par la suite, son usage s'est répandu à toute la région des Caraïbes et à l'Amérique. La marimbula est associée au *Son* cubain. L'instrument a un certain nombre d'autres noms, tels que la basse *Kalimba*. Elle remplacera souvent la botijuela car elle possède de meilleures capacités harmoniques. Sur une caisse de bois sont fixées des lames de métal dont l'extrémité est relevée : le musicien fait vibrer les lames avec les doigts, et le son produit est amplifié par la caisse de bois, qui sert de résonateur. La longueur de la lame détermine la hauteur de la note. La caisse sert également de siège au musicien. Au début, les marimbulas étaient faites à partir de cajots de bois, les clefs à partir de bois flexible, bambou, vieilles lames de rasoir, ressorts, etc. Les conceptions des marimbulas varient considérablement, en termes de matériel, résonateur, de nombre et d'arrangement des clefs, de taille et de la manière dont elle est jouée. A la différence des lamellophones africains qui produisent une polyphonie complexe, la marimbula joue fondamentalement le rôle d'une guitare basse, pour fournir l'appui rythmique et harmonique pour un orchestre, bien qu'elle puisse produire une mélodie simple.



FIG. 3.12 – La Marimbula

Remarque : Les basses originelles utilisées à Cuba, avant l'arrivée de la Contrebasse et de la basse électrique, sont la marimbula, la botijuela, et la *Basse en terre* (ancien *Tingo Talango* pour les Kongos). Ce dernier instrument est très amusant. Il s'agit d'une corde attachée à une caisse enterrée dans le sol et à une branche incurvée par la tension de la corde. Cela donne ainsi l'impression d'un demi-arc "planté" dans le sol. cet instrument était utilisé dans le Son.

3.3 Les cordophones

3.3.1 Le Tres

Le *Tres* est un type de guitare cubaine constituée de six cordes, résultant de la transformation de son homologue européen. Le tres peut être considéré comme le premier instrument véritablement cubain. Ce sont en effet les dockers cubains qui, vers 1600, fabriqueront le *Tres*, taillé dans le bois épais d'une caisse de morue et aux cordes faites en boyau d'agouti. Imitant les *Trovadores* (troubadours) du moyen-âge, des musiciens chantent de ville la *Cancion* (chanson populaire), s'accompagnant simplement de cette nouvelle guitare, c'est ce qu'on appelle la *Trova*. Les six cordes sont groupées en 3 paires sur les notes : LA, RE, FA# (d'autres possibilités ont existé dans l'histoire: FA#, DO#, LA), chaque paire étant accordée à l'octave. La modification de la guitare européenne a eu pour objectif de transformer l'instrument mélodique en un instrument rythmique qui permet de jouer d'une manière plus percussive. Le Tres et le Son apparaissent simultanément dans la même zone géographique. L'évolution de l'instrument se fait parallèlement au développement du Son et en reste inséparable. Aujourd'hui le rôle du Tres dans le Son est de donner les différents signaux de structure du morceau au groupe. Il définit également, avec les percussions, la base rythmique et tient le rôle qu'assume le piano dans les grands ensembles. Le Tres marque l'entrée du chant et c'est une tradition d'avoir un solo de Tres, où le *Tresero* a une liberté totale pour improviser.

Deux grands treseros cubains : Pancho AMAT, Issac OVIEDO.



FIG. 3.13 – Le tres

3.3.2 Le Tiple

Le *Tiple* est une petite guitare classique qu'on trouve en Colombie, au Pérou et en Équateur ou à Cuba dans le *Punto Guajiro* (voir chap. 9), à quatre triples cordes en métal. Le *Tiple* est habituellement accordé en ré-sol-si-mi.



FIG. 3.14 – Le tiple

3.3.3 La Bandurria et le Laud

Le *Laud* est un instrument de musique à cordes pincées, dont l'origine remonte certainement à l'antiquité mésopotamienne. On le trouve en Europe aux 16-17^{ème} siècle. Peu usité en Espagne, on préfère un instrument qui lui est proche : la *Bandurria*. Celle-ci va donner naissance à toute une famille de luths espagnols, et notamment au nuevo laud avant de voyagé jusqu'aux colonies espagnoles. Cette famille comprend : bandurria soprano (ou bandurrín), bandurria mezzo soprano (ou bandurria), bandurria ténor (ou *Laud*), bandurria baryton (ou laudón), bandurria basse et bandurria basse noble. Aujourd'hui, et après être passé par différentes formes et taille tout au long de l'histoire, c'est un petit instrument à la caisse de résonance en forme de poire, son manche est muni de frettes, petit morceau de bois qui le divise en case de différentes tailles et sur lequel sont disposées six cordes doubles. Cet instrument nécessite l'utilisation d'un médiator. La bandurria fut utilisée pour le *Merengue* dominicain, la *Guajira*, mais également, pendant le XX^e siècle, dans le folklore de certaines régions d'Espagne et le répertoire lyrique espagnol, la zarzuela.



FIG. 3.15 – Le laud

3.4 Les vents

3.4.1 La Botijuela

La *Botijuela* ou *Botija*, ou encore *Bunga* est une large cruche en céramique qui était utilisée à l'origine pour transporter l'huile d'olive ou du lait depuis l'Espagne, et elle fut utilisée comme un instrument de basse jusqu'au milieu du 19^{ème} siècle dans le *Son*. Elle jouait le rôle de la contrebasse actuelle. Le musicien qui tient l'instrument à deux mains, souffle dans un trou sur le coté de la *Botijuela* afin de produire un son grave. Ce son est modulé en ouvrant ou fermant plus ou moins l'orifice de sortie de la jarre avec la main.

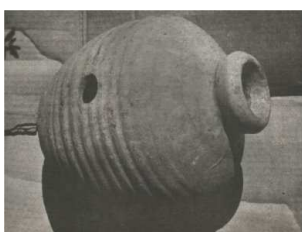


FIG. 3.16 – La botijuela

3.4.2 La Corneta

La *Corneta* (ou *Cornetin chino*) est une sorte de hautbois introduit à Cuba par la main d'oeuvre chinoise au cours de la seconde moitié du 18^{ème} siècle. Cette main d'oeuvre quasi esclave était employée dans les sucreries pour pallier l'interdiction de la traite négrière. C'est un instrument qui nécessite des techniques complexes, car bien qu'il ne se compose que de cinq notes, le joueur de corneta parvient à en faire un instrument soliste. En effet, c'est lui qui lance les *Conga* et *Comparsa* dans l'Orient cubain. L'instrument serait d'abord arrivé à la Havane et aurait ensuite voyagé dans l'île avec les soldats et les journaliers qui se déplacent au gré des récoltes. Elle est intégrée aux *Comparsas* de Santiago en 1915. Chose surprenante, elle n'a pas été adoptée dans les comparsas occidentales d'où elle provient.



Chapitre 4

Les instruments rythmiques du Brésil

4.1 Les membraphones

4.1.1 La Caixa

La caixa (prononcer caisha - Fig. 4.1) désigne la caisse claire brésilienne. Autrefois celle-ci se portait sur l'épaule. A la différence des caisses claires Rock, son timbre est généralement constitué d'un simple fil d'acier tendu en travers de la peau de frappe. Elle sert elle d'accompagnement en assurant un continuum rythmique. Tarol : la plus fine Répique : celle qui ressemble le plus à nos caisses-claires De guerra : Lointaine cousine du tambour militaire occidental



FIG. 4.1 – La Caixa

4.1.2 Les Surdos

Le surdo (Fig. 4.2) est un fût droit, à double peau, large et profond dont le son grave assure les basses et assoit la structure rythmique en battant le tempo. Il est généralement construit en bois. Il existe des surdos de différentes tailles (entre 16 et 26 pouces). Les surdo aigus jouent le premier temps, les surdos graves, le second.



FIG. 4.2 – Le Surdo

4.1.3 Le Repinique

Le repinique (parfois aussi appelé repique) est un tambour à double peau d'accompagnement de même proportions que le surdo mais environ 3 fois plus petit. Son son est clair, il est utilisé pour des phrases d'appel (démarrages, arrêts des morceaux). Le fût est en métal, ses peaux sont synthétiques. (voir Fig. 4.3)



FIG. 4.3 – Le Repinique

4.1.4 Le Tamborim

Le tamborim est un tambourin miniature sans cymbales (voir Fig. 4.3). Le son est particulièrement sec et aigu, il sert à effectuer des phrases rythmiques qui ponctuent les morceaux et le font vivre.



FIG. 4.4 – Le Tamborim

4.1.5 Les Rebolos

Le rebolo (Fig. 4.5) est un tambour sur cadre profond pour accompagner le Samba-Pagode. Se joue horizontalement, sur les genoux. Repique de mão : le plus petit Rebolo : taille intermédiaire TanTan, TanTão : le plus gros



FIG. 4.5 – Le Rebolo

4.1.6 Les Timpas

Le Timpa ou Timba est un tambour sur cadre, généralement de forme tronc-cônique (voir Fig. 4.6), joué avec les deux mains.



FIG. 4.6 – La timpa

4.2 Les idiophones

4.2.1 La Cuica

La cuica est un instrument de musique membranophone brésilien (voir Fig. 4.7). Il est constitué d'un fût cylindrique généralement métallique sur lequel est tendue une peau. Une fine tige de bois est fixée au centre de la peau, dépassant à l'intérieur du fût. Le musicien, en frottant cette tige avec un chiffon humide, produit des vibrations qui se transmettent à la peau. Le son produit ressemble aux cris du singe, d'où l'origine de son nom. Le musicien peut ensuite moduler la hauteur du son en appuyant un doigt de son autre main à proximité du point de fixation de la tige sur la peau : la pression tend la peau qui produit alors un son plus aigu. Elles sont normalement placées dans les tous premiers rangs de la batterie de samba, mais semblent de plus en plus délaissées par les jeunes générations de percussionnistes au Brésil.



FIG. 4.7 – La cuica

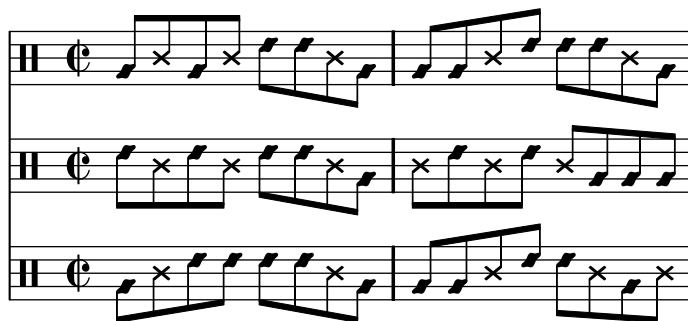
4.2.2 Les Agogos

Les agogos sont des cloches de fer de couleur noire, jouée principalement en Afrique, dans des pays comme le Togo, le Cameroun, le Nigeria et le Congo. Elles furent introduites aux Caraïbes et au Brésil par les Bantous (qui les appellent "ngonge", ce qui signifie temps et respect) et les Yorubas (qui les nomment "agogos"), ces deux ethnies les considérant comme un symbole de leur appartenance profonde à la culture africaine. Les Bantous sont un ensemble de peuples, présents en Afrique, du Gabon aux Comores, du Kenya à la Namibie. On entend le son caractéristique des cloches agogos, particulièrement clair, éclatant et riche d'harmoniques, dans la plupart des rituels candomblé et les sambas de rue du Brésil. Elles sont en général accordées par intervalles d'un tiers, d'un quart ou d'un cinquième de ton. Il peut y en avoir 2 (Agogô de dois), 3 (tres) ou 4 (quatro). La Figure 4.8)



FIG. 4.8 – Les agogos

Le joueur joue sur la possibilité d'étouffer le son en pressant le ventre de la coque avec un doigt. Les tintements nets qu'on entend dans la musique brésilienne sont permis par l'effet ressort de leur poignée, qui par une brève pression de la main gauche permet de frapper les deux cloches entre elles, avant de retrouver immédiatement sa position originale. Ce son sera noté avec des croix. Le joueurs d'agogos, remplit tous les coups où il ne frappe pas en serrant la main gauche :



4.2.3 Les Rocars

Les rocars sont constitués de multiples cymbalettes. Ils sont généralement secoués en continu afin de compléter le rôle de la Caixa.



FIG. 4.9 – Les Rocars

4.2.4 La Ganza ou Chocalho

Percussion secouée de l'ordre des idiophones et de la famille des hochets, le Ganza est constitué généralement par un cylindre creux fait de bambou, de rotin, de bois ou de métal. Ce tube est rempli de graines ou de billes, de grains de sable, de perles ou de petits plombs.



FIG. 4.10 – La Ganza

4.2.5 Les Panderios

Les Panderios sont des tambourins à cymbalettes, parfois tenus par les danseurs.



FIG. 4.11 – Les Panderios

4.2.6 Le Cabassa

Successeur de son homologue africain l'afuche, la *Cabassa* est une sorte d'hochet présentant des cercles de billes d'acier empilés les uns aux dessus des autres et encerclés autour d'un cylindre métallique. Lorsque l'on tient les cercles dans sa main, et que l'on donne un mouvement de rotation avec le poigné à l'instrument, les billes frottent sur la partie métallique intérieure de l'instrument en produisant un son caractéristique. Originellement, l'instrument se rapprochait du shekere car il était également construit à partir d'une courge et de perles naturelles. (Fig. 4.12)



FIG. 4.12 – Le Cabassa

4.2.7 L'apito

L'apito est un sifflet à un ou trois tons. Il permet au chef de batterie d'attirer l'attention de ses musiciens pour les diriger par des signaux conventionnels.



FIG. 4.13 – L'apito

4.3 Les instruments propres à la capoeira

4.3.1 Le Caxixi

Le Caxixi est un panier fermé au fond plat remplis avec des graines ou autres petites particules. Cet instrument est commun dans la capoeira.



FIG. 4.14 – Le Caxixi

4.3.2 Le Berimbau

Le berimbau est un arc musical. Il est composé des éléments suivants.

- La *Verga* : un bâton courbé de 15 à 25 mm de diamètre, et de 1,20 m à 1,50 m de longueur, en bois dur (biriba) ou de bambou.
- L'*Arame* : un fil d'acier à ressort (une corde à piano, au Brésil, on récupère l'armature de vieux pneus) tendu entre les extrémités du bâton.
- La *Cabaça* : une calebasse sèche évidée et ouverte, munie d'un anneau de ficelle ou de lacet de soulier à l'opposé de son ouverture, que l'on enfle sur la partie inférieure de l'arc et de la corde pour servir de caisse de résonance.

- La *Vaqueta* : une baguette généralement de bois, rarement de métal, de quelques dizaines de centimètres pour frapper la corde.
- Le *Dobrão* ou la *Pedra* : une pierre ou un jeton de métal.



FIG. 4.15 – Le Berimbaus

La plupart du temps, mais pas obligatoirement, le musicien tient un *Caxixí*, hochet de paille à fond de calebasse, dans la même main que la baguette. Les capoeiristes classent les berimbaus en trois catégories, selon leur son.

- Le berra-boi ou gunga a un son grave.
- Le viola a un son plus aigu.
- Le violinha est le plus aigu des trois.

Ces catégories ne dépendent pas de la taille. Trois berimbaus de même dimension peuvent se répartir dans les trois classes. Le timbre dépend plus de la raideur du bois de la vergue et de celui de la calebasse.

Chapitre 5

La Clave

5.1 Définition

Le terme *Clave* (prononcer clavé) peut se traduire littéralement par les mots suivants : clé (llave en espagnole), fondation, essence. En effet ce rythme, principalement joué par l'instrument de percussion de même nom, est la clé nécessaire à la compréhension de nombreux styles de musique afro-caribbéen. Chaque pattern des instruments est tissé autour de ce canevas de base. On dit qu'il suit la clave, car il est calqué sur son rythme et respecte sa structure. La cellule rythmique de la clave se décompose en deux mesures. Une mesure de trois notes, appelée *Tresillo* ou trois de la clave, qui est considérée comme forte(fuerte) et qui est associée à une tension. Une mesure de deux notes, le deux de la clave, où la musique est souvent moins chargée, qui est une relaxation et qui est donc considérée comme faible(*Debil*). Suivant l'ordre dans lequel sont mises ces deux mesures, on parle d'une clave 3:2 ou 2:3. La troisième note du tresillo s'appelle le *Ponche*(Punch) du Tresillo. Le rythme de la clave se retrouve dans la quasi totalité des styles cubains (la rumba, le boléro, le son cubain, la salsa, etc) et est donc le trait de caractère typique à l'ensemble de cette musique.



5.2 Origine

Pour comprendre le développement de la clave, nous devons nous référer à la musique religieuse d'Afrique. Beaucoup de ces rythmes furent amenés aux Caraïbes avec les esclaves, en particulier les rythmes de la culture Yoruba. Ces rythmes reposent sur une structure de deux mesures, la clave 6/8. Pour plus d'informations sur cette clave, et notamment sur les cellules rythmiques qui l'accompagne (*Guataca*), nous invitons à lire le chapitre concernant le 6/8 Afro-cubain (chapite 24).

Clave Afro



5.3 Les différentes claves

La Clave du Son Après une série de transformation, la clave 6/8 a donné naissance à la clave du *Son*, laquelle était traditionnellement écrite en 2/4. La clave du son est le type de clave le plus en vogue dans de nombreux styles de danses contemporaines. Elle est par exemple utilisé dans le *Cha-cha*, la *Guajira*, le *Son Montuno*. Ses contours sont peut-être plus faciles à suivre pour des oreilles occidentales étant donné qu'elle ne contient qu'une seule note syncopée, la deuxième note du tresillo. Cette note, dite bombo, est alors accentuée. La clave débutant par le tresillo sera dite Clave 3:2, considérée comme clave "forward".

Clave du Son 3:2



Au contraire, la clave commençant par le debil sera dite Clave 2:3, considérée comme clave "reverse". toutefois, les puristes vous dirons qu'il n'existe qu'une seule clave du Son. Ainsi, dans les styles folkloriques ou traditionnels, il n'existera qu'une seule direction de la clave qui sera la clave 3:2, car le premier temps de la première mesure est tapé. Nous verrons un peu plus bas, comment cela est détourné en utilisant un nombre impair de mesures.

Clave du Son 3:2



La Rumba ou Guaguanco Clave Enfin, il existe une troisième type de clave (après la clave 6/8 et la clave du son). Cette clave est la rumba clave (ou encore bossa clave clave brésilienne). Celle-ci peut s'écrire en 2/3 ou en 3/2. La différence avec la clave du Son est le retard avec lequel arrive la troisième note du tresillo. Cette clave est utilisée dans les rythmes/styles suivants : *Comparsa*, *Guaguanco*, *Mozambique*.

Rumba clave



La clave de la rumba contient deux notes syncopées. En plus du bombo, la troisième note du tresillo est accentuée. Cette syncope est surprenante à l'oreille car elle destabilise. Elle est proche de la pulsation de la seconde mesure, si bien qu'on ne sait plus très bien, s'il s'agit d'une syncope ou de la pulsation. La clave brésilienne aussi appelée clave bossa nova est d'usage courant non seulement dans la musique brésilienne mais aussi dans la musique afro-cubaine.

Tout musicien jouant de la musique afro-cubaine se doit de savoir jouer sa partie tout en chantant ou en tapant la clave.

5.4 Le phrasé de la clave

La clave donne la direction de la vague rythmique, la dynamique de la pulse. Elle est la fondation même de la plupart des morceaux afro-caribéens et brésiliens. Par conséquent, la clave reste fixe, elle ne s'arrête pas et ne s'inverse pas au cours d'un morceau. Il existe deux situations à éviter. Etre "en dehors de la clave", c'est jouer avec un ressenti qui n'est pas celui de la clave. Etre, "cruzado" (croisé), c'est jouer dans l'esprit d'une clave (2 3 par exemple), alors que le reste de l'orchestre joue dans l'esprit l'inverse (3 2 dans notre exemple). Les morceaux, construits autour de la clave, sont constitués d'un nombre pair de mesures compte tenu du fait que la clave tient sur deux mesures. Toutefois les phrases musicales peuvent être composées d'un nombre impair de mesure. C'est un subterfuge pour passer d'un phrasé 3/2 à un phrasé 2/3 par exemple sans changer la clave. Le changement de phrasé, ou inversion, peut se faire en une mesure, comme un break, ou en une phrase entière constituée d'un nombre impair de mesure.

Voici un exemple de structure de morceau, où le changement de clave se fait grâce à un nombre impair de mesures.

Intro 12 mesures clave 2-3 Verset A 9 mesures clave 2-3 Verset B 9 mesures clave 3-2 Verset C 16 mesures clave 2-3 Montuno 8 mesures clave 2-3...

Chapitre 6

Les cellules rythmiques et mélodiques fondamentales

6.1 Les rythmes soudés à la clave

Avant de lire cette partie, il est utile de se référer au chapitre 3, afin d'avoir plus de précisions sur les instruments suivants : la Gua gua (ou Cata), le Bombo, l'Ekon, La Guataca.

6.1.1 Le Bombo

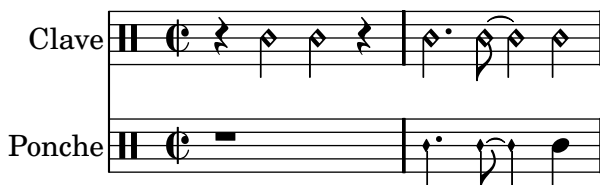
Comme nous l'avons vu dans la partie 3.1.6 concernant l'instrument de musique, le *Bombo* accentue à l'aide d'une note ouverte la quatrième croche du trois de la clave. Souvent, dans les interprétations modernes, cette accentuation est également jouée sur le deux de la clave. On dit alors que le bombo maintient un pattern de demi clave, ou Tresillo, à travers les deux mesures. La note accentuée s'appelle la note du bombo, ou le bombo. Cette note donne un dynamisme remarquable à la musique, c'est pourquoi elle fut adoptée dans la plupart des styles afro-cubains pour les patterns des basses (percussives et mélodiques). C'est le cas par exemple dans la Rumba où elle marquée par le Tres Dos et la Tumba, et dans le Songo où il fait partie intégrante du rythme des Timbales et de la Batterie.



