

JORGE ANTUÑES

ISABELLE LEYMARIE

CHRISTOPHE PIRENNE

**VOCABULAIRE
DES MUSIQUES
LATINO-AMERICAINES**

Minerve

Musique Ouverte

AVANT PROPOS

L'immense espace géographique qui va de la Terre de Feu au Sud du Texas et des côtes du Chili aux Petites Antilles fut le théâtre sublime et sanglant d'une histoire marquée par d'incessants mouvements migratoires qui débutèrent au XVI^e siècle, avec la colonisation. La diversité et l'ampleur de ces flux d'hommes de toutes races, de toutes provenances et de toutes croyances est à l'origine d'un univers culturel complexe, dont la principale caractéristique est le métissage. Les rencontres entre les indiens et les occidentaux, entre les indiens et les noirs africains, entre les occidentaux et les africains, entre les nombreuses races africaines... ont été à l'origine de phénomènes d'acculturation complexes et variés. Les musiques indigènes, européennes et africaines ont été réinterprétées, recrées pour aboutir à des formes inédites variant selon les régions ou le degré d'influence de chacune des sources. À côté des chocs brutaux résultant des génocides ou de la succession de colonisateurs, les différentes phases de colonisation de certaines régions se sont opérées tantôt par une lente maturation des acquis (lorsque ces régions connaissent une relative stabilité), tantôt "naturellement" (dans les régions les plus hostiles certains indigènes ont préservé leur culture).

La collecte de ce répertoire traditionnel est, le plus souvent, très récente, et de nombreuses analyses ont porté sur des descriptions plutôt que sur des sources sonores ou de la musique écrite. Dans le cas de certaines civilisations précolombiennes (Azèques, Mayas, Incas) l'archéologie, de même que la conservation de certains codex ou, comme au Pérou, le témoignage de colons avisés tels que Garcilaso de la Vega et Felipe Guaman Poma de Ayala, ont permis de combler certaines lacunes. Malheureusement, ces vestiges restent dérisoires et, dans un pays tel que le Brésil, les exemples notés de musique traditionnelle de la période coloniale (XVI^e-XIX^e siècle) sont presque inexistantes.

À ces carences heuristiques s'ajoutent des problèmes herméneutiques particulièrement aigus. Les phénomènes musicaux débordent largement de la simple description du fait musical. L'enjeu ne consiste pas seulement à rendre les caractéristiques instrumentales, mélodiques et chorégraphiques d'un genre, mais à déterminer les conditions dans lesquelles des éléments empruntés ont été appropriés et transformés dans un milieu donné. Ce sont ainsi les contingences sociales, politiques, religieuses et géographiques qui expliquent pourquoi les manifestations culturelles imposées ou enseignées par les colons d'hier, sont parfois devenues aujourd'hui des références identitaires. Fréquemment issus des milieux les moins favorisés, des ghettos associés aux classes voire aux races "inférieures", ces métissages furent

souvent méprisés et condamnés. Mais aujourd'hui, dans un continent où la plupart des pays ont réussi à se dépouiller de la tutelle coloniale, certaines de ces musiques sont devenues les symboles d'une spécificité culturelle ou nationale. Le tango et la samba sont sans doute les exemples les plus clairs de cette réappropriation. On peut aussi citer les textes de Jorge Luis Borges évoquant la *milonga* comme une spécificité de l'âme argentine ou, aux antipodes de l'humanisme du prix Nobel, les actions du dictateur Rafael Trujillo, qui fit de la *merengue* un instrument de l'identité de Haïti.

En dépit de la disparité des cultures et des contextes, quelques traits sont propres à nombre de genres latino-américains:

La musique n'est pas seulement perçue comme une façon de combiner des sons, mais comme une démarche qui inclut le chant, la danse et parfois la gestique. Les musiciens les plus accomplis sont salués pour leur sens exceptionnel du placement, pour la qualité de leurs improvisations, pour leurs interprétations vécues et pour la beauté de leurs mouvements. Ces aspects sont inextricablement liés à des exécutions qui doivent être fortes, intenses et inspirées pour être perçues de façon optimale.

Parallèlement, la popularité d'un genre dépend souvent de sa capacité à accepter, voire à encourager une participation la plus large possible. La séparation entre l'artiste et le public, telle que nous la connaissons dans les sociétés occidentales est peu pratiquée. Au contraire, les fonctions de production et de réception de la musique tendent à se fondre et à s'adapter aux réactions du public et des musiciens. Mais si la musique invite souvent à la danse, aux exclamations ou à la transe, les libertés d'intervention ne sont pas totales. Dans les musiques profanes, le rôle des hommes et des femmes est souvent très différent et bien déterminé. Les femmes peuvent être des chanteuses solistes, participer aux réponses du chœur et prendre une part importante dans la danse, mais elle ne jouent pratiquement jamais d'instruments. Dans les musiques religieuses, la hiérarchisation des musiciens est plus marquée encore. L'aspirant tambourinaire dans la *santería* ne peut jouer sur l'*íya*, le tambour sacré qui guide les tambours *batá*, qu'après un enseignement long et astreignant.