6.1.2 Le Ponche

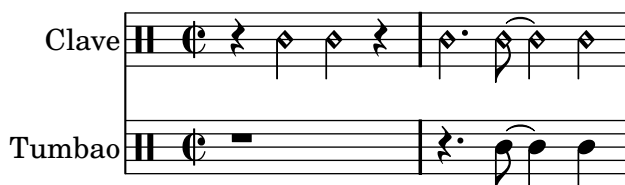
Le *Ponche* est très souvent utilisé dans les break, comme départ ou fin d'une phrase musicale (voir chap 7.1), comme accentuation des cuivres. Il s'agit d'un accent joué sur le dernier coup du tresillo la clave. Le Ponche, est le point de changement de l'harmonie. en effet, c'est lui qui annonce la tonalité qui va suivre. Nous verrons cela, en étudiant les patterns de base de la basse.

Le Ponche peut-être joué par tous. Dans une orchestration de type batterie, on utiliserait un coup de cymbale et de caisse claire sans rimshot pour l'appuyer.



6.1.3 La Conga ou Tumbao

On désigne par *Conga* ou *Tumbao*, une figure rythmique qui contient à la fois le *Ponche* et le *Bombo*. Nous retrouverons cette figure dans les pattern de basse, notamment dans le Son où elle est la figure typique pour la basse. Par extension le terme *Tumbao* Cellule rythmique désigne également toute cellule rythmique répétitive, généralement sur deux mesures, soudée à la clave et jouée par le piano, la basse ou le tres. Il s'agit souvent de rythmes très syncopés. Le tumbao peut également désigner le phrasé des sections libres des instruments cités ci-dessus. Toutefois, certains l'utilisent pour tous les instruments, mais il semble qu'il ne puisse s'employer que pour la basse ou le piano. Daniel Genton utilise le terme tumbao pour la conga (l'instrument), et c'est même ce terme qu'il a choisi pour le titre de son livre [16]. Il semblerait qu'il n'y ait pas de définition bornée de ce terme, toutefois il est à prendre avec précautions.



6.1.4 Le Cencerro

Le *Cencerro* marque toujours bien le deux de la clave. Il existe bien sûr des variantes de ce rythme qui sont jouées par le bongocero. Nous en avons représenté deux.



6.1.5 Le Palito et la Cascara

Le *Palito* se joue à deux baguettes (palitos). La *Cascara* et le palito sont des patterns très proche de la clave. En effet, tous les coups de celle-ci sont compris dans leur jeu. On dit qu'ils

habillent la clave, illustrant très bien l'esprit des possibilités d'improvisations rythmique de la salsa. Gua gua est le terme donné aux bus et aux camionnettes à Cuba et Puerto Rico, d'où l'importance du rôle d'accompagnement de la Gua Gua. Les patterns de Palito peuvent se jouer sur un *Wood block*, un *Cajon*, sur les côtés d'une *Conga*, sur un *Jam block*, et exceptionnellement à la cloche. Si l'on joue le rythmes du Palito à une seule main (*Paila* ou cloche), on appellera alors ce rythme la *Cascara*.

Ici, pour le palito la note la plus haute désigne la main droite. Il est à noter que sur le Palito A, la main droite souligne exactement la clave. Le Palito B n'est qu'une variante sonore. Même si dans cet exemple nous utilisons une rumba clave, le Palito B (la Cascara, de manière plus générale) peut s'utiliser sur une clave de Son classique.

3:2

The image shows four staves of music in 3:2 time. The first staff is labeled 'Clave' and shows a 3:2 clave pattern. The second staff is labeled 'Palito A' and shows a melody. The third staff is labeled 'Palito B' and shows a melody. The fourth staff is labeled 'Cascara' and shows a pattern of 'x' marks representing a single-hand pattern. All staves are in 3:2 time and end with a double bar line and repeat dots.

6.1.6 Guataca et Ekon autour de la Clave Afro

La *Guataca* et l'*Ekon* sont deux cloches. Voici leur pattern :

The image shows five staves of music in 6/8 time. The first staff is labeled 'Clave A' and shows a 6/8 clave pattern. The second staff is labeled 'Guataca A' and shows a melody. The third staff is labeled 'Cloche B' and shows a melody. The fourth staff is labeled 'Guataca B' and shows a melody. The fifth staff is labeled 'Ekon' and shows a melody. All staves are in 6/8 time and end with a double bar line and repeat dots.

6.2 Les rythmes non soudés à la clave

6.2.1 Le Cinquillo

Le *Cinquillo* ou *Kata Haïtien*, est un rythme qui est apparu avec la *Contradanza* ou le *Danzon* suivant les sources. Le cinquillo est généralement joué aux timbales. Les instruments mélodiques l'utilisent souvent sur le trois de la clave.



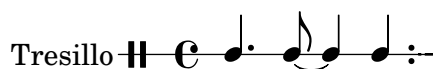
Ecoute conseillée : The Peanut Vendor *El Manicero*

Exemple de musique où le cinquillo tombe sur le trois de la clave



6.2.2 La Habanera

La *Habanera* est un rythme qui correspond au rythme présent dans la *Contradanza habanera* née dans les années 1830 (voir chap. 16). On remarquera, qu'en faisant une liaison, on retrouve le tresillo. Certain prétendent que les noirs cubains ont déformés la contradanse pour donner la habanera, puis celle-ci s'est transformée pour donner naissance à la Conga. En effet, le tresillo est très proche de la figure de la *Conga* (ou *Tumbao*.)



6.3 Les patterns de base des instruments mélodiques

Les Montunos du piano et les Riff de la basse sont des rythmes très syncopés, très proches de la clave contenant les figures rythmiques du Tumbao (ou Conga) et du tresillo.

6.3.1 Les montunos du piano

Le *Piano* est un mélange entre l'instrument percussif et harmonique. Jusqu'à la fin du 19ème à Cuba, le piano avait gardé une fonction plutôt mélodique propre à la tradition européenne. Puis il fut adopté comme instrument rythmique, jouant des figures répétitives se mariant avec les percussions et la basse et incorporant les structures rythmiques du Son. Il fournit une trame de fond ostinato tout en jouant une base harmonique. Le pattern syncopé et répétitif du piano s'appelle le *Montuno*. La stabilité du Montuno est capitale pour la section rythmique, le choix des syncopes et la fluidité des variations doit respecter et soutenir la mélodie, instrumentale ou vocale. Le Piano faisait partie de l'instrumentation des Tipicas qui jouaient le Danzon, puis des Charangas Francesas où il gardait un rôle harmonique et mélodique. C'est avec l'apparition du Nuevo Rimo appelé plus tard Mambo qu'apparurent les premières formes de Montuno.

Si on analyse la relation entre le pattern de Montuno et la Clave de Son, il est évident que d'une part, le temps fort du Montuno se place sur le deux de la Clave et que, d'autre part, le pattern du Montuno, très souvent accentue le premier coup du deux de la Clave. La mesure, sur le trois de la Clave se joue de façon plus syncopée avec les accents en l'air.

Un des grands innovateurs du jeu de piano dans la musique cubaine fut : Pedro Justiz, Peruchin

Vous trouverez ici plusieurs patterns de référence sur la base harmonique I-IV-V-IV-I. Pour éviter d'en lister des dizaines voire des vingtaines, nous nous sommes contentés de certains d'entre eux, qui permettent d'imaginer tous les autres :

- en faisant des variations de rythmes en ajoutant ou enlevant des croches.
- en rajoutant des accords en octave ou non
- en modifiant la ligne de basse
- en jouant en 2:3 ou 3:2 (il faut s'entraîner systématiquement à jouer les deux
- en changeant la tonalité

The image displays three musical staves, each representing a different harmonic and rhythmic variation of the I-IV-V-IV-I sequence. Each staff consists of a treble and bass clef. The first staff is in C major, with chords C, F, G, and F. The second staff is in C minor, with chords Cm, Fm, G, and Fm, and includes a 2:3 to 3:2 time signature change. The third staff is in C minor with a 6th degree (Cm⁶) and also includes a 2:3 to 3:2 time signature change. Each staff features a repeat sign after the second measure.

6.3.2 Les tumbaos de la basses

Avant que la *Basse* ne soit introduite début 1900 dans la musique populaire cubaine, probablement au travers des orchestres de Danzon qui utilisaient déjà la contrebasse dans leur instrumentation, les instruments utilisés dans les groupes de Son et de Changüü étaient la *Botija* et le *Marimbula*. Le Tumbao basique est un pattern d'une mesure. Nous avons vu plus haut une figure que l'on nomme tumbao. Le pattern joué au Marimbula et Botijuela était directement issu d'une figure rythmique africaine que l'on a appelée Conga ou tumba. Celle-ci est très souvent utilisée à la basse et nous allons en donner ci-dessous quelques exemples. Sur la figure du tumbao, comme sur la plupart des autres patterns la basse joue une note en anacrouse, qui va permettre l'annonce de la tonalité qui va suivre à la prochaine mesure. Ceci est caractéristique de la musique cubaine. Nous présentons ici deux patterns de basse de base, qui sont utilisés dans

la quasi tonalité des styles que nous allons étudier, malgré certaines variantes.



Voici l'exemple de ligne de basse que nous donnerons pour le Son Montuno. Attention, la première note n'est jouée qu'une seule fois au début du morceau et n'est plus jamais jouée (il faut la considérée liée à la dernière note du pattern). Ceci est très important, car en musique latine il faut à tout prix éviter de marquer le premier temps. C'est pourquoi dans le pattern que nous avons donné plus haut nous n'avons même pas indiqué cette première note.



Chapitre 7

La structure des morceaux

7.1 Debut et fin de morceaux

Nous allons dans cette partie présenter les principales introduction et terminaison des morceaux d'amérique latine. bien-sûr cette liste n'est pas exhaustive. Nous nous appuyerons Le travail de Manny Patino et Jorge Moreno [14]. Au même titre que le corps du morceaux, les introductions et fins sont dépendantes de la clave.

7.1.1 Les introductions de morceaux

La plupart des morceaux cubains commencent par une section d'introduction souvent rythmique, parfois mélodique. L'ensemble des musiciens, doit donc se mettre d'accord de la manière avec la quelle ils vont rentrer. Les entrées accentuent généralement une partie de la cellule de la clave. Si une section mélodique introduit le morceau, la section rythmique attaquera généralement sur la dernière note du tresillo de la clave (dans le cas d'une clave 2:3). Toutefois, il se peut également que les musiciens attaquent sur le premier temps d'une mesure après avoir reconnu un "appel" du/des musiciens faisant l'introduction.

C F G⁷ F C F G⁷ F Entree Percus

Appel Melodique Debut intro

7.1.2 Les fins de morceaux

Les fins sont jouées sur la dernière note accentuée de la phrase, ou sur un down beat. Souvent, une ou les deux mesures de la clave sont jouées à la fin d'une musique. L'exemple B, montre un exemple d'accentuation du Ponche pour introduire un morceau.

7.2 Structure type d'un morceau

<< *If you don't follow the song form, you're not a musician. You're just beating on something. You know the old joke : Our band have five musicians and a drummer...*

>>

Tito Puente

Dans cette partie nous donnerons un schéma type d'un morceau de danse et de chant afro-cubain . Toutefois, celle-ci ne sera pas toujours respectée dans les morceaux car il existe une multitude de structures, compte tenu des variétés de styles, leurs origines, et l'esprit de créativité des artistes. Un morceau se décompose généralement en : introduction, couplet, pont, montuno, mambo.

7.2.1 L'introduction

La clave est toujours donnée dès le début du morceau. Si toutefois celle-ci n'est pas jouée, il ne faut pas hésiter à la demander au compositeur. Beaucoup de morceaux sont en 2:3. **Les Timbales** jouent la cascara. **Les congas** jouent un tumbao (marcha). **Les bongos** jouent leur martillo. **La batterie** joue généralement la partie des timbales, la casacara. Toutefois, son rôle étant de remplacer les autres instruments rythmiques, elle ne doit jamais masquer ceux-ci par son volume sonore. C'est pourquoi le batteur doit être vigilant, et jouer les parties manquantes (guiro, congas, bongo par exemple), en essayant de ne jamais doubler la partie d'un percussionniste. Le

batteur a tout de même l'avantage de pouvoir jouer le *Bombo* à la grosse caisse. Cette note est très importante, et généralement seule la basse la joue, donc il est utile que le batteur la joue.

7.2.2 Le couplet - verse

Le *Couplet* est une section vocale ou instrumentale, où les percussions jouent généralement la même chose que dans l'introduction.

7.2.3 Le pont

Encore une fois, les percussions gardent leur patterns durant le *Pont*, mais il se peut qu'ils se mettent d'accord pour jouer quelque chose de particulier tous ensemble à un moment choisis.

7.2.4 Le montuno

Le *Montuno* est une section libre, d'improvisation, où chaque instrument répète une même phrase en boucle. L'intensité ne fait que croître tout au long du Montuno, alors que le soliste (pregon) improvise ad-lib. Le chœur (coro) répond à celui-ci en répétant toujours les mêmes phrases. Ce jeu s'appelle le *Coro/Pregon*. **Les Timbales** passent généralement à la Mambo bell sur laquelle il joue de la main droite des patterns typiques de Mambo bell. (voir section 21) De la main gauche, avec les doigts, il joue la classique alternance de coups étouffés et ouverts sur les deux et quatre de chaque mesure. **Les congas** jouent un pattern typique sur deux tambours, avec un accent sur la conga la plus grave sur le trois de la clave. **Les bongos** peuvent soit continuer leur martillo, soit improviser, soit alterner entre bongos et bongo bell, soit passer uniquement à labongo bell (campana). **La batterie** adapte les timbales à la batterie : cloche et alternance coups fermés/ouverts (peut-être jouée avec tom aigu et tom grave, ou encore rimclick et tom aigu par exemple). À ceci il rajoute un pattern de grosse caisse choisis.

7.2.5 Le Mambo

Le *Mambo* est une section instrumentale qui a le rôle d'interlude entre plusieurs montunos. On y trouve les *Morñas*, des phrases, typiques jouées par les trompettes qui répondent au soliste (vocal ou instrumental). Il arrive que ces morñas soient présentes lors des montunos. Dans une pièce musicale les deux parties Mambo et Montuno sont très similaires. Le montuno correspond plutôt à des parties de musique populaire de danse comportant des parties chantées ou Etribillo du Son. Le Mambo sera utilisé dans un contexte instrumental (Latin Jazz) et sur des tempo plus rapides.

Les Timbales continuent le pattern du montuno, en jouant parfois la cloche à la cymbale. **Les congas** restent sur un jeu à deux toms plus classique. **Les bongos** restent sur la bongo bell. **La batterie** imite encore une fois les timbales : elle garde le pattern du montuno, et parfois joue la cloche à la cymbale.

7.2.6 Après le Mambo

Après le Mambo, on retourne généralement au Montuno et on fait deux cycles Montuno-Mambo ad libitum jusqu'à jouer la Coda.

7.2.7 Les transitions

Le leader du groupe indique les transitions entre les différentes sections aux musiciens quand il s'agit d'une section ad-lib. Toutes les deux mesures, il indique avec sa main un numéro : 1,2,3

puis 4. Quand il indique 4, cela signifie qu'après les deux mesures qui viennent, on attaque la section suivante. Il doit donc commencer à indiquer le "1" 8 mesures avant la transition.

Chapitre 8

La Comparsa

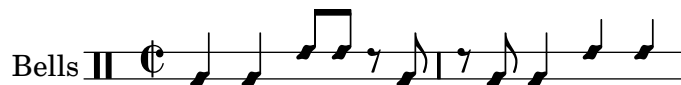
8.1 Description

La *Comparsa* désigne à la fois la danse et la formation de danseurs et musiciens qui défilait dans les rues à Cuba. On peut ici faire l'analogie entre la comparsa et l'école de samba brésilienne. La *Conga* désigne le rythme des percussions des comparsas, mais également la danse en elle-même. Conga signifie le tumulte en Bantou. En effet cet instrument est majeure dans cette musique. Ces processions prirent naissance avec les *Cabildos*. La musique étaient principalement jouée par des tambours kongos (Congas), c'est pourquoi cette danse donna son nom au tambour conga. A l'origine la procession avait uniquement lieu pour l'Epiphanie, qui étaient la "fête des esclaves" à Cuba. En cette occasion les cabildos défilent en tenue d'apparat. Plus tard la comparsa envahira les carnivals et les fêtes profanes, et se regroupa non plus par cabildos mais par *Barrio* (quartier). Tous les ans, au Carnaval, chaque groupe défile dans les rues. La comparsa gagnante du Carnaval va ensuite jouer dans les autres quartiers, donnant lieu ainsi à des duels entre comparsa où chaque orchestre va donner le meilleur de lui-même, le tout dans une ambiance des plus calientes ! La danse de la comparsa, consiste en 3 pas de côté avant de lever un pied et de repartir dans l'autre sens. Il s'agit d'une marche syncopée exécutée au rythme de la Conga. La foule suit et reprend en chantant les paroles de la mélodie jouée par les cuivres. Ce genre musical connu un grand succès commercial aux Etats-Unis pendant les années 1930.

8.2 La formation

La section rythmique est composée de : une ou deux grosses caisses, plusieurs congas, une caisse claire et une multitude d'instruments métallophones servant de cloches tels que tambours de freins, houe de jardin, etc... La section mélodique peut être un orchestre sur un char ou, plus traditionnellement, des trompettes mais aussi des saxophones, trombones, etc... Cette musique continue d'être jouée dans les carnivals de Cuba, dont le plus important est celui de Santiago, avec des instruments supplémentaires : bongos, cencerros, poêles à frire (sartenes) et autres objets de métal. A Cuba les styles de Congas diffèrent suivant leurs régions d'origine : par exemple on trouve principalement des cuivres pour la "Conga Habanera" de La Havane, tandis que c'est la *Corneta china* qui fait la spécificité de la "Conga Santiaguera", "Conga Orientale", ou *Cocoyé* de Santiago de Cuba.

Voici un exemple de cloche typique des Comparsas :



Troisième partie

LES DIFFÉRENTS STYLES DE MUSIQUE CUBAINE

Il est bon de savoir que c'est sur une certaine période de temps et sous l'influence d'un bon nombre d'artistes qu'un style peut émerger et prendre sa forme définitive. Ainsi il est toujours difficile d'affirmer qui est le fondateur de tel style et en quelle année.

◀◀ *Since all rhythmic and melodic figures in Latin music are drum oriented, as a bassist, I found it very beneficial to sit down and learn some patterns on the drumset and congas. This helped me to hear how the patterns were pitched and to build permuted lines accordingly.*

➤➤

Robby Ameen

Nous pouvons classer les différents styles de musiques selon quatre catégories, notamment en distinguant musique populaire et musique folklorique :

- La Musique folklorique traditionnelle est l'ensemble des inventions musicales créoles, c'est-à-dire des mélanges d'arts et traditions des différentes ethnies africaines et locales tels la Rumba, le Bembe, la Comparsa. On y trouve la tradition Choeur/Soliste, et les instruments utilisés sont les percussions (à l'exception des carnavals).
- La Musique folklorique populaire
- La Musique populaire(ou salsa) se réfère aux styles d'orchestration de musique de danse, chantée, résultat de la fusion entre les cultures. On peut en distinguer deux développements : rural et urbain.
- Les Musiques diverses regrouperont les styles qui ne répondent pas aux genre précédent, et qui ne se sont pas développés à Cuba.

La tradition religieuse a permis l'élaboration d'autres formes musicales : La santeria, l'Abakua, L'Arara, Le Gaga, Le vaudoun, etc.

Chapitre 9

La Guajira - 1600

Je n'ai malheureusement pas réussi à différencier clairement la Guajira et le Punto Guajiro. J'ai sélectionné pour ces deux styles les informations qui me paraissaient fiables. Certaines versions donnent la guajira comme ancêtre du Punto. Mais la Guajira n'est devenue vraiment célèbre qu'à partir de 1930. Il semblerait que les gens n'ai retenu que la chanson "Guajira guantanamera", sortie en 1929, et que les deux genres punto et guajira soient tous deux des styles de musiques ruraux très similaires.

9.1 Description

La Guajira est un style de musique binaire lente qui date de l'époque coloniale, originaire de l'occident cubain. La guajira (mot qui veut dire "paysanne") serait l'invention de Jorge Ankerman, originaire de la Havane, avec le morceau "El Arroyo que murmura". La formation est très restreinte : une guitare et des petites percussions. C'est une chanson en 3/4 (ou 6/8), avec une première partie en mode mineur et une seconde en mode majeur, et se termine par une partie appelée la *dominante*. Les paroles poétiques en décasyllabes, les *Decimas*, parlent de la vie rurale ou de la beauté des paysages.

L'origine de la Guajira Nous pouvons remonter l'histoire de la Guajira, qui provient d'un style de musique espagnol du temps médiéval des troubadours. Jouée par un poète au luth ou à la guitare, celui-ci improvisait en chantant des paroles si possible avec des rimes. Ce style fut donc introduit à Cuba par les colons espagnols, puis adapté par les fermiers cubains originaires des îles Canaries et de l'Andalousie vers le 17ème/18ème siècle.

Les guajiras célèbres La plus célèbre guajira est la "Guajira Guantanamera", composée en 1929 par Joseíto Fernández qui la chante en 1932 à la radio de la Havane. En 1958, Julián Orbón la chante avec des extraits du poème vers de Jose Martí (écrits en 1895). En 1961, elle est reprise par le guitariste Leo Browder. En 1966 : Pete Seeger (N.Y. 1919-), pionnier de la musique folk avec Woody Guthrie, (il influera Bob Dylan!), auteur de "If I had a hammer" (repris par Claude François = "Si j'avais un marteau", popularisé par Peter, Paul & Mary) et de "Turn! Turn! Turn!" (popularisé par le groupe The Birds), l'interprète au festival folk de Newport. La même année, reprise par le groupe "The Sandpipers", elle se classe dans les dix premières places des charts US et anglais.