L'apprentissage ne passe pas par les trois phases occidentales traditionnelles: apprendre, mémoriser, pratiquer. L'écoute et la pratique ne connaissent pas l'intermédiaire de l'écrit, de sorte que les artistes sont directement confrontés au répertoire, à l'instrument et au public.

Les pratiques culturelles, souvent fondées sur un syncrétisme afro catholique, se sont développées un peu partout sur le continent. Les esclaves Noirs ou les indigènes ont assimilé des divinités africaines à des saints catholiques en faisant coïncider, par exemple, la célébration des solstices à des fêtes chrétiennes, en mélangeant les rites et la langue de l'église catholique romaine avec ceux des cultures africaines. Ils ont ainsi contribué à la création

de cultes et/ou de sociétés comme le vaudou à Haïti, la *santería* à Cuba, le *candomblé* au Brésil, le *shango* à Trinidad et Tobago, le *léwoz* à Sainte-Lucie... qui ont entre eux de nombreux points communs: chants, danses, sacrifices, possessions, invocation des divinités par des formules rythmiques propres, communauté de croyants organisée sur le modèle des sociétés occidentales (roi, reine, prince, princesse, soldats...). Ces traits varient évidemment de culture en culture, mais aussi de ville en ville, et parfois, d'une année à l'autre ou d'une cérémonie à l'autre, au sein d'une même communauté. C'est que les éléments culturels que les adeptes de ces croyances jugent essentiels, comme l'organisation du cérémonial, le sens religieux attribué à certains éléments musicaux et chorégraphiques, importent souvent plus que l'œuvre elle-même.

Enfin, en dehors de certaines réalisations musicales étonnantes telles ces mélodies lundu possédant des traits grégoriens, de nombreux genres reposent sur des fondements communs. Les échelles mélodiques les plus fréquentes sont tonales, modales ou pentatoniques. La polyphonie est caractérisée par de nombreux parallélismes de tierces, de quarts, de quintes ou de sixtes. Les pratiques rythmiques révèlent souvent des ambivalences entre binaire et ternaire, et l'usage des syncopes est fréquent.

Dans cet univers bigarré où la démesure côtoie l'infiniment petit, il n'est pas aisé de donner un juste poids à chaque élément. À côté de genres qui ont acquis une renommée mondiale, à côté d'instruments largement répandus, il est des pratiques restreintes, détruites ou oubliées, qui ne concernent plus qu'une tribu, quelques familles voire quelques individus. Les évincer, les regrouper équivaudrait à poursuivre une démarche de colonisateur en les condamnant à l'oubli. Aussi, ce vocabulaire se veut le reflet de ces disparités, et le lecteur trouvera, à côté de termes bien connus, des genres, des instruments, des danses, dont la pratique est aujourd'hui rarissime ou désuète. Il trouvera également des termes génériques, comme "danse", "harpe",... qui permettent de définir globalement, de citer et de situer géographiquement des pratiques ou des instruments similaires, mais qui ont connu des évolutions différentes.

En fin de volume, une annexe fournit un index des mots cités. Celui-ci permettra de repérer les différentes graphies d'un même mot, ses synonymes ainsi que des termes qui sont cités, ou brièvement explicités dans d'autres rubriques. Le lecteur trouvera également une bibliographie succincte reprenant essentiellement des ouvrages récents et accessibles aux lecteurs francophones, ainsi que quelques classiques de la littérature de la musicologie latino-américaine.

Nous tenons à exprimer nos remerciements les plus vifs à Stéphane Dado, Philippe Vendrix et Vincent Besson, qui à réalisé la gravure des exemples musicaux.

VOCABULAIRE

ABAJEÑO (esp.)

Avec les pirecuas, les abajeños sont les principaux genres de chants des Indiens Tarascan de Michoacán (Mexique). Tandis que la structure et les rythmes sont d'origine espagnole, le style vocal est d'origine indienne. Ils sont accompagnés par des ensembles comportant des guitares, guitarrones, jaranas, vihuelas et violons.

ABENG (twi ou ashanti)

Trompe fabriquée avec une corne de vache et utilisée par les Marrons jamaïcains pour communiquer entre eux.

ABOIO (port.)

L'aboio est l'un des genres emblématiques du Nordeste (Sertão) l'aboio. Ces chants, pratiqués par des paysans et des bouviers comportent des textes préconçus ou des suites de voyelles, consistant en mélodies modales lentes avec des structures rythmiques irrégulières et comprenant de fréquents intervalles de quarte augmentée et de septième diminuée.