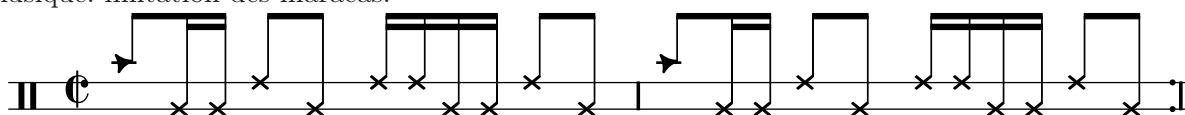


Ecoute conseillée :

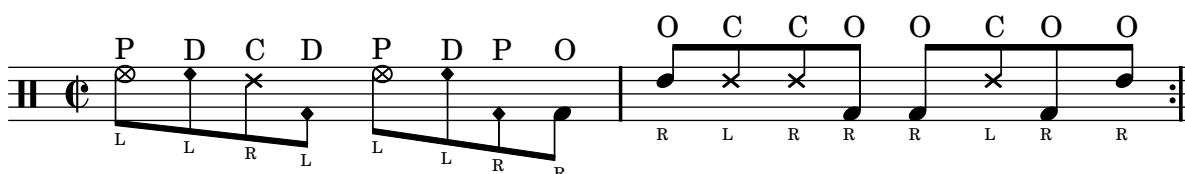
Joseito Fernandez, Beny More, La Sonora Matancera

9.2 Rythmes typiques des percussions

Les Timbales sont absentes traditionnellement dans cette musique. On remarquera ici, le "Un de la cloche" qui est appuyé en début de chaque mesure, et qui est très important pour cette musique. imitation des maracas.



Mélodie des congas, suit le phrasé de la ligne de basse et le Montuno du piano.



9.3 Tumbaos typiques du piano et de la basse

Les pattern du piano sont similaires à ceux joués par la guitare et le Tres. La progression originale en 2/4 du Punto Guajiro est I-IV-V-V, puis cela évolua en I-IV-V-IV-I en 2/2.

C F G F G F C

1. 2.

Piano

Structure I-IV-V-VI-I

Fm Bbm C⁷ Bbm C⁷ Bbm Fm

1. 2.

Piano

Basse

Fm B $\flat$ m C⁷ B $\flat$ m

The image shows a bass line for the song 'La Guajira' in F major. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The bass line consists of two measures. The first measure contains a half note F2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note D3. The second measure contains a half note E3, a quarter note F3, a quarter note G3, and a half note A3. The notes are written on a bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notes are F2, A2, B2, D3, E3, F3, G3, and A3. The notes are written on a bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notes are F2, A2, B2, D3, E3, F3, G3, and A3. The notes are written on a bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notes are F2, A2, B2, D3, E3, F3, G3, and A3.

Chapitre 10

Le Punto Guajiro - 1600

10.1 Description

Le *Punto guajiro* est un genre de musique chantée des régions rurales occidentales et centrales de Cuba. Guajiro signifie littéralement "paysan rural", d'après la langue indienne Taino. Lors des fêtes paysannes (les *Gauteques*) un chanteur (le *Repentista*) improvise en strophes de dix vers octosyllabiques : les *Decimas*. La musique se base sur des mesures à trois temps, sur lesquelles interviennent les instruments suivants : *Laúd* (*Bandurria* ténor de la famille du luth), *Tiple* (ou d'une harpe), *Tres* et petites percussions comme le guiro, la clave, les maracas. Parmi les percussions, la clave accompagne parfois la voix du chanteur, sans patron fixe. La mélodie est généralement en mode majeur, mais toutes sortes de variations sont possibles. Le luth a une fonction mélodique, et il exécute des figures rythmiques libres. Le tres en fait de même. Par contre la guitare a une fonction harmonique et exécute des figures rythmiques fixes. Chaque région possède son propre *Punto* (Punto Fijo, Punto Libre, Punto espirituario, Punto matancero, Punto cruzado...). Historiquement deux styles de *Punto* se sont distingués selon la relation entre le chant et l'accompagnement instrumental.

- Le *Punto libre*, s'est développé dans les provinces occidentales de Pinar del Rio, La Havane, Matanzas et Cienfuegos. Dans ce style la mélodie n'est pas soumise à un tempo fixe. Au contraire la métrique suit le rythme du chanteur. Celui-ci dit le texte avec une certaine lenteur, et ralentit lors des cadences. C'est pourquoi on dit qu'il est *libre*. On l'appelle également *Punto Pinareño* ou *Punto vueltabajero*. Ses mélodies sont fluides, assez libres et très indépendantes de l'accompagnement. Les instruments sont ainsi utilisés pour effectuer un contre-chant, pour souligner certains passages, établissant un dialogue avec le soliste. Chose surprenante, la clave n'intervient pas dans ce style. Lorsque que le chant s'arrête, lors des intermèdes, les musiciens utilisent des mesures en 3/4.
- le *Punto fijo* s'est quant à lui développé dans les provinces centrales de Camagüey et Las Villas, sous l'influence de l'Orient. Contrairement au style de l'occident, celui-ci utilise une métrique fixe et constante tout au long du morceau. D'où les noms *Punto fijo* ou *Punto en clave* *Punto fijo* ou encore *Punto camagüeyano*. Cette structure fixe permet donc l'utilisation des claves et un accompagnement instrumental permanent. Le *punto cruzaado*, se caractérise par un chant syncopé, alors que l'accompagnement garde une stabilité renforcée par la percussion, sur une mesure ternaire. Cette variante s'exécute en 3/4, en 3/8 ou en 6/8.

Structure Le morceau commence par une introduction instrumentale, généralement effectuée par le *Luth* et le *Tres*. Puis la guitare exécute une figure rythmique fixe, sur laquelle le chanteur

expose un thème sur quatre vers. Vient alors un intermède instrumental, dominé par les variations mélodiques du luth, accompagné des percussions et de deux autres cordophones. Le tres remplit les blancs laissés par la guitare. Puis le chanteur poursuit et conclut sur le premier thème en improvisant les six vers restant de la strophe. La chute finale est réservée aux instruments, et le luth exécute une improvisation libre sur la mélodie.

L'évolution du punto Aujourd'hui les orchestres qui accompagnent les fêtes paysannes ont intégrés de nouveaux instruments à la formation. La tumbadora, s'y est très vite adjointe. La *Marimbula* s'est ajoutée plus tard à la formation, avant d'être remplacé par la contrebasse, ainsi que les bongos et la paila criolla. Avec le temps, le piano a parfois remplacé le tres.

Chapitre 11

La Guaracha - Le Chuchumbé - 1700

11.1 Description

La *Guaracha* est un type de *Son* particulier, proche du *Mambo* qui naquit au 18^{ème} siècle. Le verbe populaire *Guarachar* signifie faire la fête en cubain (gossar en espagnol). Il s'agit d'un style de chanson pour chœur (*Coro*) et soliste (*Pregon*), on dira donc qu'il est basé sur un chant *Coro/Pregon*. Les paroles de ces chansons, improvisées par le soliste, sont souvent critiques et satiriques envers l'actualité. La Guaracha connut un grand succès auprès des *Conjuntos* vers 1930. Elle se différencie des autres styles par ses tempos rapides, et sa grande complexité rythmique, notamment dans le jeu des Congas. Elle peut être écrite en 3/4 en 6/8 ou en 2/4. En Andalousie, la Guaracha va donner naissance à la *Rumba flamenca* (ou *rumba gitana*).



Ecoute conseillée : Solano/Ochaita/Rodriguez *El Porompompero*

Exemple de Rumba flamenca



Ecoute conseillée : A. Sarmiento/C. Castellanos *La Luna Y El Toro*

Exemple de Rumba flamenca



Ecoute conseillée : Lolita Flores reprise de Compay Segundo *Sarandonga*

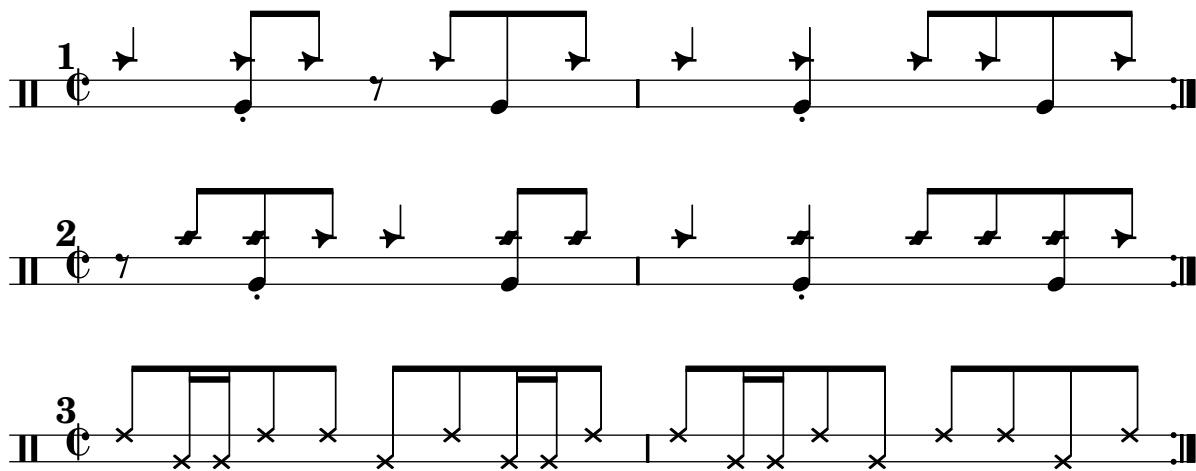
Exemple de Rumba flamenca

On utilise dans la Guaracha la *Cascara* pour les parties tranquilles, tandis qu'on joue à la cloche dans le Montuno. L'ajout d'un deuxième *Conga* au Conjunto est attribué au style *Guaracha*.

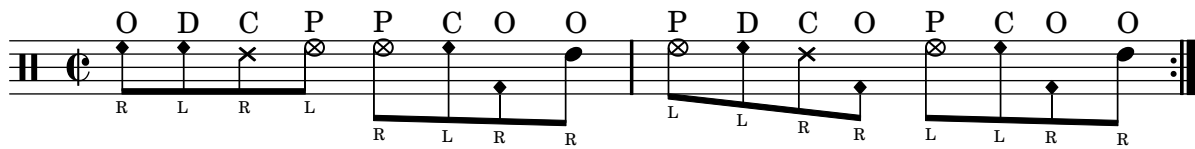
Le Chuchumbé En 1776, des cubains émigrent au port Mexicain de Vera Cruz. Leur danse *El Chuchumbé* jugée trop suggestive est interdite. C'est la première danse cubaine dont on est une trace historique.

11.2 Rythmes typiques des percussions

Aux timbales Voici un rythme typique des timbales, sur une clave 3 2.



Aux Congas



11.3 Tumbaos typiques du piano et de la basse



Chapitre 12

Le Son - 1750

12.1 Son et Son Montuno

La nuance entre Son et Son montuno est assez subtile. Mes recherches m'ont amené au résultat suivant : le Son désigne à la fois le tout premier Son, apparu dans la province de l'Orient, mais également un grand courant musical qu'il a généré, notamment à la Havane. Le Son est la musique purement cubaine de référence qui a eu une influence dans toute la sphère des musiques cubaines. Le Son montuno, désigne le Son oriental apparu à Santiago de Cuba, auquel a été ajouté une section fermée. Son et Son Montuno ont évolué en parallèles, et les nombreux échanges entre la Havane et Santiago font qu'il est difficile de les différencier. Une autre analyse pourrait donner le Son montuno, comme le Son des montagnes et donc comme le Son originel. Le Son désignerait alors tout ce qui a suivi aussi bien à la Havane, qu'à Santiago. Prudence, donc.

12.2 Le Changüí

Le *Changüí*, musique des fêtes paysannes (cumbanchas) qui a des origines bantoues. Ses instruments sont le tres, la marímbula, les maracas, le guayo, le bongo. Il semblerait qu'il soit apparu dans la province de Guantanamo, simultanément ou antérieurement au Son. Faire un changüí signifie faire une fête pour célébrer un mariage, un anniversaire, une récolte abondante, ou simplement pour retrouver le contact entre différentes personnes lointaines. Prétextes pour rompre l'isolement des fermes, ces cérémonies étaient appelées *Changüí* à l'est, *Guateque*, *Sucu-sucu* dans l'île des pins. La structure de la musique de ces fêtes était généralement très simple. Le morceau comprenait un refrain, l'*Estrillo*, de 4 phrases environ chanté à plusieurs reprises par le chœur. Un soliste chante des couplets (*Cuerpo*) improvisés entre chaque refrain, instaurant ainsi un jeu de question réponse avec le chœur. Il est fréquent que les couplets soient sous forme de *Decimas* : dix strophes octosyllabiques. L'alternance soliste/chœur est assez typique des genres africains. Toutefois, ici, dès que le soliste est à cours d'idée, ou qu'il a fini ce qu'il voulait dire, la chanson s'arrête. Au contraire, les chants africains passent le relais entre différents solistes, faisant ainsi durer la chanson plus longtemps, dans un mouvement collectif.

12.3 Le Son

Le premier Son ? Un document publié en 1893 par Laureano Fuentes Matons ferait remonter l'origine du son au 16^e siècle, en référant une chanson composée par deux soeurs, Micaelo et Teodora Guinés, intitulée : *El Son de la Ma'Teodora*. Toutefois, on ne sait à l'heure actuelle si tout ceci, la chanson comme les auteurs, relève du mythe ou de la réalité. Même s'il on opte plutôt

pour la première possibilité, ce mythe est un symbol très fort pour les cubains et beaucoup de chansons sont consacrées à Teodora Guinés.

Le Son Le *Son* est un musique populaire cubaine qui possède de nombreux points communs avec le Changui. Elle était jouée à ses débuts par un trio de musiciens : un tres, des bongos et les claves (ou la marimbula selon les versions). L'origine du mot *Son*, provient du mot espagnol Sonetas qui correspond à des poèmes appliqués à la musique. Cette musique rurale de la région montagneuse du Sud de l'Orient, La Sierra Maestra, fut introduite dans les grandes villes de l'Orient(Guantanamo et Santiago) par Nené Manfugas donnant ainsi naissance au Son montuno (voir ci-dessous). A cette époque, les fêtes collectives en plein air étaient répandues, et il s'y produisait de grands échanges de musiques, permettant ainsi aux nouveaux styles et instruments d'évoluer encore plus vite. On y dansait généralement en rond.

La Propagation du Son Le Son doit sa propagation à l'important commerce entre les ports du sud de cuba(dont l'île des Pins), Porto Rico, la République Dominicaine, Cartagène et le Yucatan. De plus, il se propagea jusqu'à la Havanne en 1929 avec les conscrits de Santiago allant faire leur service (obligatoire depuis 1909) à la capitale. Certaines version disent aussi que le Son aurait été ramené à Cuba par les soldats cubains ou américains des guerres du Mexique. En 1920, la contrebasse est incorporée dans la formation du Son. Plus tard, le tres sera remplacé par le piano. Une fois à la Havane, Le tempo s'accéléra, et de Trio, la formation passera à Sexteto. Dans les années 30, le "Sexteto Occidente", qui devient ensuite "Septeto Nacional" d'Ignacio Piñeirio sera le plus populaire de ces orchestres de Son urbains. Le Septeto Nacional, ajoute pour la première fois dans l'Histoire du Son une trompette comme instrument principal avant d'être la vedette de l'Exposition universelle de Séville en Espagne. Au fur et à mesure, le Danzon fut délaissé pour le Son. En formation sexteto les instruments sont : tres, guitare, bongos, maracas, claves, marimbula.

La Sierra Maestra Nous pouvons citer un groupe fameux, qui a longtemps joué du Son traditionnel : la *Sierra Maestra*. Fondée dans les années 1970, son nom évoque la montagne cubaine où Fidel Castro et Che Guevara organisèrent la révolution cubaine. Leurs instruments sont : tres, guitare, trompette, bongo, guiro et chant. Le leader, *Juan De Marcos González* a créé *Afro-Cuban All Stars* et *Buena Vista Social Club*, et le trompetiste *Jésus Alemañy* a créé son propre groupe : *Cubanismo*.

La structure du Son La structure du style rurale est identique à celle du Changui. On dit souvent qu'il s'agit d'une structure piverte, car le soliste n'a pas de contraintes et le morceau s'arrête librement. le refrain prendra très vite le nom de Montuno. Nous verrons plus loin qu'une section fermée sera ajoutée au début du Son.

12.3.1 Rythmes typiques du Son

La basse joue le tumbao syncopé typique. Les bongos, maracas et guiro, ont des patterns basés sur un débit de croches constants. Dans le son, le pattern typique aux congas ne diffère guère de la Marcha.



Chapitre 13

La Rumba - 1750

13.1 Description

La rumba est apparue à la fin du 18^{ème} siècle, principalement dans les villes cubaine de La Havanne et de Matanzas. Le mot rumba est un dérivé de l'espagnol rumbo, signifiant en route. L'abolition de l'esclavage (1886) en est l'un des éléments déclencheur. En effet, les esclaves avaient pour habitude de se rencontrer dans leurs *Barracones*, maisons d'esclaves près des plantations, afin de perpétuer leurs chants rituels. L'accompagnement se faisait alors à l'aide de caisse en bois, ou autres petits instruments. En 1886 ce sont près de 250 000 africains qui se sont retrouvés libres, et beaucoup d'entre eux sont allés en ville où ils logeaient dans des *Solares*, immeuble divisé en une multitude de logements modestes donnant sur une cour centrale. C'est dans cette cour qu'ils ont pu se réunir en plus grande formation, notamment la nuit. Avec des chevilles de charpente de bateau, ancêtres des claves, des caisses à morue, ancêtres des *Cajones*, des cuillères, des bouteilles, ils reproduisirent les rythmes, chants, et danses, qu'ils jouaient dans leurs barracones. Tout le monde participe à la danse, individuellement ou en couple, dans la mesure où ces rassemblements, les *Rumbas de solares*, sont des moments festifs. Issus de la culture africaine, la Rumba, était généralement constituée d'un soliste et d'un chœur. Les *Cajones*, ont progressivement été remplacés par les *Congas*, tandis qu'une basse et un *Tres* se sont rajoutés à la formation. A la fin du 19^{ème} siècle la rumba possède des formes différentes selon les lieux. Populairement on dit que ce sont les *Rumbas del tiempo España* - les rumbas du temps de l'Espagne-. Peu à peu beaucoup de celles-ci disparaissent et subsistent trois modalités, le *Yambú* aujourd'hui en décadence, la *Columbia*, et celui qui conserve toute sa vitalité, le *Guaguancó*.

Le rythme de *Palitos* ou *Guagua* est exécuté par les *Cucharas*(les cuillères) ou les *Palitos* (petites baguettes) sur la *Cata*(woodblock ou pièce de bambou), ou frappé sur le bord du *Cajon* ou de la *Conga*. Un des chanteurs joue la clave. Un *Shekere* ou un Guiro était parfois utilisé pour marquer la pulsation. Toutes les rumbas utilisent une clave 3:2. Au cours du morceau, on a le sentiment que le tempo s'accélère compte tenu du fait que les rythmes deviennent de plus en plus chargés.

13.2 Le Yambu

13.2.1 Description

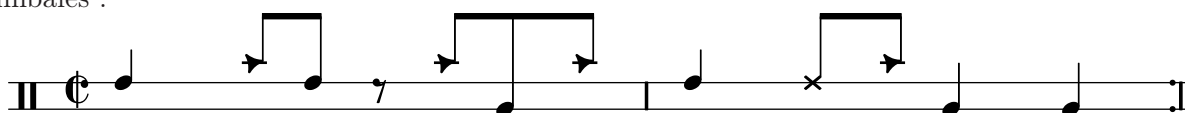
Le *Yambu* est la plus ancienne et la plus lente des rumbas. De style rural, cette danse est exécutée par des danseurs plus âgés que pour les autres rumbas. Après une assez longue introduction appelée *Diana* où alternent soliste et chœurs, le danseur, imitant un vieux souffrant de rhumatisme s'appuie sur sa danseuse. Sa danse, coquette, sensuelle et élégante la met en valeur.

Le Yambu était joué traditionnellement sur des *Cajones*. Le tempo lent laisse l'espace à une exécution plus syncopée des tumbaos qui comportent plus de coups accentués.

13.2.2 Rythmes typiques des percussions

Congas : Dans le Yambu, toutes les notes marquée en slap sont en fait des *Tapadas*, à mi chemin entre la touche et le claqué. Tumba et tres Yambu Antiguo : la tumba rappelle la Pachanga

Rythme ancien de Pachanga qui pourrait être à l'origine du premier Yambu, exécuté ici aux timbales :



Le Palito est joué au woodblock. Nous avons représenté deux lignes différentes pour différencier main gauche et main droite. La ligne du haut représente la main droite, la ligne du bas la main gauche.



13.3 Le Guaguanco

13.3.1 Description

Le *Guaguanco* est un style rumba de musique de quartier (barrio) qui a vu le jour dans la province cubaine de Matanzas. Cette région était la principale région d'agriculture durant l'époque coloniale. C'est donc dans cette région qui était la plus peuplée en esclaves. On rencontre également le nom *Guarapachangueo* pour ce style de musique. La danse s'articule autour du *Vacunao* à signification érotique, symbolisé par un geste du danseur ou par un foulard qui va attraper la danseuse, et que celle ci cherche à éviter tout le long de la danse. Ce jeu est très proche de celui de la *Yuka Kongos* (voir chap. 2.1). Les textes sont narratifs et ils traitent de questions de la vie quotidienne comme la politique, amour, etc. Le guaguanco est désormais le style rumba le plus populaire, et il très souvent arrangé pour la salsa. Le Guaguanco était originellement joué par trois Congas, des claves, un *Palito*, une basse, un tres, et des chanteurs. Le jeu rythmique aux congas est basé sur des questions réponses. En plus de cela, le Quinto (plus petite conga) était utilisé pour exécuter des solos, en s'appuyant souvent sur les mouvements des danseurs. Comme beaucoup de rythmes cubains, on peut distinguer deux mouvements : le style de la Havane, et le style de Matanzas.

Le style de la Havane exprime l'énergie des citadins plus subtile, les tempos sont plus rapides et les coups d'accompagnements sont moins marqués. L'intensité est vécue dans les interactions et dialogues du Quinto. Le style de Matanzas est plus typé et comporte plus de coups marqués dans l'accompagnement.



Ecoute conseillée : Los Muñequitos de Matanzas

Dans les années 30-40, ces ensembles furent adaptés par des groupes de musique de danses, élaborant des mélodies plus riches, et c'est alors que le Guaguanco fut apprécié par un vaste public.

Structure type d'une chanson Introduction avec uniquement clave et palito, suivi par les autres percussions, couplet, refrain, quinto solo, refrain, et sortie.



Ecoute conseillée : Los Roncos Chiquitos Ñ los Papines

Groupes qui pratiquent la *Rumba cerrada*, rumba fermée, avec des patterns traditionnels.



Ecoute conseillée : Yoruba Andabo Ñ Clave y Guaguanco Ñ El Grupo Afro-cuba

Groupes qui jouent la *Rumba abierta*, rumba ouverte, où se mélangent Batas, Cajones, Tumbadoras.....



Ecoute conseillée : Los Papines, Los Munequitos de Matanzas, Patatos y totico

13.3.2 Rythmes typiques des percussions

Congas La Tumba (ou Salidor) maintient le rythme en accentuant le quatrième temps de la mesure. Le Tres golpes (ou Tres Dos ou Tres) répond à la clave en répétant le début de la phrase mais sur le deux de la clave. Le quinto improvise, répond aux chants et dialogue avec les danseurs.

Le shekere utilise un pattern relativement simple sur une seule mesure.



Style de la Havane, parties d'accessoires. Le Palito utilisé ici est tel que la main droite, qui joue sur le woodblock aigu, joue la rumba clave.

3:2

Clave

Palito

Cloche

Guiro

13.3.3 Tumbaos typiques de la batterie

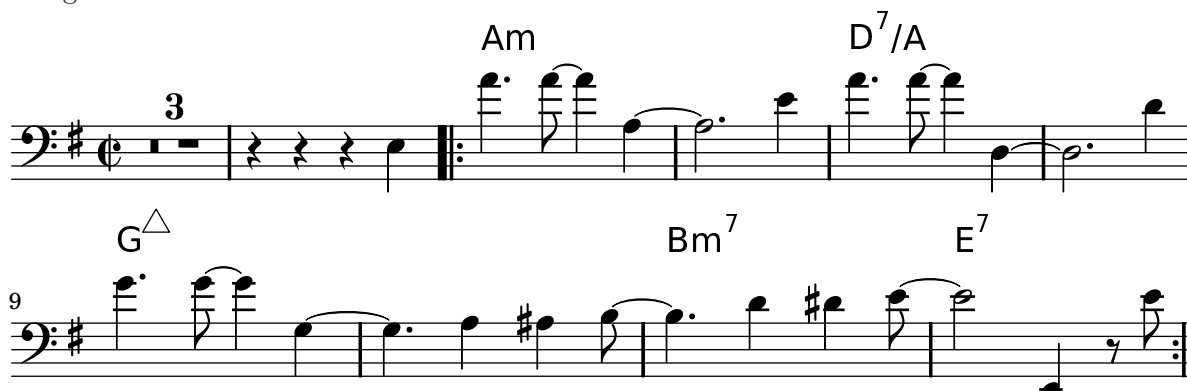
Dans ce pattern, la main droite joue la clave sur la cloche, et ne quitte pas sa position. C'est la main gauche qui se déplace pour jouer sur les toms.



13.3.4 Tumbaos typiques du piano et de la basse

Les exemples sont du style des danse bands. La basse met en valeur un contrepoint de la clave guaguanco.

Voici un exemple typique de ligne de basse. Nous avons indiqué trois mesures de pause en introduction, pour indiquer qu'un morceau de Guaguanco commence souvent par une introduction de percussions. Avant l'entrée des instruments mélodiques, la basse joue une note en anacrouse. Nous avons en effet vu plus haut, dans le chapitre "Les fondements de cette musique", que l'annonce de la tonalité qui allait suivre avant le début de la mesure était caractéristique de la musique cubaine. Le rythme présenté ici est typique, ainsi que l'agencement des notes aiguës et notes graves.



13.4 La Colombia

13.4.1 Description

La *Columbia*, d'origine rurale, est la plus rapide des Rumbas et elle se différencie des autres par son tempo 6/8 (ou 12/8). Celle-ci est chantée et dansée exclusivement par des hommes, tradition qu'elle tient de l'héritage de l'*Abakuá*. Durant la *Columbia*, chacun leur tour, les danseurs montrent leur habilité, essaient de surpasser ceux qui les précédaient. On utilise comme percussion la *Cata* (tronc évidé que l'on tappe avec les *Palitos*) dans la *Columbia*.

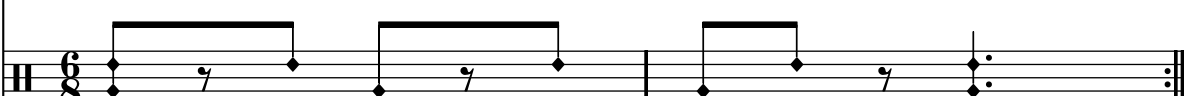
13.4.2 Rythmes typiques des percussions

Voici les patterns typiques des idiophones de la *Columbia*. La ligne du haut de la *Cata* désigne la main droite.

3:2

Clave 

Cloche 

Cata 

Chapitre 14

Le Bolero - 1792

14.1 Description

Le *Bolero*, apparu à Cuba vers 1792, est un rythme qui s'emploie sur des mélodies à tempo lent (80-100 à la noire). L'origine de cette danse est le verbe volar, qui signifie alors voler dans les airs. Il est principalement utilisé pour les chansons romantiques avec une teinte de tristesse et de lamentation, que l'on nomme *Ballades espagnoles* ou parfois *Rhumba*. Les cubains, très sentimentaux, adorent le Boléro qu'ils interprètent souvent à la guitare seule, ou accompagnée de castagnettes, sans orchestration. Le Bolero ne possède donc pas de Montuno. Il existe toutefois des versions en Combo que nous présenterons dans la suite. Ce tempo très lent est accompagné aux percussions par des *Cascara* et *Marcha*. En 1870, il accueille le *Cinquillo* parmi ces rythmes. D'abord écrit en 2/3 il évoluera pour, dans les années 1840, être en 2/4.

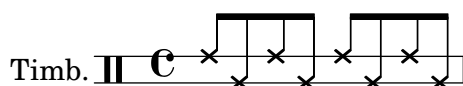


Ecoute conseillée : Pepe Sánchez *Tristezas*

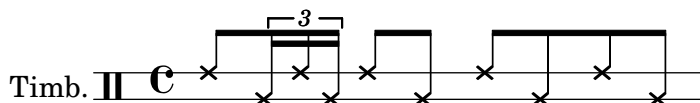
Cette chanson composée en 1883 est considérée comme étant la première composition dans le style du boléro cubain.

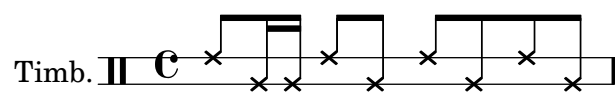
14.2 Rythmes typiques des percussions

Timbales En bolero, le pattern de base des timbales est constitué de simples croches, jouées en alternance sur les deux futs. Ce pattern reproduit ici le jeu des maracas traditionnellement utilisées dans les ensemble de Son. Il doit être joué de manière douce et fluide.

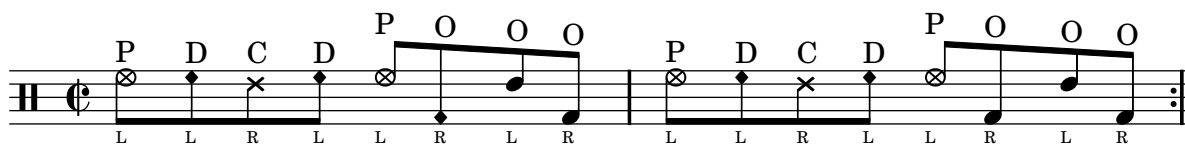


Ce qui fait la spécificité du bolero, c'est tout de même le premier temps de chaque mesure, qui est souvent en doubles croches (ternaires ou non).





Congas



14.3 Tumbaos typiques du piano et de la basse

Le jeu du piano et de la basse est similaire à celui que l'on peut trouver dans le jazz.

Chapitre 15

Tumba francesa - 1800

Après la révolution haïtienne du début du 19e siècle, un grand nombre de "français" immigrèrent à Santiago. Par "français", on désigne les maîtres blancs français ou créoles, et leurs esclaves originaires pour la plupart du golfe du Bénin et à dominante fon ou bantoue. Les propriétaires émigrants ont été plus humains envers leurs esclaves, en diminuant les punitions corporelles, en leur permettant la pratique de leurs traditions haïtiennes, spécialement les danses et fêtes, et en favorisant le rachat de leur liberté. Sur le modèle des cabildos de nación, ils s'organisèrent autour de sociétés appelées *Tumba francesa*, notamment dans le futur quartier de Los Hoyos. Tumba est un mot congolais qui signifie "festivité" en langue bantoue.

D'abord pratiquées dans les plantations, les fêtes de *tumba francesa* se reconstituent au sein des sociétés de même noms. Les danses de la tumba francesa reprennent les chorégraphies des danses de salons du 18e telles que les pratiquaient l'aristocratie et la bourgeoisie dans la colonie de Saint-Domingue, mais les esclaves les exécutent à leur manière avec leur propres chants créoles et instruments : tambours, *Tambora*, la *Cata* et la *Chacha* (sonnailles métallique, décorées de rubans, agitées par le chœur). La Tumba se distingue donc par les vêtements que portent les danseurs (châles fins, mouchoirs de soie, colliers, etc...) et par le style de danse, où la femme et l'homme se déplacent avec cadence, douceur et élégance, sans lever les pieds du sol.

La fête s'ouvre avec le chant en patois espagnol ou en créole du soliste et improvisateur, homme ou femme : le *Composé*. Le chœur généralement composé de femmes lui répond en alternance. Le composé appelle la cata qui fixe la base rythmique, puis les tambours commencent à jouer. La tumba est le nom générique de la fête. Celle-ci est accompagnée par trois tambours de type congas, joués par le *Tambouyé* : le *Bulá* (secondier, bébé, catá cantora, ou maruga) maintient une figure rythmique fixe avec des variances de sonorités ; le *segón* l'appuie ; et le *Premier* (mamier, premier bulá ou redoublé), le plus grave joue les improvisations rythmiques. Il est le dernier à entrer dans le jeu. Tout est organisé autour de la cata, qui est l'instrument principal dans la tumba.

Un maître de danse, le Mayor de Plaza, règle la cérémonie à l'aide d'un sifflet, et il choisit les danseurs, seuls ou en couples, comme au temps des danses de cours. Danseurs et chanteurs, principalement des femmes, portent de longues robes de style colonial avec sur la tête des foulards africains et dans la main des écharpes colorées.

Deux types de danses subsistent aujourd'hui à Santiago : le *Masón* et la *Yubá*. Le masón est une parodie espiègle des danses de salon françaises qui sont : le rigaudon, le menuet. Plus ancienne, la yuba se clot par une partie appelée *Fronté*, où les tambours *Bulá* et premier sont couchés sur le sol, le percussionniste modifiant les sonorités en pressant la membrane avec le pied en même temps qu'il frappe à main nue. Le rythme se fait plus rapide, un danseur se tient seul face au tambour, dans une sorte de défi mutuel. Le tambour suit dans ses improvisations les pas du danseur, mais avec des figures qui accentuent la complexité rythmique et auxquelles le

danseur répond à son tour. Cela rappelle la figure que l'on trouve dans la *Columbia*. La popularité de la Tumba Francesa a atteint son apogée à la fin du XIXe siècle.

Dans ce style de musique le *Cinquillo* est un rythme qui a une présence fondamentale. Cette particularité se retrouve dans de nombreuses musique de Saint-Domingue. Les fêtes de tumba sont restées des fêtes de salon, toutefois elles ont été les initiatrices de nouvelles fêtes "françaises", qui se sont intégrées aux fêtes des carnavals de Santiago, notamment dans le quartier de *Tivoli*. Ce carnaval français s'appelle le *Tahona* ou *Tajona*. Les chants présents durant cette cérémonie sont souvent satiriques et les tambours y exécutent un rythme de marche et un autre plus rapide que l'on appelle également *Tajona*.

Chapitre 16

La Contradanza - 1800

16.1 La Contredanse

En 1690, naît en Angleterre une danse paysanne appelée la Country Dance (contredanse anglaise), reprenant souvent des airs populaires et traditionnels anglais. Adoptée par les classes moyennes, elle se diffuse en Europe, notamment grâce au maître à danser anglais Isaac. Les français créèrent, vers 1710, la Contredanse Française (également appelée cotillon) - ancêtre du quadrille. Danternaux, un maître à danser lyonnais, composa de très belles contredanses. C'est une danse gaie, aux airs très simples, à deux temps (binaire ou ternaire). Elle utilise des pas marchés très souples : un pas de bourrée, auquel s'ajoute un demi-contretemps et un pas de gavotte ou de menuet. Dans cette danse, on ne change pas de partenaire et il n'existe pas de jeu de bras, car on se tient par la main. Ce sont des danses très prisées, car elles sont faciles à mémoriser. Les figures à exécuter sont annoncées par le Rigaudonnier. Il existe deux type de contredanses : L'anglaise : Chaque couple exécute une série de figures, à tour de rôle, en changeant de place avec ses voisins. La Française : Les couples sont disposés en carré, et exécutent une contredanse issue du cotillon.

16.2 La Contradanza

La Contredanse à Haïti Originellement jouée avec des violons, un piano et des flûtes, les haïtiens rajoutèrent avec le temps la clarinette, des trompettes, le Guiro et les Timbales Criollos à la formation de la Contredanse. Ces Timbales créoles, plus petites que les timbales (classiques) européennes, se seraient développées pour obtenir les Timbales(cubaines) actuelles.

La Contradanza cubaine Après la révolte des esclaves dans la colonie française d'Haïti en 1791, de nombreux esclaves haïtiens migrèrent à l'est de Cuba. Parmi ces immigrants, ils y avaient aussi des colons français venus de La Louisianne (New Orleans). En effet, en 1812 Napoléon, sous la pression du président Thomas Jefferson, vendit la Louisianne aux américains. Ces populations d'Haïti et de la Louisianne, apportèrent avec eux, la *Contredanse*, ainsi que le *Menuet*, la , le *Rigaudon*, le *Passe-pied*, la *Gaceste*, le *Vaudoun*, le *Gaga* et la *Tumba Francesa*. Arrivée à Cuba, la Contredanse prit l'appellation espagnole de *Contradanza*. Ce type de danse en couple, quoi que classique de nos jours, n'était alors pas coutume à Cuba, et aucune danse africaine n'avait également cette tradition. Ce fut alors un départ pour les danses en couple comme la rumba, et pour les danses solo. Les contradanzas sont des chansons au tempo lent, sur lesquelles les danseurs se placent en deux lignes face-à-face.

La formation Les contradanzas étaient jouées à l'extérieur par des *Tipicas Orchestras* comprenant deux violons, deux clarinettes, une basse, une trompette, un trombone, un *Guero* et des *Timbales Criollos* (ou *Pailas Cubanas*). Puis ce style de musique fut joué à l'intérieur, par des formations typiques plus petite appelées *Charangas Francesas*, utilisant des violons, un flûte en bois, une guitare basse, un Guero et des Timbales. Le piano et les congas furent ajoutés plus tard à cette formation. Le mot francesa vient de l'origine française de cette instrumentation. A cette époque on n'utilisait pas de cloche, ou de cymbale, seuls les membranophones servaient alors.

Structure d'un morceau La Contradanza cubaine est constituée de 2 mouvements lents paseo et cadena, et 2 plus vifs : sostenido et cedazo. "San Pascual Bailón" est la plus ancienne partition connue.

Le Cinquillo Le cinquillo apparait dans les compositions de Manuel Saumell (1817-1870), compositeur de quelque 50 contradanzas

16.3 La Habanera - 1836

La *Habanera* ou *Havanaise* est un genre musical, une danse, et un rythme, née vers 1830 à La Havane, issue de la contradanza et certainement influencée par le flamenco espagnol, qui séduira le monde entier, en particulier l'Argentine (où elle donnera le tango argentin) et l'Espagne à la fin du 19e siècle. La habanera était dansée par toutes les classes de la société, et connut son heure de gloire dans les salons anglais et français.



Ecoute conseillée : Artiste inconnu *La Pimienta*

Première habanera - 1836



Ecoute conseillée : Sebastián Iradier *La Paloma*

La plus connue des Habaneras, composée en 1860, elle sera reprise par Elvis sous le titre "No More", puis par Mireille Mathieu sous le titre La Paloma Adieu



Ecoute conseillée : Sebastián Iradier *El Arreglito*

En 1863, Mila Traveli l'interprète à Paris, avant que celle-ci serve à l'écriture de Carmen, de Georges Bizet en 1875 pour la chanson "L'amour est un oiseau rebelle"



Ecoute conseillée : Camille Saint-Saëns *Havanaise*

Pièce pour violon et orchestre

Chapitre 17

La Trova - 1850

La *Trova* est un genre musical populaire de l'Orient (Santiago de Cuba) apparu dans les années 1850, où les chants en solo, duo ou trio, sont seulement accompagnés de la guitare. Ces chanteurs sont appelés *Trovadores*. Ces groupes de troubadours chantent des habaneras, des guajiras, des guaracha, ou des boléros. Ainsi, la Trova, désigne parfois l'ensemble de ces musiques romantiques. Les références dans ce style sont : Sindo Garay, Maria Teresa Vera, Rosendo Ruiz [Suarez], Alberto Villalon [Morales], Manuel Corona [Raimundo].

Chapitre 18

Le Son Montuno - 1892

18.1 Description

Lorsque qu'il arrive dans la zone suburbaine de Santiago de Cuba, le *Son* oriental garde la trace de ses origines rurales dans le nom qu'il reçoit : le *Son Montuno*. L'origine du mot *Son*, provient du mot espagnol Sonetas qui correspond à des poèmes appliqués à la musique. Le mot Montuno quant à lui provient de Montaña, la montagne. On attribue, selon la tradition orale, au joueur de tres *Nené Manfugas* la propagation de ce style lors des fêtes de carnavail de Santiago en 1892.

L'ensemble musical originel était constitué d'un *Tres*, du *Guiro* et des *Bongos* et d'une basse. Puis sous l'influence de la *Trova* : une guitare, les maracas et les claves. On utilisait la botijuela comme instrument de basse. Le Son contrairement au Danzon ne nécessite par un grand orchestre, il nécessite seulement de bons improvisateurs et de bons cordophones.

Une nouvelle section L'influence française entraîna l'ajout d'une section fermée au Son, placée en début de morceau, juste avant le Montuno (partie libre avec alternance Soliste/choeur). Elle possède les même rythmes, mélodies et harmonies que le Montuno, et contient les messages principaux de la chansons. Toutefois cette nouvelle section, en "disait trop", ce qui rendait la tâche au soliste plus difficile pour trouver de l'imagination. De plus, cette section étant prédéfinie, cela enlève une certaine liberté, spontanéité au texte du chanteur. Auparavant, ceux-ci pouvaient exprimer des faits quelconques, propres au moment présent, à l'actualité populaire, aux participants. Avec le temps les chanteurs se sont tournés vers des paroles évoquant des notions, à la tradition africaine, évoquant l'environnement cubain, sa culture, tout en essayant de garder un côté populaire. Les paroles sont devenues alors extrêmement recherchées, liées à la musique, si bien que le fameux poète *Nicolas Guillen* écrivit des paroles d'une telle richesse qu'elles ne nécessitaient pas de musique pour qu'on puisse dire qu'il s'agissait de Son. C'est ce nouveau type de paroles qui a donné un sentiment de musique nationale cubaine à travers le Son.

Caractéristique du Son Oriental Le Son oriental, gardera les tempos rapides du Son originel. La marimbula sera assez vite remplacée par la botijuela qui possède de meilleurs capacités harmoniques. Les bongos seront accordés plus aigus. Toutefois, ce qui fera le plus la caractéristique du Son montuno, c'est la structure du chant. Celle-ci est marquée fondamentalement par l'alternance entre un élément récurrent, le refrain chanté par le choir, et l'improvisation du soliste. Il existe plusieurs types d'alternances. Un premier type se fait ligne à ligne, ce qui ressemble fortement aux traditions africaines. Un second type d'alternance, parmois combiné au premier, fait intervenir des quatrains octosyllabique (*Régina*), qui permet au soliste d'amplifier

le côté narratif de son chant, tout en alternant avec le chœur qui intervient au cours du refrain (*Estrillo*) pouvant être constitué d'une seule phrase jusqu'à une strophe. Cette séquence d'alternance, est l'apogée de la pièce, et porte donc le nom de *MontunoSection*



Ecoute conseillée : Trio Matamoros *La Mujer de Antonio*

A chaque phrase du soliste le chœur répond par un thème fixe : *Camina así*, Elle marche come ça. De plus, on retrouve dans cette chanson, le fait que le chanteur dicte parfois aux danseurs comment danser.



Ecoute conseillée : Trio Matamoros *El que siembra su maiz*

Le chœur intervient d'abord par deux vers : *El quel siembra su maiz/que se coma su pinol*, puis ponctue chaque vers du couplet en quatrain par *Si señor!* et *Cómo no!*

Le développement des transports publics, et notamment du chemin de fer, durant les années 1920, a permis l'expansion de ce style de musique, qui eut un large public amateur. Le groupe le plus connu, qui participa à la popularisation du *Son* fut sans aucun doute le Trio Matamoros, dirigé par Miguel Matamoros.

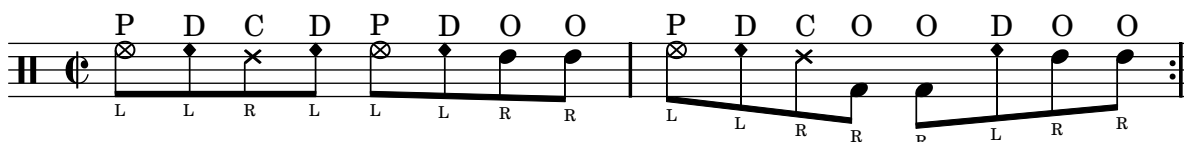
Ce n'est donc qu'à partir des années 1920, que le Son Montuno fut adapté pour les groupes de musique de danse, ajoutant à l'ensemble traditionnel, une basse et une trompette. Progressivement, se rajoutèrent le piano, les congas et d'autres cuivres.



Ecoute conseillée : Ignacio Pineiro y El Septeto Nacional, La Sonora Matancera
Des groupes connus de Son Montuno

18.2 Rythmes typiques des percussions

Au congas, on trouve de faibles variantes de la Marcha, dont en voici un exemple :



18.3 Tumbaos typiques du piano et de la basse

La basse joue un rythme classique, que l'on retrouve dans beaucoup d'autres style. Les enchainements sont également classiques : I-IV-V-IV-I sur deux mesures. (ou parfois I-V-I-V-I)



Chapitre 19

Le Danzon - 1879

19.1 Description

Le *Danzon* est le fruit de l'évolution de la *Contradanza* (voir 16). La contradanza, s'imprégna des cultures africaine et cubaine et incorpora une rythme connu sous le nom de *Habanera* ou *Cinquillo*, jouée sur les Timbales créoles. C'est alors que vers les années 1850, elle évolua en Danza, danse à deux temps (2/4) sur laquelle les couples de danseurs évoluent indépendamment les uns des autres. Quand les danseurs voulaient que les danses durent plus longtemps, plusieurs sections étaient rajoutées à la Danza. C'est ainsi qu'apparu le *Danzon* (longue Danza). A cette époque on n'utilisait pas de cloche, ou de cymbale. Ce style de jeu, utilisé dans le Danzon, s'appelle le *Baqueteo*. La formation de base est : Timbales, Guïro, Basse, Piano. Les Danzon étaient joués par les mêmes types d'orchestre que la Contradanza les *Orchestras Tipicas* et les *Charangas*.



Ecoute conseillée : *los Van Van*

Charanga Francesa fondée en 1968, ils sont la référence en matière de Danzon, et ils produisent toujours des disques dans un style qui a su évoluer. Un des premiers groupes à avoir incorporé la batterie dans la formation.



Ecoute conseillée : MiGuel Failde-Perez *Las Alturas de Simpson*

On considère que cette chanson, écrite en 1877 dans la province de Matanzas, est la première composition de Danzon.

L'évolution de ce style est attribuée à *Israel Cachao Lopez*. La contradanza était à l'origine très appréciée des classes bourgeoises. Mais son évolution en Danzon alla avec sa popularisation, tant et si bien qu'elle est considérée comme la "danse nationale cubaine". La structure de base était alors ABAC. A, le *Paseo*, ou l'introduction où les danseurs, en couples se promenaient sur la piste de danse. B, la mélodie jouée à la flûte, introduit la mélodie principale ; C, la partie solo pour les guitares. Le Danzon se joue sur un tempo rapide à environ 80 à la blanche.

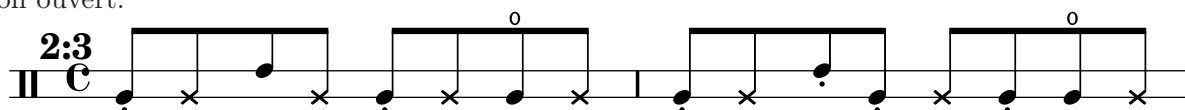


Ecoute conseillée : Jose Urfé, La Orquesta Tipica de Enrique Peña *Bombín de Barreto*
1911, Urfé ajoute une partie finale, proche du montuno

Cachao ajouta au Danzon une section libre appelée *Nuevo Ritmo* (section D), où les musiciens improvisent sur une cellule harmonique qui se répète. Cette section engendra le Montuno présent dans la plupart des musiques latines, ainsi que le style de musique Cha-cha-cha. (voir chap. 20) puis le Mambo. A l'occasion de cette nouvelle section, le timbalero ajouta une cowbell à son set afin d'en jouer sur le Nuevo Ritmo, et les congas furent rajoutés à l'ensemble rythmique du Danzon. Il semblerait que ce soit *Ulpanio Diaz*, timbalero d'Arcano qui lança cette mode de la cowbell.

19.2 Rythmes typiques des percussions

Le jeu des timbales est principalement centré sur la Hembra, est n'utilise pas d'accessoire : on l'appelle le *Baqueteo*. La main droite tappe normalement sur la peau. On remarquera qu'elle joue la pulsation sur tous les temps pendant la mesure Debil. La main gauche, joue le complémentaire de la main droite en faisant des rimshots sur la Hembra. La paume de la main gauche appuie sur la peau pour permettre un son étouffé du jeu main droite, ou se relève pour donner un son ouvert. On rencontre souvent, sur le deuxième temps de la mesure du 2 de la clave, un accent joué(et non étouffé) sur le Macho. Le 4eme temps de cette même mesure peut également être un son ouvert.



Chapitre 20

Le Cha-cha - 1949

20.1 Description

Le *Cha-cha-cha* ou *Cha-cha*, est un rythme originaire d'une danse joyeuse à 4 temps, rendu populaire parmi les hautes classes cubaines à la Havanne. Ce style est le descendant direct du *Nuevo Ritmo* du Danzon créé par le bassiste *Israel Cachao Lopez* et son frère *Orestes Lopez*. Le *Danzon* étant lui même le descendant de la *Contradanza* venue d'*Haïti* en 1791 (voir chap. 19). A la fin du 19^{ème} siècle, le *Danzon* des hautes classes fusionna avec le *Son* de la rue. Le violoniste et pianiste Enrique Jorrin, ex joueur dans le groupe d'*Arcaño y sus Maravillas* est souvent considéré comme celui qui a rendu le cha-cha-chá populaire. Toutefois, il ne faut pas négliger la contribution du groupe cubain de musique Charanga : *La Orquesta Aragón* et son flutiste José Fajardo. L'origine du nom cha-cha-cha, inventée par Enrique Jorrin, vient du son que produisaient les pas des danseurs sur la piste. Le mot cha-cha-chá désigne aussi certaines plantes des Antilles produisant des cosses de graine utilisées pour faire un petit fracas appelé un cha-cha-cha. L'ensemble des instruments est constitué d'une section rythmique composée du piano, de la basse des congas, du guiro, et d'une section mélodique composée de violons, du violoncelle, et de la flûte.

Les tempo de cha-cha vont de relativement lent à tempo modéré (88 à 132 à la noire). Il s'agit d'un rythme écrit en 4/4 (et non en C barré). Toutefois, il est important de le penser en 2/4 pour lui donner du dynamisme. Une des spécificité de ce rythme est la pulsation jouée de manière permanente à la cloche ou au dôme de la cymbal, ou en rimshot de caisse claire. Ce rythme permanent a remplacé le cinquillo du Danzon. Le type de cloche utilisé est une cloche plus petite que la cowbell, la cha-cha bell, généralement tournée vers la gauche sur le set de Timbales contrairement à la cowbell. Introduite en 1940 aux Etats-unis, cette cloche était accrochée à même le fût ce qui lui donnait un son typique compte tenu de la résonnance que cela impliquait sur le fût.



Ecoute conseillée : Enrique Jorrin *La Engañadora*

(1949) Considérée comme le premier morceau de Cha-cha-chá



Ecoute conseillée : La Orquesta Aragón *Calculadora - El Bodeguero - Los Tamalitos de Olga*



Ecoute conseillée : Jose Fajardo y sus Estrellas - Enrique Jorin



Ecoute conseillée : Santana *Oye Como Va*

Exemple de musique Cha-cha où les 1 et 3 sont à la grosse caisse et les 2 et 4 à la caisse claire. Ce titre est une reprise de l'original de Tito Puente.

Structure d'un morceau Intro A A B Estribillo

Les Cierres Les Cierres sont des figures à l'unison, généralement pour effectuer une transition entre deux parties du morceau. Souvent il s'agit d'un solo de percussion.

20.2 Rythmes typiques des percussions

Les patterns des percussions tournent souvent sur une seule mesure. Les congas jouent simplement la Marcha, ce qui soutient les Tumbaos de la basse et du piano.

Pattern 1 : traditionnel, se joue durant l'Intro et le Cuerpo Pattern 2 : pour l'estribillo (montuno sur un cycle harmonique de 4 mesures) où la clave est plus soulignée.

Comme nous l'avons vu précédemment la constante pulsation à la Chacha Bell est très importante. Le pattern de base aux timbales est le suivant. Les noires des Timbales peuvent être remplacées par des "deux croches". Le rythme à la chacha bell peut varier en utilisant des croches et des noires à loisir suivant le contexte du morceau. Toutefois, le style exige que tous les temps soient marqué par des accents (même si certains maîtres, comme Tito Puente, s'autorisent à ne jouer que certains accents dans des cas particuliers.)

Voici deux patterns de base du guiro :

20.3 Tumbaos typiques de la batterie

Le Cha-cha est un des styles latins les plus facile à exécuter compte tenu de sa ressemblance de son pattern avec celui du Rock : 2 et 4 accentués, temps forts marqués par la grosse caisse.



20.4 Tumbaos typiques du piano et de la basse

Vu qu'Enrique Jorrin était pianiste, c'est dans le Cha-cha que le piano dirige le plus l'ensemble, notamment dans les parties libres, d'improvisations (les vamps). Les Tumbaos de la basse et du piano tournent sur deux mesures.

Deux rythmes de piano en style abrégé : Rythme 1 : Main gauche et main droite : x0x00x0x|000x0x00
Rythme 2 : Main droite : x000x000| Rythme 2 : Main Gauche : 0x0x0x0x|



Chapitre 21

Le Mambo - 1950

21.1 La naissance du Mambo

Malheureusement masqué sous le nom salsa, le Mambo fut la danse latine la plus connue et celle pour laquelle la foule fut le plus dévouée. Cuba est sans aucun doute le berceau de la musique mambo. Toutefois, l'origine et surtout, le précurseur du Mambo est un sujet controversé. Nous citerons les trois pistes possibles. De cette controverse, on peut conclure que ce n'est certainement pas un seul homme qui a donné jour au style mambo, mais bien la contribution de plusieurs artistes travaillant au sein d'une société en permanente évolution, sur le sujet sensoriel, libre et infini qu'est la musique.

Perez Prado Perez Prado fut assurément l'un de ces artistes qui contribua à l'élaboration du Mambo. Alors qu'il était pianiste à L'orchestre casino de la Playa du casino de la Havane vers 1943, il isola la partie Nuevo Ritmo du Danzon afin de la développer dans un style original. Sa nouvelle musique fut fortement critiquée après la guerre et il s'enfuit à Mexico en 1949, où il rencontrera Bény Moré et son Trio Matamoros, et il y connut un grand succès avec son orchestre dansant cubain. Celui-ci ne fit que croître alors qu'il faisait des tournées aux Etats-Unis. On le surnomma "El Rey del Mambo" (le roi du mambo). Toutefois, ayant eut une importante audience non-latine, Prado est parfois critiqué pour avoir commercialisé et simplifié la musique cubaine.



Ecoute conseillée : Perez Prado *Mambo #5*

En 1949, enregistré à New York, cette chanson connut un énorme succès dans le monde entier



Ecoute conseillée : Perez Prado *Cerezo Rosa - Cherry Pink and Apple Blossom White*

En 1955, Prado fut numéro 1 du hit-parade américain le Billboard



Ecoute conseillée : Perez Prado *Patricia*

(1958)

Orestes Lopez Le violonceliste *Orestes Lopez*, frère de *Israel Cachao Lopez*, a également pu introduire le Mambo alors qu'il jouait dans l'orchestre d'*Antonio Arcaño : Arcaño y sus Maravillas*. En effet ce sont eux qui ont ajouté le *Nuevo Ritmo* au Danzon, donnant ainsi à cette danse un essor considérable, notamment aux Etats-Unis entre 1930 et 1950. La forme de musique qu'ils jouaient se décomposait ainsi : une partie Montuno, où le chanteur improvisait tandis que le coeur répétait des phrases, et une partie Mambo où la trompette intervenait ainsi que la flûte d'Arcaño. Le terme manbo a donc différents sens en fonction du contexte dans lequel il est utilisé. C'est avant tout un style de danse, mais il s'agit aussi d'une section du morceau de musique. Dès 1938, le groupe des frères Lopez jouaient des chansons utilisant un pattern de basse typique sur le 3 et 4 de chaque mesure, couplé au jeu des Congas, ainsi que des fures syncopées au piano et au violon. Autant d'éléments qui devinrent commun dans le Mambo.

Arsenio Rodriguez Enfin, le Mambo peut résulter également du travail d'*Arsenio Rodriguez* (né Ignacio de Loyola Rodríguez Scull) qui jouait du tres. Il est reconnu pour avoir ajouté les congas et la cloche Campana à ces ensembles (Son conjuntos). De plus, son style de jeu syncopé sur le Montuno est beaucoup joué lors de Mambo. Surnommé *El Ciego Maravilloso* (le merveilleux aveugle), il partit pour NY où il resta toute sa vie, pour une opération de l'oeil qui échoua.

<< *Syncopation is not the property of any individual.
Orestes Lopez used it as did Perez Prado. Each or-
chestrated his music in his own way*

>>

Enrique Jorin

21.2 Description

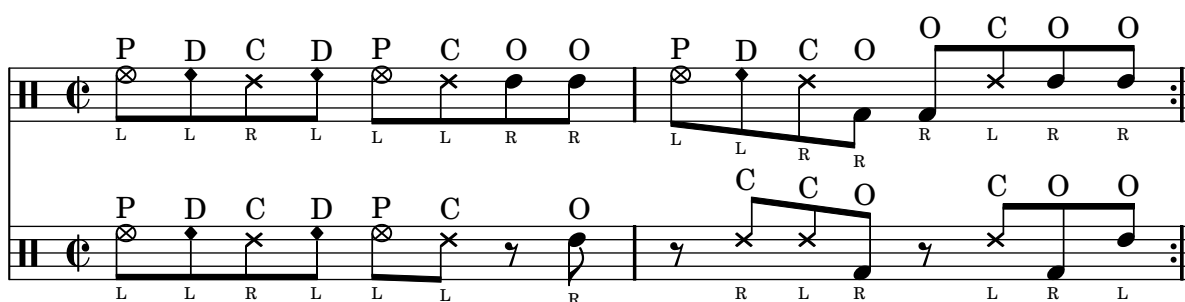
Le Mambo est une danse dérivée de la Rumba qui fut connue dans les années 1950 aux Etats-Unis. Ce style de musique s'accorda très bien avec les groupes de Big Band : quatre trompettes, quatre saxophones, quatre trombones. Les plus célèbres étaient alors ceux de Machito, *Tito Puente*, *Tito Rodriguez*, et *Desi Arnaz*. C'est avec ces trois premiers musiciens que la foule eut un véritable engouement pour le mambo. Les points clés du Mambo sont les rythmes syncopés notamment au piano, les traits de trompettes, le tumbao de la basse lié à celui du conga et un *Guajeo* dansant au violon. Bien entendu, ce qui fait également la spécificité de celui-ci, c'est la Section Mambo qu'il contient en fin de morceau. A l'heure actuelle on utilise le terme Mambo pour désigner soit une partie instrumentale de forte intensité au sein de l'arrangement, soit des compositions à consonances jazz, construites sur un tumbao de Son plutôt rapide.

Le mambo dans les clubs - Le Mambo au Palladium C'est avec Francisco Grillo et Perez Prado que la danse Mambo naîtra dans les night-clubs "Los Angeles Dance" de Mexico et "La Tropicana" de la Havane en 1943, avant de conquérir New York en 1949, au "Park Plaza Hotel Ballroom" de Harlem d'abord, puis dans les clubs Palladium, China Doll, Havana Madrid et Birdland. Le *Palladium* était une immense salle de bal pouvant accueillir mille couples, située à l'angle de Broadway et de la 53ème rue. Créé en 1946 sous le nom "Alma Dance Studios", Mario Bauza et Machito vont proposer à son patron Tommy Martin de programmer de la musique latine les dimanches matin : Machito, Tito Puente, Tito Rodriguez et Jose Curbelo. Ce sera un véritable succès, et le mambo sera finalement programmé tous les soirs; les plus grandes stars de

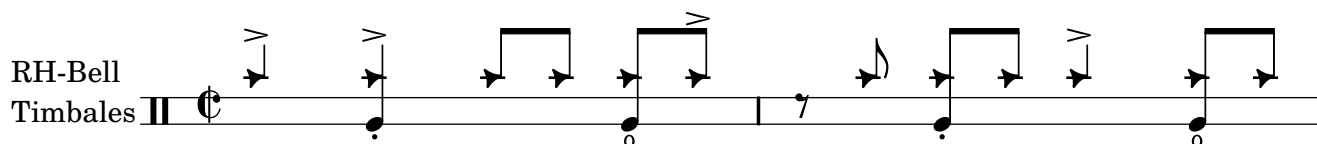
l'époque viendront au Palladium. Les américains ont appelé cette folie du mambo la "Mambo Craze".

21.3 Rythmes typiques des percussions

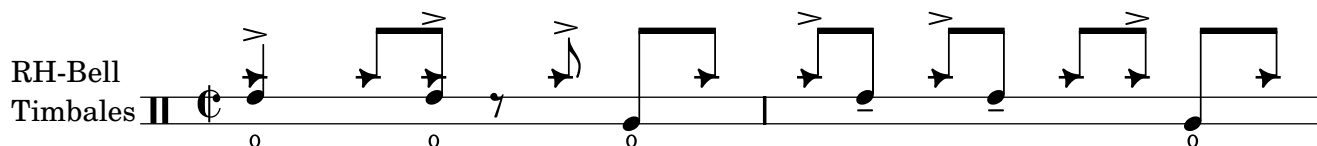
Aux congas



A la cloche Le rythme joué ici à la cloche est très connu. Certains le considère comme LE pattern de cloche mambo. Il s'appelle le *Montegro*. Il existe toutefois de nombreux patterns de cloches mambo.



Aux timbales



21.4 Tumbao typiques du piano et de la basse

The image displays a musical score for piano and bass, illustrating typical mambo tumbao patterns. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The piano part is divided into two systems, each with a treble and bass staff. The bass part is written on a single bass staff. The piano part consists of eighth-note patterns, while the bass part features a simple, rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is divided into four measures, each with a specific chord indicated above the piano staff: C⁹, C^{7/b5/9}, C^{add9}, C⁷, F, F^Δ, F⁶, and F^Δ.

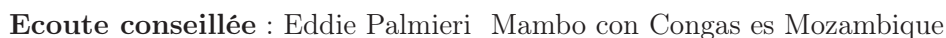
Chapitre 22

Le Mozambique - 1963

22.1 Description

Le rythme *Mozambique* fut créé en 1963 par Pelo Izquierdo, Pelo El Afrokan, sur les bases des rythmes de Conga de *Comparsa* joués par les larges ensembles de percussions des carnavals. Ce nom fut donné en hommage au pays du même nom, qui était alors en pleine guerre civile. Pelo el Afrokan ajouta la basse et le piano en plus des cuivres, aux groupes de carnavals, atteignant ainsi des groupes de plus de 40 musiciens. C'est à Manny Oquendo, alors timbalero d'Eddie Palmieri, que l'on attribue le développement de ce rythme aux timbales. Il ajouta notamment la Bombo note sur la hembra. A l'origine ce rythme comprenait plusieurs paires de congas ayant des tumbaos différents. Ce pattern contient la comparsa simplifiée, et accentue le bombo traditionnel (voir 5) du tresillo de la clave. La campana typique du mozambique ressemble beaucoup à celle de la Mambo Bell dans les Montuno et Mambo.

Quelques années plus tard, les musiciens new-yorkais, écoutant les transmissions radio de la Havanne (seul forme d'échange possible compte tenu de l'embargo - voir chap. 1.3.16), tentèrent de reproduire ces rythmes nouveaux, aboutirent au mozambique new-yorkais. Les rythmes mozambiques sont souvent utilisés dans des contextes rock ou funk. C'est le coeur même de nombreux des grooves du très célèbre batteur Steeve Gadd.



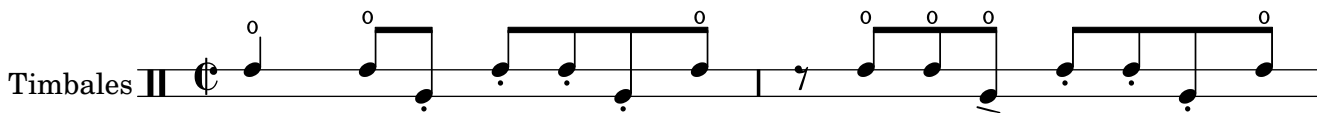
Exemple de Mozambique New-Yorkais

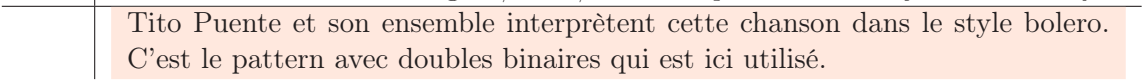


Dans ce titre, lors de la partie rythmique, c'est un rythme mozambique qui est emprunté. Remarque : Paul Simon, est le Simon de Simon&Garfunkel mais séparé d'Art Garkunkel

22.2 Rythmes typiques des percussions

22.2.1 Les Timbales





Tito Puente et son ensemble interprètent cette chanson dans le style bolero.

C'est le pattern avec doubles binaires qui est ici utilisé.

Chapitre 23

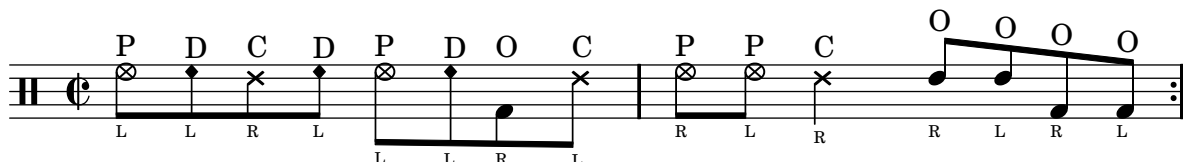
Le Songo

23.1 Description

Le songo est une combinaison entre les styles de Rumba, de Mozambique, de Son, de Pilon, de Jazz et de Funk. L'invention de ce style est attribuée à José Luis Quintana Changuito (congero, timbalero et batteur), alors qu'il succédait au batteur Blasito, au sein du groupe Los Van Van. Ce groupe cubain fondé en 1970 tentait de fusionner le Son avec la musique américaine. Le bassiste de ce groupe, Juan Formell, participa activement à l'élaboration de ce style. Les grooves du Songo furent introduits aux Etats-Unis par Ignacio Berroa (batteur de Dizzie Gillespie). Très joué de nos jours, le Songo permet de nombreuses adaptations. C'est notamment dans le domaine de la batterie que les innovations furent nombreuses et passionnantes. Certains estiment même que c'est pour cette raison que la batterie fut ajoutée au trio timbales, congas et bongos. Certains timbalero, ajoutèrent même une grosse caisse et une caisse claire à leur set avant que la batterie ne devienne un instrument accompagnateur essentiel.

23.2 Rythmes typiques des percussions

Aux congas Aux congas, la signature du Songo réside dans la partie dynamique jouée sur le deux de la clave, c'est à dire sur le troisième temps de la mesure à deux battements de la calve (le Debil). Sur ce troisième temps et souvent sur le quatrième, le conguero joue des croches en tonique, afin de les faire ressortir, sur le Macho et la Hembra. Cette signature doit demeurer pour ne pas devenir un Mambo ou un Montuno.



Aux timbales La partie jouée par le timbalero, est directement liée à celle du batteur présentée ci-dessous. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, les timbaleros avaient ajouté une grosse caisse à leur set pour jouer du Songo.

23.3 Tumbaos typiques de la batterie

Les accents marqués sur le premiers pattern sont très important pour le phrasé du Songo. Il doivent être mis en valeur à chaque fois. Il est utile de ne pas mettre de grosse caisse sur le premier temps, cela allège l'ensemble. En effet, tout se joue sur l'effet de surprise car il n'y a pas de grosse caisse sur ce premier temps, et sur le fait que le coup de grosse caisse est situé juste avant le troisième temps de chaque mesure. Effet déroutant, mais donnant un rebond dansant expectionnel, propre au Songo. Toutefois, ce coup de grosse caisse est exécuté dans certains cas.

Nous présentons ici, quatres pattern. Les trois premiers évoluent progressivement dans la complexité. Le quatrième donne un exemple de couleur que l'on peut rajouter à l'aide des toms et du Charleston. Attention à ne pas trop surchargé le thème, cela destabilise les autres musiciens, et réduit la clareté du thème surtout s'il y a d'autres percussionnistes.



Plutôt que de taper la cloche un temps sur deux, il existe plusieurs pattern de cloche couramment utilisés. Le second son de cloche est réalisé avec une Chacha Bell.

Le dernier pattern (le sixième), correspond à une cloche du style appelé merensongo.



23.4 Tumbaos typiques du piano et de la basse

Pour la basse, le Songo est un style libre et ouvert. Le tumbao de la basse reste souvent intact, mais certaines inflection peuvent toutefois être ajoutées. Ce qui compte c'est que l'attaque initiale soit percussive et que les notes du tumbao soient toutes liées, et jouées dans un même esprit.

Chapitre 24

Le 6/8 Afro-cubain

24.1 Description

Le style afro-cubain en 6/8 est un des styles les plus versatiles tant son exécution nécessite de travail. Toutefois, il est également un des plus riches car il permet plusieurs ressentis différents de la pulsation (binaire, ternaire, 6/8, 3/2, 4/4..) ainsi que différentes couleurs (funk, rock, shuffle, straight-ahead jazz..). Il n'est pas un style à proprement parlé, comme la Columbia, qui est également en 6/8, mais plutôt un type de morceau ayant un certain feeling, plus proche de la musique africaine par sa structure en 6/8, qui s'est imprégné de toute la culture cubaine et de la culture funk et rock pour donner une couleur nouvelle. Le rythme 6/8 est à la musique afro-cubaine ce que le triolet du jazz est au funk. Il en fait partie intégrante, car il est avant dans les racines de cette musique à travers la clave africaine, ancêtre de la clave du son. De plus de nombreux compositeurs afro-cubains écrivent leur morceaux avec des rythmes qui ont le 6/8 feel, tout comme les compositeurs de funk s'appuient sur le swing feel.

<< *The 6/8 rhythm is beautiful, it makes you wanna dance* >>
Tito Puente

Tous les rythmes suivants sont écrits en 6/8 compte tenu du titre de cette section. Toutefois, il est évident qu'en voyant les croches ternaires comme des triolets, on peut tout écrire en 4/4 (deux mesures en 6/8 = une mesure en 4/4 avec triolet). Cette approche est d'ailleurs fortement conseillée car même si en théorie le résultat est exactement le même, le rythme ne se ressent pas de la même manière, d'autant plus que le nombre de mesure est alors divisé par deux. Des interventions binaires sont également plus facilement réalisables.

Nous distinguerons deux claves africaines. La première aurait été empruntée à l'Abakua, un rythme rituel Carabali. Cette clave était originellement jouée sur la *Guataca* (le fer de la pioche ou de la binette), ou sur l'*Ekon* (la cloche de l'*Abakua*, ancêtre du *Cencerro*). A Cuba, cette clave sera utilisée dans les styles ternaires tels le *Bembe*, la *Columbia* et *Toque de Guiro*. La clave A est souvent considérée comme la clave africaine de référence, dite *Clave Afro*. La clave B n'en est qu'une faible variante. A chacune de ces claves, on peut associer une *Guataca*, sorte de *Cascara*, souvent jouée à la cloche.

Clave A

Guataca A

Clave B

Guataca B

Ekon

24.2 Rythmes typiques des percussions

24.2.1 La clave A

Voici des exemples typiques de jeu aux timbales basés sur la clave A. Le premier consiste à jouer la guataca en marquant les temps sur le plus gros des toms des timbales avec la main gauche. On alterne alors son ouvert et son fermé.

RH-Bell

LH-Hembra

Comme pour la cascara, on joue la clave africaine en rim shot de la main droite, tandis que la main gauche joue la guataca.

RH-Bell

LH-Rim

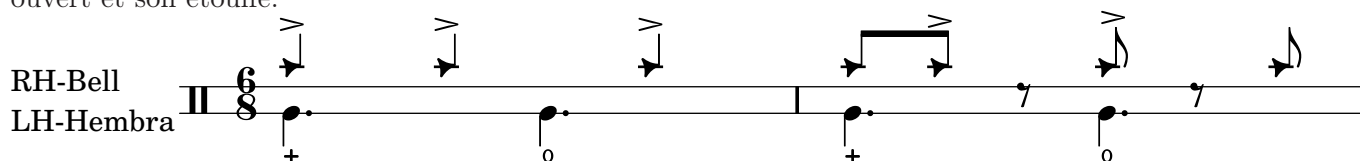
Comme nous l'avons dit plus haut, le 6/8 afro-cubain est très riches en terme d'interprétation et d'application. Un cheminement intéressant est de passer du 6/8 au son traditionnel en binaire. (à ne pas confondre avec le passage 6/8-4/4 où les croches se transforment en triolet). Il est alors utile de travailler la transition entre ces deux patterns qui s'enchaînent parfaitement.

RH-Bell

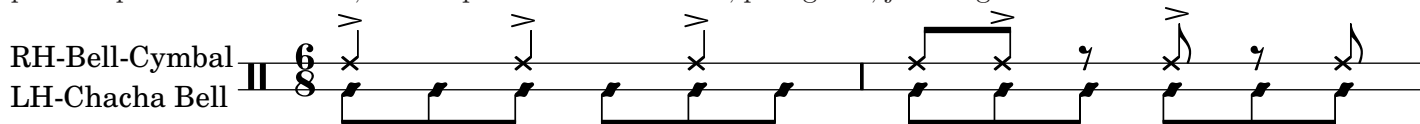
LH-Hembra

24.2.2 La clave B

Cette fois-ci, nous utiliserons plutôt la clave B. Comme dans le cas précédent, il est souvent bon de se contenter de ne jouer que les temps sur la Hembra, en prenant bien soin d'alterner son ouvert et son étouffé.

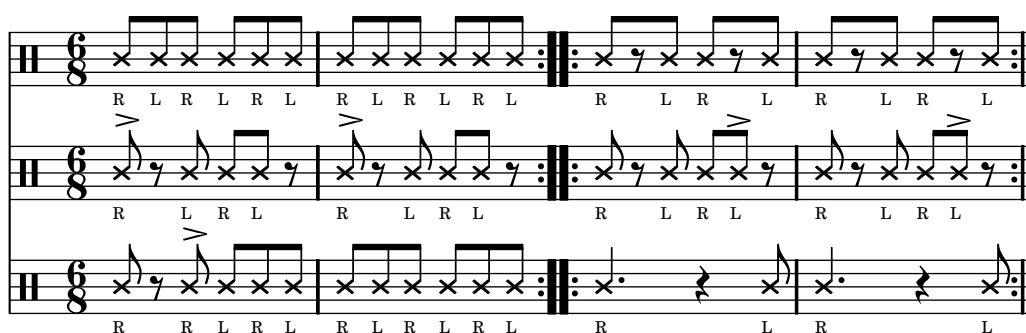


Le 6/8 afro-cubain est souvent accompagné par des cloches. La chacha bell se charge de décomposer la pulsation en cloche, tandis qu'une seconde cloche, plus grave, joue la guataca ou la clave.



24.2.3 Patterns de Shekere en 6/8

Les accents ci-dessous correspondent à une frappe du shekere avec la paume de la main.



24.3 Tumbaos typiques de la batterie



Il existe un pattern très riche, facilement exécutable permettant d'accompagner les différentes solutions proposées à la batterie. Ce pattern fut inventé par David Garibaldi.



24.4 Tumbaos typiques du piano et de la basse

Chapitre 25

L'évolution des styles de 1950 à nos jours

Dans cette partie nous présenterons les différents éléments clés qui ont marqués l'histoire de la musique cubaine ainsi que l'apparition des nouveaux styles cubains. La multitude des styles, influences et interprétations rend difficile toute étude approfondie des spécificités de chacun de ces styles. Nous retraçons ces événements de façon chronologique, en essayant au maximum de créer des parties pour chacun d'eux, ce qui n'est pas toujours évident dans un classement chronologique.

25.1 Latin-jazz, cubop - 45

La musique afro-cubaine se développe très vite à Cuba et à New-York. De nombreux échanges ont alors lieu : les cubains appréciant les cuivres des Big Band new-yorkais, les Américains, sous le charme des sections de percussions cubaines. Dans les années 45, des jazzmen (Dizzy Gillespie, Stan Kenton, Charlie Parker, Cab Calloway) vont jouer dans des groupes latinos, et d'autres vont incorporer les rythmes afro-cubains dans leurs musiques. C'est alors que l'on vit l'apparition d'un style nouveau : le *Cubop*, bebop cubain, appelé plus tard Latin-Jazz. C'est à cette même époque que se développe le chachacha et le mambo. Ce dernier connaît un véritable succès aux Etats-Unis.

25.2 La Descarga - 50

Dans les années 50, naît la *Descarga* (littéralement, "décharger") qui est un moment d'improvisation entre musiciens (un "boeuf" ou une "Jam" dans le langage du jazz). Bebo Valdés puis Chucho Valdés, Peruchín, Tata Guínes, Israel "Cachao" López en ont enregistré plusieurs pour les disques Decca, Panart et Gema. La formation de type *Combo* voit le jour par l'influence des groupes de jazz et les grands orchestres (big bands) : timbales, congas, basse, piano, saxophones et parfois guitare.

En 1950 : Bény More constitue une "Banda Gigante" constituée des vingt cinq meilleurs musiciens du moment et lance un nouveau rythme, la *Batanga*, due au compositeur Bebo Valdés, destiné à détrôner le Mambo.

25.3 La rueda de Casino - 50

Entre 1950 et 1956, dans les casinos (CASINO DEPORTIVO, CASINO LA PLAYA, CASINO SPANISH) où l'on danse un peu de tout (Son, Mambo, Cha-Cha-Cha mais aussi Fox-trot et le Rock'n Roll) naît une nouvelle manière de danser le Son, dans le temps et non plus en contretemps, le *Casino*. S'inspirant de danseurs dans la rue qui pratiquaient la *Rueda* (plusieurs

couples dansent en cercle, un meneur chante des mots qui indiquent une passe que tous doivent faire ou bien un changement de partenaires), les danseurs de "Casino" vont inventer la "Rueda de Casino" et la danser dans des clubs tels que "LA TROPICAL", "LOS JARDINES DE LA TROPICANA", et "EL LICEO DE LA HABANA".

25.4 Castro au pouvoir - 59

L'arrivée en 1959 de Fidel Castro au pouvoir va chambouler la vie des musiciens à Cuba. Des artistes mondialement connus comme Celia Cruz ou Cachao fuiront Cuba. Les temps sont alors très durs pour les artistes de musique afro-cubaine car le public se fait rare, tant à Cuba qu'à New-York.

25.5 Fania Records - 64

En 1964, Johnny Pacheco, une fois son contrat avec la maison de disques Alegre terminé, et Jerry Masucci, l'avocat de son divorce, créent la maison de disque *Fania Records*. Le nom "Fania" vient d'un Són montuno composé par Reinaldo Bolaños. Indépendamment, en 1965, le Palladium ferme.



Ecoute conseillée : Sandpipers *Guajira Guantanamera*

Reprise mondialement connue de l'originale de 1929

25.6 Le Boogaloo ou latin-soul - 66

En 1966, le boogaloo (mélange de soul/rythm & blues et rythmes afro-cubains) apparaît avec Joe Cuba Sextet : "Bang Bang" et le fameux tube de Pete "El Conde" Rodriguez : "I like it like that". Les espagnols écrivent bugalu; on parle aussi de "Latin Soul". Autres tubes : Pete Rodriguez : Micaela, Joe Cuba : El pito, Ray Barreto : El Watusi et Son Cuero Y Boogaloo, Bobby Valentin : Use it before you lose it...



Ecoute conseillée : Pete El Conde Rodriguez *I like it like that*

25.7 Fania all stars - 71

La *Fania All stars* est un orchestre réunissant les meilleurs musiciens et chanteurs de la maison de disques Fania Records. Sur une idée des promoteurs Jack Hooke et Ralph Mercado (qui a co-dirigé le club Cheetah de Manhattan et futur président de la maison de disques *RMM* = Ralph Mercado Management / Ritmo Mundo Musical), Jerry Masucci accepte de mettre scène toutes les stars de la Fania, la *Fania All stars*, au Red Garter de Greenwich Village. Le concert fait salle comble. Masucci décide de filmer le prochain concert. Le 26 août 1971, Jerry Masucci et Ralph Mercado organisent ce concert au Cheetah. Le public est 2 fois plus nombreux (plus de 5000 personnes). L'album "Live at Cheetah vols 1 et 2" sera l'album de musique latine le plus vendu à ce jour. En août 1973, un autre concert a lieu au Yankee Stadium de New York. Comme danse, la Salsa a réellement débutée vers 1970, mis en forme par, notamment, le portoricain Eddie Torres.

25.8 La nueva trova - 70

En 1970, au Chili, on pouvait lire dans un slogan pour Salvador Allende : "Il ne peut y avoir de révolution sans chansons". Ces chansons seront celles de la "Nueva canción", protest-songs folk composées pour certaines par les chiliens Violeta Parra ("Gracias à la vida" sera repris par Joan Baez) et Victor Jara. Elle influera dix ans après la révolution cubaine, au moment où se tient le premier congrès culturel à La Havane, un nouveau courant musical : la Nueva Trova, qui a pour chefs de file : Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Noël Nicolas, Carlos Varela... A l'écoute de la jeunesse, de la quotidienneté, de la vie sociale, la Nueva Trova se caractérise par une recherche littéraire, poétique et par un langage musical influencé par différents styles : Trova, Son, Variété, Folk, Jazz/Pop/Rock... C'est un style assez proche de celui du chanteur Joan Manuel Serrat. La référence dans ce style est Pablo Miranes, un chanteur poète aux idées révolutionnaires.

25.9 Le festival calle ocho - 79

En 1979 naît le Festival de la *Calle Ocho* (concerts de salsa et merengue) pendant le carnaval de Miami, dans le quartier "Little Havana". Cette fête est inscrite dans le Livre Guinness des Records en tant que plus importante fête de rue ! Toutefois, dans les années 80, la salsa perd de son audience aux Etats Unis où le Merengue devient la nouvelle mode. Elle explose par contre en Colombie grâce à Joe Arroyo puis Fruko. A Paris, Ernesto Tito Puentes fonde le premier groupe de salsa français, "Los salseros".

25.10 La salsa romantica - 80

La Salsa *Romantica* ou *Erotica* (Lalo Rodriguez, Eddie Santiago, Gilberto Santa Rosa) touche un nouveau public dans les années 80, mais pour les amateurs de vraie salsa, c'est une salsa molle (salsa "monga"). Les puristes parleront de salsa caliente (chaude), salsa gorda (grosse) ou salsa brava pour désigner la "vraie" salsa des années 70.

25.11 La Timba - 88

En 1988, *José Luis El Tosco Cortés* fonde le groupe cubain "NG la Banda" (NG = Nueva Generacion), et baptise leur style de musique *Timba*. On retrouve certains musiciens de *Los Van Van* et d'*Irakere*.

25.12 Des succès mondiaux - 88

Bien qu'après l'arrivée de Fidel Castro, la musique ait connu des difficultés à Cuba, le développement musical se poursuit, sans que celui-ci soit perçu de l'extérieur. C'est ainsi que se développèrent activement le Mozambique, le Songo, le Pillon... En 1990, Cuba s'ouvre sur le monde. Le groupe Buena vista social Club jouera un rôle primordial dans l'expansion des styles latins à travers le monde. On parlera alors d'un Papi Boom.



Ecoute conseillée : *Compay Segundo Chan Chan*

Cette chanson connut un énorme succès depuis qu'elle fut chantée pour la première fois en 1988



Ecoute conseillée : *Juan Luis Guerra* Album : Bachata Rosa

Cet album fit découvrir la Bachata et le Merengue à travers le monde

25.13 La musica mestiza - 1995

Vers la fin des années 90, principalement en Espagne et en France, des groupes de scène mélangent l'énergie du rock avec des influences latines, telles que la rumba cubaine (guaguanco), la cumbia colombienne ou la rumba flamenca. Un genre que certains appellent "musica mestiza" (musique métisse); "fusion latina" pourrait convenir. La Mano Negra (groupe mené par Manu Chao) sont les pionniers du genre, avec un morceau comme "La Patchanka".

25.14 Buena Vista Social Club - 1997

Buena Vista Social Club est à l'origine le projet de Nick Gold de la maison de disque World Circuit de réunir des musiciens cubains "campesinos", soneros légendaires des années trente, quarante et cinquante, des musiciens d'Afrique de l'Ouest et Ry Cooder. Coincés à l'aéroport de Paris, les africains ne pourront pas se rendre à Cuba. Finalement, l'enregistrement de l'album s'effectuera sans eux. L'album, collection de classiques cubains intemporels, a été enregistré en juste six jours en Mars 1996. Il reçoit un Grammy en 1997 et remporte un succès mondial, de nombreux bars et restaurants l'utilisent comme musique d'ambiance. La musique est de la Trova, il y a des morceaux de Son cubain, des boléros, des descargas. Au printemps 1998, Ry Cooder retourne à Cuba pour y enregistrer un disque avec Ibrahim Ferrer et tous les musiciens qui avaient participé au premier album. Cette fois, le réalisateur allemand Wim Wenders est du voyage avec une petite équipe de tournage, et réalisera un reportage qui sortira en 1999.

En 2002, le deuxième album du groupe du Bronx new-yorkais "Aventura", "We broke the rules", remporte un succès international, ainsi que les singles qui en sont extraits : "Obsesion (no es amor)".

Quatrième partie

AUTRES STYLES DE MUSIQUE DES CARAÏBES

Chapitre 26

La République Dominicaine

26.1 Le Merengue - 1850

Le *Merengue* est une danse d'origine dominicaine (sur *Hispaniola*), résultat de l'évolution du style de musique folklorique *Perico ripiao*. Les instruments typiques de ces styles de musiques sont le *Tambora*, la Guira (ou Guiro Torpedo, guiro merengue), guiro cylindrique et métallique utilisé à la place du guiro de gourde, et plus tard l'accordéon(venu d'Allemagne en 1870). On utilise également la *Bandurria*, le *Tiple*, le *Cuatro dominicain* (petite guitare) et le *Guayo* (une râpe à légumes en métal frottée avec une baguette). Les groupes utilisent parfois un instrument qu'ils appellent marimba. (grosse basse kalimba sur laquelle le joueur s'installe et joue en pinçant trois dents situées au dessus de trous de résonance). Toutefois, le *Perico ripiao* n'était pas des danses qui se dansaient en société(contradanzas, donzones, paso dobles, et valse), et il fallut attendre les années 1940 avant que ce style soit répandu. Encore une fois, ce sont les Big Bands américains qui ont participé à son évolution, ajoutant une section musicale de trompette, insérant le saxophone alto dans la formation, remplaçant l'accordéon par le piano, et la marimbula par la guitare basse. Toutefois, ils conservèrent les ingrédients essentiels que sont le guiro et la tambora. Il est intéressant de noter que même si la clave est partie prenante de la section rythmique, celle-ci n'est pas jouée dans le Merengue. Le Merengue se joue à environ 120 à la blanche.

On distingue trois sortes de Merengue :

- Le Merengue Tradicional où la moitié (a media) ou la totalité(corrido) des accents peuvent se jouer dans le pattern de la tambora.
- Le Merengue Pambiche est un merengue plus lent et plus facile à danser. Le nom vient de la guerre d'indépendance de la République Dominicaine contre les colons espagnols. Les groupes Merengue aurait en effet joué des merengues lent pour les soldats américains de Palm Beach qui stationnaient à Hispanola. Merengues a la Palm Beach a donné Pambiche.
- Le Merengue a lo maco est la version la plus récente, mais également plus simple que l'on rencontre. Le pattern ne fait qu'une mesure et ne souligne pas la clave à la différence des autres patterns.

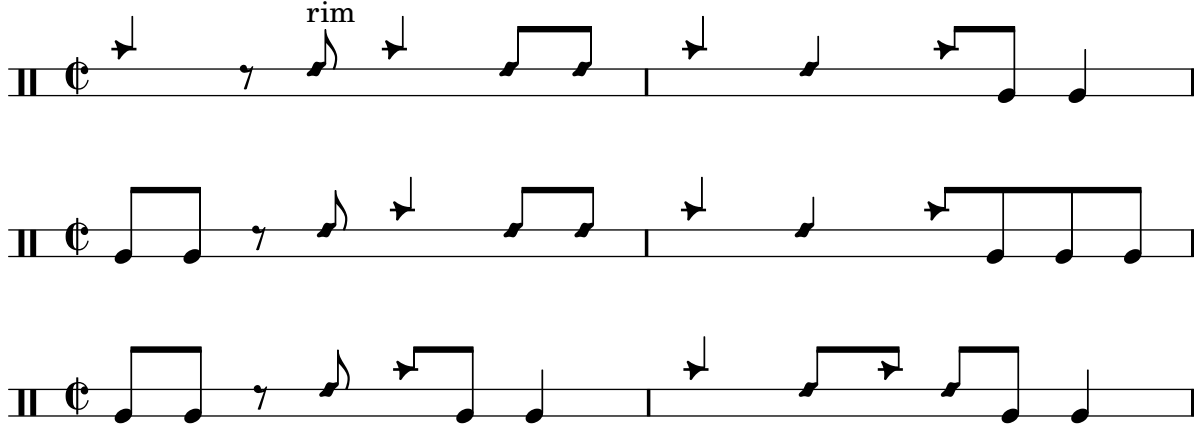


Ecoute conseillée :

Johnny Ventura, Wilfrido Vargas, Los Hermanos Rosario, Bony Cepeda, Cuco Valoy, Ramon Orlando, Jaun Luis Guerra, Mily&Jocelin y Los Vecinos, Esteban y La Patrulla 15, Fernando Villalona

26.1.1 Rythmes typiques des percussions

On ne trouve aux Congas et aux Timbales que des adaptations orchestrées à partir des parties des instruments traditionnels des groupes Merengue, ceux-ci n'accueillant pas originellement pas de Congas ou de Timbales.



26.1.2 Tumbaos typiques du piano et de la basse

Piano Dans les premiers Merengues, le piano aurait plaqué des accords durant les sections A et B faisant office de couplet, tandis que sur le Montuno il aurait joué des tumbaos syncopés. Au fil des années les accords du début furent remplacés également par des tumbaos syncopés, tandis que les tumbaos des montunos, évoluèrent d'un même pattern joué aux deux mains à deux patterns en contrepoints.

Basse Le pattern originel de la basse était des fondamentale et des cinquièmes jouées sur le 1 et le 3, jouée en harmonie avec le jeu de la grosse caisse et des percussions. Dans le Merengue Pambiche, ces notes sont plus syncopées. Le Merengue est riche en variations telles les glissando, les nuances, les staccato. On trouve souvent des lignes mélodiques lors de la section des cuivres.

26.2 La Pachanga - 1960

Au début des années 60, naît la *Pachanga*, mélange de Merengue et de Conga (Merenconga) inventée par Eduardo Davidson à Santiago de Cuba. Il est rendu populaire à New York par le flûtiste dominicain Johnny Pacheco (certains on alors pensé que le nom venait de Pacheco + Charanga = Pachanga).

26.3 La Bachata - 1961

La *Bachata* est une musique romantique de la République dominicaine, jouée par plusieurs guitares (trois ou quatre), accompagnées de percussions (bongo, maracas, guiro) et une basse. On parle aussi de bolero campesino, bolero antillano ou cancion del amargue. Ce style connu un succès international à partir de 1991, lorsque *Juan Luis Guerra* sort la chanson "Burbujas De Amor", qui se classe en tête de l'Euro Hot 30. Son album est n°1 dans le monde dans la catégorie "Musiques du monde". Puis en 1999, l'Espagne se mettra à danser la bachata, avec les succès de Frank Reyes ("Ajena") et Luis Miguel del Amargue ("Te echo de menos") et se faufila une place sur les pistes de danse entre la salsa et le merengue.



Ecoute conseillée : José Manuel Calderón *Borracho de amor*

Première Bachata enregistrée, en 1961

Chapitre 27

Porto Rico

27.1 La Bomba

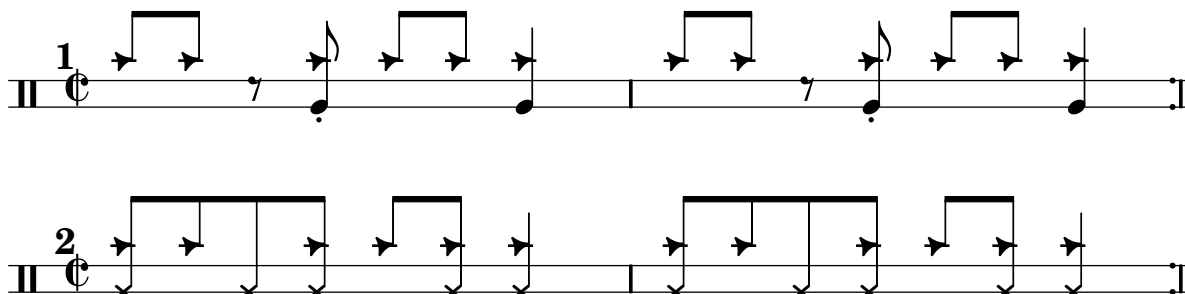
27.1.1 Description

La Bomba est un style de musique Folk de Porto Rico qui met en valeur avant tout le rythme plutôt que l'harmonie. C'est l'équivalent de la *Rumba* cubaine. La formation typique est un ensemble de trois toms similaires aux Congas, les *Bombas*, un *Guicharo* (petit Guiro), un *Cencerro* (cowbell) ou un *Cua* (wood block), ainsi qu'une guitare portoricaine similaire au tres cubain : le *Cuatro*. Les patterns étant construits sur une mesure, la Bomba ne suit pas la clave. Toutefois, la Bomba arrangée pour orchestre désormais respecte plus le phrasé de la clave. Désormais, les Bombas sont jouées par des groupes de salsa comme un interlude, ou comme section d'une chanson.

27.1.2 Rythmes typiques des percussions

Chaque toms à sa propre cellule rythmique. Le *Requinto* (tom le plus haut) improvise sur les patterns obstinato des deux autres toms, les *Buleador*. Ces patterns sont constitués d'une seule mesure.

Voici un exemple de ce qui peut se jouer aux timbales. Bien entendu il ne s'agit que d'orchestration car cet instrument n'était pas présent à l'origine. Le pattern 1, met en valeur le pattern de cloche originel. La figure jouée sur la Hembra à la main gauche s'appelle la Conga ou le Tumbao. Sur le pattern 2, on retrouve le pattern de la cloche à la main droite, sur lequel se rajoute le pattern typique du *Cua* à la main gauche.



27.1.3 Tumbaos typiques du piano et de la basse

Le piano joue sur une clave 2:3 / 3:2 et le joueur de basse joue un rythme syncopé classic parfois en respect avec la clave. Le rythme de piano sur le trois de la clave est du type : 0x0x0xx0 où les x désignent les notes et les 0 des soupirs (en croches). Sur le deux il est plus posés sur les temps, par exemple : x0x0x00x

The musical notation consists of two staves in bass clef. The first staff contains a sequence of notes with the following chords above them: F, B $\flat$ B, C 7 , and a first ending marked '1.'. The second staff starts at measure 8 and contains a sequence of notes with the following chords above them: F, B $\flat$ B, C 7 , and a second ending marked '2.'.

27.2 La Plena

27.2.1 Description

La Plena est un style de musique folklorique originaire de Ponce, à Porto Rico. La Plena est jouée traditionnellement avec des *Panderetas* de différentes sonorités (tambourin sans cymbalette), un guiro et un accordéon.

27.2.2 Tumbaos typiques du piano et de la basse

Le piano met en valeur la clave(2:3 ou 3:2) alors que la basse joue un rythme de *Merengue* avec la tonique et la cinquième appuyée sur les temps forts.

The musical notation is in bass clef and shows a sequence of notes with the following chords above them: Am, Am, E 7 /B, and E 7 /B.

Cinquième partie

BILAN DU TRAVAIL PERSONNEL

Chapitre 28

L'expérience personnelle de la recherche

28.1 La démarche empruntée

Mon projet initial était de composer un morceau de musique d'amérique latine. J'avais en tête deux courants différents sur ce continent, la salsa de Cuba et la samba du Brésil. Ce sont ces deux courants que je souhaitais étudier, pour peut-être à terme pouvoir composer de tels morceaux, et également faire un travail d'adaptation des différentes parties des instruments de percussions à la batterie. Mon mot d'ordre pour ce projet a été de ne rien laisser de côté. En effet il me paraît impossible, voire inadmissible de se lancer dans un projet très précis, sans savoir ce qu'il y a autour. L'amérique latine est pour moi un continent complètement inconnu. Je n'ai débuté l'espagnol que cette année, et je n'ai jamais reçu de formation spécifique à ce sujet autre que celle du séminaire culture de Jean-Pierre Petit Gras à Supaero. Ainsi, étudier un aspect précis de la musique latine m'aurait entraîné dans des recherches sans fin, dans une approche montante, ou de nombreux paramètres auraient été laissés de côté. Comme si je devais remonter d'une feuille à la cime d'un arbre. On n'a alors pas conscience de toutes les branches qui sont situées en dessous de nous. Tandis que si l'on part des racines en remontant le tronc, on peut choisir, librement de laisser telle ou telle branche de côté, mais on a pleinement conscience de celles-ci. Ainsi, on rencontrera en chemin la feuille, et on pourra remonter à la cime sans avoir oublié d'information. De plus cela nous permettra d'expliquer pleinement l'origine et le fonctionnement de cette feuille car on aura suivi le même chemin que la sève qui l'alimente.

Concrètement, avant d'étudier la musique, il convient de savoir ce qui est à la source de celle-ci. Plusieurs facteurs : les hommes, leur territoire, leur histoire(et la politique), leur culture(et leur milieu social). Comment étudier cela sans oublier d'aspects ? Il paraît logique d'étudier en premier le facteur qui a le plus d'influence sur tous les autres : la géographie. Une fois qu'on a la terre, on peut savoir qui l'a occupée chronologiquement. Puis connaissant, ces peuples, on peut ensuite étudier leur culture. Leur culture comprend, leur mode de vie, leur religion, leur arts. Dans les arts, nous nous intéresserons à la musique et à la danse. A ce stade, nous avons également choisi de laisser de côté l'aspect mode de vie, langue, structures sociales, etc, bien que celui-ci soit important. A ce stade il faut être vigilant car religion musique et danse interagissent fortement. J'ai choisi de référencer les différents noms possibles en parallèle avant de les relier entre eux. Il existe peu de danse qui ne soient accompagnées de musique, et il évident que je n'allais pas m'attarder sur les détails des techniques de danses. A ce stade il ne me restait plus qu'à référencer le plus d'instruments de musique possible de ces styles de musique, même si celui-ci allait se compléter au fur et à mesure. Le plan de la première phase d'approche, purement culturel, était alors terminé.

La seconde phase, consistait en une phase d'écoute et d'étude des différents styles afin, d'une

part de dégager les lignes directrices de la musique afro-cubaine, et d'autre part de compléter le catalogue d'instruments de musiques et de rythmes. Cette phase fut comme la première, très longue, car elle nécessite beaucoup de recherches.

Dans un troisième temps, ayant suffisamment de recul sur les différents styles de musique, il fallait synthétiser les fondements de celle-ci, faire ressortir ses traits caractéristiques. Dans un point de vue logique, il est apparu plus naturel de disposer cette partie dans le rapport avant le catalogue des différents styles de musique, afin de définir toutes les notions nécessaires à la compréhension de chacun des styles, et de passer ainsi du général au particulier.

28.2 Problèmes rencontrés

Dans la partie qui va suivre, je citerai un maximum d'exemples afin que mon expérience puisse aider certain dans leur recherche, et leur faire gagner du temps.

28.2.1 Le manque de sources

Il est des sujets qui m'ont été difficiles à traiter de part le manque de sources les mentionnant. Ce fut notamment le cas pour la plupart des tribus africaines, mais également pour la distinction entre Punto guajiro et Guajira et entre Son et Son Montuno. Ce sont des sujets qui restent encore vague pour moi, et je le regrette.

28.2.2 La multitude de sens pour un même terme et vis versa

Dans la recherche documentaire, et dans la lecture des divers documents étudiés, l'assimilation de certains termes a été plus longue certaine fois, de part la multitude d'utilisation d'un terme pour divers sens. En effet, la plupart des styles de musique afrocubains ont un nom qui désigne aussi bien la danse que la musique qui l'accompagne. De plus, les instruments donnent souvent leur noms au rythmes qu'ils jouent. Cela provient d'une tradition africaine. Il existe même des cas où toutes les utilisations décrites ci-dessous s'utilisent pour un même terme. C'est le cas de la conga, qui désigne aussi bien le tambour originaire du Congo, un style de musique jouée pour les comparsas, que la danse de ses comparsas ou le rythme jouée durant ces cérémonies. La paila, désigne aussi bien le rythme de la cascara, que las pailas criollos qui sont un instrument très proche des timbales. Le bombo désigne aussi bien une note que l'instrument de musique qui joue cette note. L'Ekon est une cloche africaine mais également le pattern joué par celle-ci. De même pour le cencerro.

Compte tenu de la multitude de peuples qui se sont rencontrés à Cuba, tainos, espagnol, africains, français, anglais, chinois, l'effet inverse se produit. Il existe souvent plusieurs termes pour désigner un même instrument ou rythme. Ceci aura souvent ralenti mes recherches.

28.2.3 L'Afrique, un autre continent inconnu

Faute de temps, mais également de moyens, nous n'avons pas pu étudier de manière plus précise et en plus grand nombre les ethnies d'Afrique, leurs religions, leurs mœurs, leurs musiques et leurs danses. Il existe un nombre impressionnant d'ethnies africaines. Celles-ci sont décrites avec différentes orthographes et classifiées selon différents critères : langue, groupe, ethnies. On ne peut se contenter d'une distinction géographique entre elles. Ce qui fut le plus décourageant c'est le manque d'information à ce sujet. Efik, Erik, Ekoi, Ibo, Ibibio, Ijaw, Ewé, Ekwé, Carabali, etc... Autant de noms, que seule une étude approfondie pourrait clarifier. Par ailleurs, n'ayant aucune connaissance des dialectes africains et de leur règles d'écriture, il m'a parfois été impossible de savoir si certains noms, aux orthographes très proches, désignaient la même chose.

28.2.4 De l'impossibilité d'aller à cuba.

Comme nous l'avons vu dans la partie, "Avant la lecture", il est indispensable de voyager, et de consacrer des heures et des heures de son temps, pour assimiler proprement la musique cubaine. En effet, il est possible d'engloutir une masse d'information, d'arriver à reproduire les rythmes et même d'y ajouter le phrasé, en peu de temps. Toutefois, cette démarche est brutale. Vous serez capable de jouer, dans le style cubain, mais vous ne saurez pas jouer, ni même improviser à la cubaine. Le rapport à la musique est très particulier dans cette région du monde. Les gens sont très respectueux des valeurs et de l'histoire de leur musique. Ils sont immergés dans cet univers dès leur plus jeune âge et ressentent parfaitement le sens et la couleur des notes qu'ils jouent. De plus, les musiciens sont tous des professionnels. A Cuba, on ne peut jouer dans un groupe si on n'a pas passé un certain examen. Selon l'examen que l'on passe on peut jouer à Cuba, dans les carlbes et aux USA, ou sur la scène mondiale. Ainsi, dès leur plus jeune âge les enfants sont plongés dans des écoles de percussions, et les places sont rares. Ainsi, ils se doivent de profiter de leur chance, de travailler cette musique au maximum, afin d'être dans les meilleurs, et pouvoir s'en sortir. Leur formation est très complète. Pour devenir percussionniste, ils se doivent de jouer de tous les instruments de percus latines, mais également des percus classiques occidentales (timbales, marimba, vibraphone, etc.), et reçoivent également une formation musicale poussée. Dès lors quelle place nous reste-t-il à nous autres occidentaux pour devenir expert dans ce domaine ? Je dirais aucune. Aucune, car nous avons du retard, et qu'à moins de passer vingt ans à étudier la musique à Cuba, nous n'arriverons jamais à leur niveau. Toutefois, il n'est pas vain d'étudier leur musique. Même si la place de professionnel dans leur domaine nous est inaccessible, l'assimilation incomplète mais soignée de leur culture et de leur musique, nous apporte beaucoup en temps que musiciens occidentaux. Cela enrichit nos horizons, nous ouvre de nombreuses portes, pour les interprétation et la création de la musique. Beaucoup d'artistes jouent des versions funk, rock, jazz de musique afro-cubaine.

L'expérience de la pratique

29.1 La pratique musicale

La quatrième phase de notre étude, est une phase de pratique, car comme nous l'avons vu précédemment celle-ci est indispensable à la compréhension de la musique. Celle-ci ne peut être pleinement efficace que lorsque que l'on assimilé tout ce qui précède. Toutefois, d'un point de vue purement technique, on peut commencer à travailler un rythme, dès que l'on a découvert celui-ci. Celui-ci murira au fur et à mesure.

Malheureusement, je n'ai pas eu suffisamment de temps pour mettre en pratique mon apprentissage théorique. Toutefois, j'en ai tiré certaines leçons, ou confirmations que je vais énumérer ci-dessous :

- Beaucoup de rythmes possèdent des accents, et même si ceux-ci sont difficiles, il est important de jouer les accents dès le début, quand on l'essaye lentement. Sinon, on prend de mauvaises habitudes (accentuer les premiers temps par exemple). De plus, les accents sont partie prenante du feeling d'un pattern. Même s'il est difficile de le ressentir, lentement, il est utile de s'entraîner à faire sonner un rythme à n'importe quelle vitesse.
- Règle générale : Il faut prendre son temps pour travailler un mouvement/rythme. Il est possible d'apprendre un mouvement très vite et de l'accélérer jusqu'à une certaine vitesse. Mais au delà de celle-ci vous n'arriverez jamais à jouer. Vous vous crisperez, votre geste ne sera pas propre, et cela se ressentira dans le son. Il faut toujours, jouer le rythme très lentement, régulièrement, de manière à ce que le mouvement soit souple et détendu.
- Pour n'importe quel instrument mélodique ou rythmique, il est important de savoir jouer et chanter la clave en même temps que vous jouer votre partie. La clave est le fondement de la musique, et vous n'arriverez jamais à jouer avec un bon ressenti, ni même à improviser sans cela.
- Les musiciens qui jouent des instruments mélodiques doivent connaître les principaux jeux des percussions (bongos, congas, timbales) et savoir les reproduire. En effet, les musiques latines reposent avant tout sur les percussions, d'après la tradition africaine. Et il est impossible de jouer sans connaître ces rudiments.
- Attention à ne pas prendre de mauvaise habitude, en tapant du pied les temps par exemple. La musique cubaine est basée, sur des syncopes ce qui la rend difficile. Mais cela produit toujours un balancé, une atmosphère dans laquelle il faut se laisser porter, plus que d'essayer de s'appuyer dessus. C'est toute la difficulté, car très vite on se sent perdu, on a perdu la pulsation. Mais si on s'entraîne à jouer la clave en même temps, on est plus perdu, car la clave ne bouge jamais.
- Il est important de savoir compter les temps, et les mesures à voix hautes, puis dans sa

tête. 1,2,3,4;**2**,2,3,4;**3**,2,3,4;**4**,2,3,4, etc

- Le conseil suivant est propre à Changuito joueur de congas :

<< *When exercising a difficult movement, inhale and keep your air so that you hands float. As soon as you finish the phrase you exhale and reincorporate your breathing into the music.*

Changuito

>>

<< *You don't need much to have a good time making music*

>>

Tito Puente

C'est sur ce point qui me tient à coeur que je tiens à finir ma série de conseils, et commencer ma conclusion. Faire sonner un instrument de mauvaise qualité, et en jouer avec musicalité dépasse toute prouesse technique irréfléchie et dénouée d'âme produit par un instrument au son exemplaire. Beaucoup de personnes ont tendance à tomber dans l'excès, à toujours chercher le matériel dernier cri en pensant que c'est le meilleur moyen de se rapprocher des pros. Or, à Cuba, les stars de la salsa ont bien souvent commencé la percussion en tapant sur des coussins, des tables et des instruments de basse qualité. Cela ne les empêchait pas de jouer avec beaucoup de musicalité et d'exceller dans leur discipline.

Conclusion

Durant ce travail, nous avons été confronté au synchrétisme culturel présent en Amérique Latine. Or, la musique typique jouée dans ces pays, est le résultat d'un impressionnant métissage entre les africains, européens et indiens de ce continent. La musique, tout comme la langue, ou les moeurs, est très sensible à ces mélanges. A la fois libre et infinie, elle donne naissance à de nombreux styles, en permanente évolution, que nous n'avons malheureusement pas pu décrire ici. Par ailleurs, la corrélation entre la musique, la danse, la religion et l'histoire est encore très forte dans les pays du Brésil et des Caraïbes. Ainsi, on ne peut étudier la musique d'Amérique latine, sans comprendre, l'histoire des peuples qui y ont vécu, les religions qu'ils y ont pratiquées et l'origine des populations qui se sont rencontrées sur ce continent. Les massacres d'indiens, l'évangélisation, la traite des noirs, sont autant de périodes qui influencèrent la musique sur ce continent. Faute de temps, nous n'avons pas pu étudier de manière plus précise et en plus grand nombre les ethnies d'Afrique, leurs religions, leurs moeurs, leurs musiques et leurs danses. Sur ce point, le nombre impressionnant d'ethnies, les différentes orthographes et classification (langue, groupe, ethnies) de celles-ci, ainsi que le manque d'informations précises à ce sujet furent décourageants. Comme nous l'avons fait remarquer plus haut, il est regrettable de ne pas avoir pu détailler les différents styles de musique existants au Brésil et dans les Caraïbes. A ce propos, nous nous contenterons de conseiller vivement la consultation du magnifique tableau de Daniel Chatelain synthétisant les différents styles et les liens entre eux. Nous sommes conscient que le Brésil fut quelque peu laissé de côté dans ce rapport. Il est regrettable qu'une approche plus profonde sur la pratique et la composition de la musique dans chacun des styles n'est pas pu être écrite dans ce rapport. Toutefois, tous les points non abordés dans ce rapport n'auraient été d'aucune utilité sans le travail préalable de recherche culturelle, de recherche de définition, effectué dans ce document. C'est pourquoi, bien que ne remplissant pas l'objectif initialement prévu, cette recherche fut pour moi fort intéressante. Partant de rien, les différentes difficultés rencontrées m'ont guidées, m'indiquant les points sur lesquels je devais travailler afin de comprendre tous les termes du sujet. Ce travail m'a fait réaliser encore une fois à quel point la culture d'Amérique latine était différente de la notre et à quel point il nous était difficile de la comprendre. Le peu d'informations concernant certains points en témoignent également, dans une certaine mesure. Quoiqu'il en soit, cette immersion dans ce "monde nouveau", fut une expérience fort enrichissante, qui fut pour moi comme un premier pas vers un continent qui ne cesse dès lors de m'attirer.

Remerciements

Je tiens à remercier particulièrement Pascal Gouy, professeur de percussions cubaines à l'Espace Musical 25 de Toulouse, pour m'avoir aidé dans mes recherches, m'avoir éclairci sur certains points en ponctuant ces discours par des expériences personnelles fort enrichissantes, ainsi que pour m'avoir appris les rudiments des techniques de ces percussions. Je voudrais également remercier mon encadrant Michel Lopez, professeur de batterie à l'Espace Musical 25, pour sa rigueur dans l'utilisation des termes musicaux, sa présentation de sa vision de la batterie, et pour m'avoir montré certains patterns de batterie. J'ai rencontré à plusieurs reprises monsieur Nicolas Bordes, responsable du magasin la Médiathèque à Toulouse, à qui je suis reconnaissant pour son accueil chaleureux, et ses conseils tant de recherches culturelle que musicale. Je ne saurais que trop recommander ce magasin qui propose entre autre la location de disques rares dans des styles musicaux variés. Je n'oublierais pas Monsieur Jean-Pierre Petit Gras, professeur d'Espagnol et de Culture à Supaéro, qui par son séminaire m'a motivé à découvrir ce continent pour moi inconnu. Je ne saurais compléter cette liste de remerciements sans mentionner Marc Picaud, qui a été mon professeur de percussions durant toutes mes années à l'Ecole de Musique de Lempdes. C'est bien sûr lui qui m'a appris les percussions, m'a donné l'envie de poursuivre ce rêve d'enfant, jusqu'à en faire une passion. Malgré la distance qui nous sépare, il m'a quand même guidé dans mes recherches, et je lui suis reconnaissant pour tout ce qu'il m'a apporté durant toutes ces années. Enfin, je voudrais remercier Yves Charnet pour sa patience et sa gentillesse, sans lesquelles jamais l'opportunité de me lancer dans un tel projet ne m'aurait été offerte.

Sixième partie

ANNEXES

Partitions du morceau de Batucada composé

Tableau des styles cubains de Daniel Chatelain

Discographie

Je vous présente ici,une petite discographie correspondant aux CDs que j'ai écouté durant mon travail. Celle-ci est bien sûr incomplète, et ne contient pas forcément les titres que je présente comme "écoute conseillée" tout au long de ce document.

Caraïbes

Boncana	<i>Las Maravillas de Mali</i>
Ghana	<i>High Life and other popular music</i>

Africando	<i>Ketukuba</i>
Alfredo Rodriguez	<i>Sonido Solido(avec Patato et Totico), Cuba Linda, Monsieur Oh la la</i>
Beny More	<i>Caricias Cubana</i>
Carlos "Patato" Valdes	<i>Patato y totico</i>
Celia Cruz y La Sonora Matancera	<i>Tributos a los Orishas</i>
Changuito	
Compay Segundo	<i>Antologia</i>
Eddie Palmieri	<i>Best of, Salsa Best of</i>
Elio Reve y su charagon	
Irakere	<i>Best of</i>
Israel "Cachao" Lopez	<i>Ahora si, Descarga Guajira, Descargas Cuban Jam Sess, Cuba Linda, Dos, Estados Unidos, From Havana to New York, Live in Tempo Latino 99, Master Session Volume 1 et 2</i>
Jackson do Pandeiro	<i>Revisto e Sampleado</i>
Johnny ventura	<i>103 Boulevard, Los Grandes exitos de Johnny Venturas y su combo show</i>
Juan Formell y Los Van Van	<i>Best of</i>
Vilato y Los Kimbos	<i>Hoy y Mañana</i>
Los Papines	<i>Homenaje a mis colegas, Fantasy of Rhythm, Rumba sin alarde, Tambores cubanos, Papines en descarga</i>
Los Munquitos de Matanzas	<i>Cantar Maravilloso, Live in New York</i>
Manny Oquendo y su conjunto libre	<i>Greatest Hits, Increible</i>
Machito	<i>Mambos and Cha cha cha</i>
Nueva Manteca & Nicky Marrero	<i>Afrodisia</i>
Orchestra Baobab	<i>A night at club Baobab</i>
Patato Valdes	<i>Unico y diferente</i>
Patato, Changuito y orestes	<i>Rhythm of the crossroads</i>
Percussions afrocubaines	<i>El Mundo Latino</i>
Perez Prado	<i>King of Mambo, Concierto para bongo</i>
Pucho and the latin soul brother	<i>Mucho Pucho</i>
Ray Barreto	<i>Best of, Gracias</i>
Rapsodia Rumbera	<i>Divers</i>
Salsa Mania	<i>Salsa Mania</i>
Trio Matamoros	<i>Beso discreto, En San Juan, La china en la rumba, Quien tiro la bomba</i>
Tata Guines	<i>Aniversario 1996</i>
Tito Puente	<i>Top Percussion, Drumming with the mambo king, Tambo</i>
Tito Puente and Eddie Palmieri	<i>Masterpiece Obra Maestra</i>
Tito Puente and la Lupe	<i>Tu y yo</i>
Yoruba Andabo	<i>El Callejon de los rumberos</i>

Brésil

29.1.1 Musique sacrée et floklorique afro-brésilienne

Sergio Mendes South America	<i>Primal roots</i> <i>Black music in praise of Oxala and other gods</i>
--------------------------------	---

29.1.2 Baiao

Luiz Conzaga	<i>O melhor de Luiz Conzaga</i>
--------------	---------------------------------

29.1.3 Bossa Nova

Antonio Carlos Jobim Gilberto Astrud Joao Gilberto	<i>Passarim, Stone Flower, Tide</i> <i>Stan Getz and Joao Gilberto, The Legendary Joaoa Gilberto</i>
--	---

29.1.4 Jazz brésilien

Egberto Gismonti Herbie Mann	<i>Sanfona, Trem Caipira</i> <i>Jasi Brazz</i>
---------------------------------	---

29.1.5 Chanteurs Contemporains

Antonio carlos Jobim Djavan Elis Regina Gal Costa Gilberto Gil Joao Bosco Jorge Ben Milton Nascimento	<i>Elis & Tom</i> <i>Seduzir, Alumbramento & Djavan</i> <i>Live at Montrueux Jazz Festival</i> <i>Cantar, Best Of</i> <i>Realce</i> <i>Bandalhismo</i> <i>Tropical</i> <i>Clube da esquina, Miltons</i>
--	--

29.1.6 Samba

Bateria Nota Sambas de Enredo 2000	<i>Bateria nota 10</i> <i>Sambas de Enredo 2000</i>
---------------------------------------	--

Afrique

Boncana Bonga Angola Dr Olavo Alen Rodriguez Compilation Ghana Zaire	<i>Las Maravillas de Mali</i> <i>From Afrocuban music to salsa</i> <i>Chants et rythmes afrocubains, Les danses des dieux :</i> <i>Musique de cultes et fêtes afro-cubains</i> <i>High Life and other popular music</i> <i>Musique Urbaines à Kinshasa</i>
---	---

Index

A

Abakuá.....12, 27, 92
 Abakua.....43, 119
 Abakwá.....27
 Abudus.....21
 Afro-Cuban All Stars.....88
 Afrokan, El.....voir Pelo Izquierdo
 Agogos.....53
 Akere.....voir Guiro
 Akpwon.....36
 Alemañy, Jesús.....88
 Alvares Cabral, Pedro.....16
 Anango.....23
 Angola.....12
 Ankori.....36
 Arame.....56
 Arará.....12
 Araràs.....28
 Arawaks.....10
 Arcaño y sus Maravillas.....107, 112
 Arcaño, Antonio.....112
 Arnaz, Desi.....112
 Axatse.....voir Shekere

B

Babalao.....27
 Bachata.....130
 Ballades espagnoles.....95
 Bandurria.....45, 83, 129
 Bantou.....42
 Bantous.....12, 21, 38
 Bantu.....voir Bantous
 Baqueteo.....105, 106
 Barracones.....89
 Barrio.....73
 Bartolomé de Las Casas.....11
 Basse.....67
 Basse en terre.....44

Batás.....23, 24, 35
 Batanga.....123
 Batista, Fulgencio.....14
 Bembe.....119
 Bembé.....23, 43
 Bénin.....12
 Berimbau.....56
 Boca.....43
 Bolero.....95
 Bombas.....133
 Bombo.....64, 71
 Instrument.....38
 Rythme.....63
 Bongo Bell.....43
 Bongocero.....voir Bongos
 Bongos.....34, 103
 Bonko.....34
 Botija.....voir Botijuela, 67
 Botijuela.....46
 Brasilia.....19
 Bresil
 Histoire.....16
 Origine du nom.....16
 Brujo.....22
 Buena Vista Social Club.....88
 Bulá.....97
 Buleador.....133
 Bunga.....voir Botijuela

C

Cabassa.....55
 Cabaça.....56
 Cabildo.....23, 24, 28
 Cabildos.....12, 73
 Cabildos de nación.....13, 24
 Cachimbo.....22, voir Yuka
 Caixa.....49
 Caja.....22, voir Yuka

-
- Cajon 41, 65, 89
 Cajones 89, 90
 Calabar 12
 Calle Ocho 125
 Campana 43
 Cancion 44
 Cantos de fundamento 22
 Cantos de Palo 22
 Carabali 12, 27
 Caraïbes
 Histoire 10
 Cascara 37, 64, 65, 85, 95
 Casino 123
 Castro, Fidel 15
 Cata 42, 89, 92, 97
 Catayé voir Cata
 Caxixi 56
 Caxixí 57
 Cencerro voir Cloche, 119, 133
 Instrument 43
 Rythme 64
 Cha cha Bell 43
 Cha-Cha 37
 Cha-cha 60, 107
 Cha-cha bell 37
 Cha-cha-cha 107
 Chacha 35, 97
 Changui 34
 Changüí 87
 Charanga Bell 43
 Charangas 37, 105
 Charangas Francesas 100
 Che Guevara, Ernesto 15
 Chekere voir Shekere
 Chequere voir Shekere
 Cheres 28
 Chuchumbé 85
 Ciboneys 10
 Ciego Maravilloso, El 112
 Cinquillo 66, 95, 98, 105
 Clave
 Rythme 59
 Clave Afro 119
 Claves
 Instrument 40
 Cloche 35, 43
 Cocoyé 73
 Colomb, Christophe 11
 Columbia 89, 92, 98, 119
 Combo 123
 Commerce Triangulaire 11, 17
 Comparsa 22, 38, 43, 46, 60, voir Définition,
 115
 Composé 97
 Conga 33, 46, 65, 85, 89
 Danse 73
 Pattern 133
 Rythme 64, 66, 74
 Congero voir Conga
 Congo 12
 Conguerias 23
 Conjuntos 85
 Contradanza 13, 66, 99, 105, 107
 Contradanza habanera 66
 Contredanse 13, 99
 Corneta 46, 73
 Cornetin chino 46
 Coro 85
 Coro/Pregon 71, 85
 Cortes 13
 Cortés, José Luis El Tosco 125
 Couplet 71
 Cua 133
 Cuatro 133
 Cuatro dominicain 129
 Cuba
 Histoire 10
 Cubanismo 88
 Cubop 123
 Cucharas 89
 Cuerpo 87
 Cuica 52
- D**
- Dahomey (Fon de) 12
 Danzon 66, 105, 107
 Debil 59
 Decimas 79, 83, 87
 Descarga 123
 Diablitos 28
 Diana 89
 Diaz, Ulpanio 106
 Dobrão 57
 Don Diego Velazquez de Cuellar 11
 Dos y dos 22
- E**
- Efik 12, 27
 Ejagham 12
 Ekoi 12, voir Efik
 Ekon 43, 119

-
- Rythme 65
 Ekué 27, 28
 Ekwé 28
 Erotica 125
 Esclavage
 Abolition (Bresil) 18
 Abolition (Cuba) 13
 Bresil 17
 Cuba 11
 esclavage
 Revoltes 17
 Esclave voir Esclavage
 Espagnola voir Hispaniola
 Estada Novo 19
 Estarda Palma, Tomas 14
 Estribillo 87, 104
 Ewe 12
- F**
- Fajardo, José 107
 Fambá 28
 Fangio, Juan Manuel 15
 Fania All stars 124
 Fania Records 124
 Frente 23
 Fronté 97
- G**
- Gaceste 13, 99
 Gadd, Steeve 115
 Gaga 99
 Gallo 22, 36
 Gallos 23
 Ganza 54
 Garabato 22, 26
 Gauteques 83
 Gavotte 99
 Ghana 12
 Golpe 22
 González, Juan De Marcos 88
 Goulart, Joao 19
 Gua Gua 42
 Guagua 89
 Guaguancó 89, 90
 Guaguanco 22, 60
 Guajeo 112
 Guajira 45, 60
 Guanabacoa 28
 Guantanamo 14
 Guaracha 85
 Guarachar 85
- Guarapachangueo voir Guaguanco
 Guataca 23, 59, 119
 Instrument 43
 Rythme 65
 Guateque 87
 Guayo 129
 Guerra, Juan Luis 126, 130
 Guerre de la triple alliance 18
 Guerre des dix ans 13
 Guicharo 133
 Guillen, Nicolas 103
 Guinés, Teodora 87
 Guiro 41, 100
 Areito 41
 Guïro 103
- H**
- Habanera 66, 100, 105
 Hatuey 11
 Havanaise 100
 Havanne, la 40
 Haïti 107
 Hembra 34
 Hispaniola 10, 11, 13, 129
 Hun 28
 Huncito 28
 Hunga 28
 Hunguedde 28
- I**
- Ibibio 12
 Ijeshas voir Iyesá
 ilé-ocha 27
 Independance
 Bresil 17
 Cuba 14
 Inu 35
 Irakere 125
 Ireme 28
 Itótele 36
 Iyá 36
 Iyesá 23
 Izquierdo, Pelo 115
- J**
- Jam block 42, 65
 Jean VI 17
 João III 17
- K**
- Kalimba voir Marimbula

-
- Kata..... voir Cata
 Kata Haïtien voir Cinquillo
 Kennedy, John Fitzgerald 15
 Kongo 12
 Kongos 21
 Kubitschek, Juscelino 19
 Kwa 12
- L**
- La Orquesta Aragón 107
 Laud 45
 Laúd 83
 Lopez, Cachao 37
 Lopez, Israel Cachao 105, 107, 112
 Lopez, Orestes 107, 112
 Lucumi 23
 Luth 83
- M**
- Macho 34
 Cajon voir Cajon
 Maine (le) 14
 Makaguas 22
 Makuta 22, 38
 Mali 12
 Mambo 37, 71, 85
 Mambo Bell 43
 Managuas 22
 Mandingues 12
 Manfugas, Nené 103
 Mani 23
 Manuel Ier 16
 Marímbula 43
 Maracas 40
 Marcha 34, 95
 Marimbula 67, 84
 Marti José 14
 Martillo 35
 Masón 97
 Mason 23
 Matar la culebra 22
 McKinley, William 14
 Membraphones 33
 Mende 12
 Menuet 13, 99
 Merengue 45, 129, 134
 Montegro 113
 Montuno voir Piano, 71, 104
 Morñas 71
 Moruá 28
 Mozambique 38, 60, 115
- Muana 22
 Mula 22, voir Yuka
- N**
- Nañigos 28
 Nago 23
 Nganga 22
 Ngoma 22
 Nigéria 12
 Nkempi voir)
 Nuevo Ritmo 106, 107, 112
 Nuevo ritmo 37
 Nuyorican 14
- O**
- Oggán 28
 Okónkolo 36
 Olubató 24, 36
 Opération condor 19
 Oquendo, Manny 115
 Orchestras, Tipicas 100
 Orishas 24, 36
 Oro seco 36
 Oru del Igbo du 36
- P**
- Pachanga 130
 Padrão 16
 Paila 37, 65
 Pailas Cubanas 100
 Palero 22
 Palito 90
 Rythme 64
 Palitos 42, 89, 92
 Palladium 112
 Palmieri, Ediie 115
 Palo
 Danse 22
 Religion 21
 Palo Monte 38
 Palos voir Palitos
 Panderetas 134
 Panderios 54
 Paseo 105
 Passe-pied 99
 Pedra 57
 Perico ripiao 129
 Piano 66
 Pierre Ier 17
 Pierre II 18
 Pierre IV voir Pierre Ier

-
- Platt, amendement.....14
 Ponche.....59, 63, 64
 Pont.....71
 Pozo, Chano.....34
 Pregon.....85
 Premier.....97
 Puente, Tito.....37, 112, 116
 Punto.....83, voir Punto guajiro
 Punto camagüeyano.....voir Punto fijo
 punto cruzaado.....83
 Punto en clave.....83
 Punto fijo.....83
 Punto Guajiro.....45
 Punto guajiro.....83
 Punto libre.....83
 Punto Pinareño.....voir Punto libre
 Punto vueltabajero.....voir Punto libre
- Q**
- Quinto.....voir Cajon
- R**
- Rebolo.....51
 Rebulblique cafe con leite.....voir Vieille
 Republique
 Regla Ararà.....28
 Regla de Mayombe.....38
 Repentista.....83
 Repinique.....50
 Repiques.....35
 Requinto.....133
 Rhumba.....95
 Rigaudon.....99
 RMM.....124
 Rocars.....53
 Rodriguez, Arsenio.....112
 Rodriguez, Pete El Conde.....124
 Rodriguez, Tito.....112
 Romantica.....125
 Rueda.....123
 Rumba.....42, 133
 Rumba abierta.....91
 Rumba cerrada.....91
 Rumba flamenca.....voir Guaracha
 rumba gitana.....voir Guaracha
 Rumbas de solares.....89
 Rumbas del tiempo España.....89
 Régina.....103
- S**
- Salidor.....voir Cajon
- Santeria.....24
 Sarney, José.....20
 Scraper.....voir Guiro
 según.....97
 Segundo, Compay.....125
 Shaman.....28
 Shekere.....39, 89
 Sierra Maestra.....88
 Simon, Paul.....115
 Solares.....89
 Son.....43, 46, 60, 85, 88, 103, 104, 107
 Son Montuno.....60, voir Son
 Sucu-sucu.....87
 Surdo.....49
- T**
- Tahona.....98
 Tajona.....98
 Tambora.....39, 97, 129
 Tamborim.....50
 Tambouyé.....97
 Tapadas.....90
 Tata-nganga.....22
 Taínos.....10
 Ti-bois.....42
 Timba.....125
 Timbal.....voir Timbales
 Timbalero.....voir Timbales
 Timbales.....37
 Timbales Criollos.....100
 Timbalito.....voir Timbales
 Timbalon.....voir Timbales
 Timpa.....51
 Tingo Talango.....44
 Tipicas.....37
 Tipicas, Orchestras.....105
 Tiple.....45, 83, 129
 Tivoli.....98
 Togo.....12
 Toque.....24, 36
 Toque de Guiro.....119
 Toque de Guïro.....24
 Traité de Paris.....11
 Traité de Paris.....14
 Tres.....44, 83, 89, 103
 Tres-dos.....voir Cajon
 Tresero.....44
 Tresillo.....59
 Trova.....44, 101, 103
 Trovadores.....44, voir Trova

Tumba	
francesa	13
Tumba Francesa	99
Tumba francesa	97
tumba francesa.....	97
Tumbadoras	voir Conga
Tumbao.....	64
Figure rythmique	64, 66
Pattern.....	133

V

Vacunao.....	voir Guaguancó
Van Van, Los	125
Van Van, los	105
Vaqueta.....	57
Vargas, Getulia	19
Vasalo	22
Vaudoun.....	99
Verga	56
Verra Cruz.....	16
Vieille Republique	18

W

Wemilere	36
Wood block.....	65
Wood, Leonard	14

X

Xequé Bum	voir Shekere
-----------------	--------------

Y

Yambú.....	89
Yambu	89
Yoruba.....	12, 23, 35, 39
Yubá.....	97
Yuba.....	23
Yuka.....	42
Danse.....	22, 90
Tambours.....	37

Z

Zanjon	
pacte	13

Bibliographie

- [1] Danny Aeberhard. *Le Grand guide de Cuba*. Gallimard, 2002.
- [2] Art and Life in Africa Project. <http://www.uiowa.edu/africart/>.
- [3] Echu aye. <http://echuaye.blogspot.com/>.
- [4] Jean-Baptiste Bacquart. *L'art tribal d'Afrique Noire*. Assouline, 1998.
- [5] Carlos Campos. *Salsa and afro-cuban montunos for piano*. C&C Music, 1996.
- [6] Claude Carré. Etude de la danza nř3 de ludovic lamothe. *Boutures - Revue D'Art et Littérature d'Haïti*, vol.1 nř3, 1998.
- [7] Montuna Cubano. <http://www.montunocubano.com/>.
- [8] Burdi Slasa Historique de la salsa. <http://michbuze.club.fr/burdi/salsa.htm>.
- [9] Archives de sciences sociales des religions. <http://assr.revues.org/>.
- [10] Institut Supérieur des Arts Afro Cubains. La musique et la danse cubaine. *ISAAC*, 2006.
- [11] Erwan Dianteill. Kongo à cuba - transformations d'une religion africaine. *Archives de sciences sociales des religions*, (117), 2005.
- [12] Duduka Da Fonseca et Bob Weiner. *Brazilian Rhythms for drumset*. Manhattan Music, 1991.
- [13] Tito Puente et Jim Payne. *Tito Puente's drumming with the mambo king*. Hudson Music, 2000.
- [14] Manny Patino et Jorge Moreno. *Afro-cuban keyboard grooves*. Warner Bross Publication, 1997.
- [15] Lincoln Goines et Robby Ameen. *Afro-cuban grooves for bass and drums, Funkifying the clave*. Manhattan Music, 1990.
- [16] Daniel Genton. *Les Tumbaos de la salsa*. Edition Musicale de France, 2000.
- [17] Andrée Grau. *Le Monde de la danse*. Gallimard et Dorling Kindersley, 2004.
- [18] Wikipédia L'encyclopédie libre. <http://www.wikipedia.fr/>.
- [19] Le Quid. <http://www.quid.fr/>.
- [20] Just Salsa. <http://www.justsalsa.com/>.
- [21] Chuck Silverman. *Using afro-caribbean rhythms*. Bellwin Mins, 1991.