Gérard Béhague, "Brazil", New Grove Dictionary of Music and Musicians, London, MacMillan, 1980, vol. 3, p. 210:

«Il existe deux types d'aboios: l'aboia de roça et l'aboia de gado. Le premier est toujours chanté en duo, sur un texte responsorial, entre un vacher qui guide le troupeau et l'autre qui ferme la marche. Le second est une chanson solo, chantée sur une seule syllabe, et destiné à calmer le bétail parqué dans le corral».

ABOZAO (esp.)

Rythme joyeux de la côte atlantique du chocó (Colombie), proche du porro et accompagné par des clarinettes, des bombos et des platillos. Dans la chorégraphie, érotique, le rôle principal revient à la femme, tandis que l'homme tourne autour d'elle.

ACHERÉ (yoruba)

Grand hochet oblong utilisé dans la santería. D'une cinquantaine de centimètres de long, il est muni d'une ouverture et entouré de chapelets de noix ou de grains faisant office de percuteurs lorsque le hochet est secoué. La base de l'acheré peut également être frappée contre la paume de la main. Des variantes de l'instrument, habituellement fabriquées avec unealebasse ronde, sont appelées, suivant les pays: shekeré, xequerê, afoxé, bakoso ou awé-koesola.

Voir aussi güero

ADJÁ (fon ou yoruba)

[syn.: ganzá, sineta, xere]

Idiophone afro-brésilien comportant une ou deux cloches de vache percutées avec une baguette en métal ou par un battant interne. Il rapelle l'agogô, utilisé dans le candomblé

bahian. Suivant les régions il peut aussi être appelé aguaim, campa, caracaxá, ganzá, guaiá, granzal, já, maracá, sineta ou xere.
Voir aussi agogô, gan.

ADUFE

[syn.: adufo]

Petit tambourin carré d'origine arabe utilisé dans les pays ibériques. Introduit au Brésil par les Portugais, il est employé par paires dans des cérémonies elles aussi d'origine ibérique, comme les danças de Santa Cruz organisées au mois de mai et aussi pour des danses traditionnelles telles que la folia de reis, le fandango et le cururú. Au Guatemala, l'adufe, à l'intérieur duquel on ajoute parfois des petits percuteurs, fait partie d'ensembles à cordes tels que les zarabandas. Maintenu par les pouces, l'instrument est frappé avec le bout des autres doigts.

AGOGÔ (yoruba)

[syn.: agongo, gan, gonguê]

Idiophone utilisé au Nigeria par les Yoruba, les Igala et les Edo. Au Brésil, il est constitué par deux ou trois cloches de vache sans battant percutées avec une baguette en métal. Il est parfois remplacé par une tôle pliée, une lame de houe, une bouteille de verre frappée avec un dé à coudre ou d'autres objets.

L'agogô scande notamment la samba de carnaval, le maracatú de Pernambouc, et certains cultes afro-brésiliens tels que les candomblés de Bahia, où les deux cônes sont disposés sur un même axe, l'un à l'intérieur de l'autre. L'appellation de l'instrument peut varier selon les régions: agogô, agogó, agogoro, gã, gan, gonguê et xere.

Les hauteurs des sons produits par les cônes, sans être bien définies, sont néanmoins clairement perçues par registres: aigu, médium et grave.

Voir aussi adjá, gan.

AGUINALDO (esp.)

1.[syn.: villancico]

À Porto Rico et à Trinidad, genre de chanson de Noël d'origine espagnole utilisant fréquemment la décima comme forme de versification.. Pendant les fêtes de fin d'année, de petits groupes vont de maison en maison, chantant des aguinaldos en échange de nourriture et de boissons (le mot aguinaldo désigne aussi un cadeau de Noël).

Voir aussi danza, seis.

2. Au Venezuela, genre de chansons perdurant dans certaines régions rurales et accompagnées par un violon, une clarinette, une mandoline et parfois un accordéon qui interprètent la mélodie à l'unisson, plus par différents types d'idiophones et de membranophones: charrasca, triangle, pandereta, furruco et tambours. Dans les états de Falcón et de Lara, certains aguinaldos sont chantés à deux voix.

Voir aussi alabanza, furruco, pandereta.

AGWADO (origine africaine)

Pluri-arc avec résonateur des Marrons aluku de Guyane. Fabriqué avec une gourde, il comporte trois cordes. Les chanteurs s'accompagnent à l'agwado en pinçant les cordes et en frappant la gourde avec les doigts.

ALABANZA (esp.)

Au Venezuela et dans les provinces argentines, chant populaire religieux entonné pendant la période de Noël . On distingue trois types d'alabanzas: celles destinées aux saints, celles destinées aux anges et celles destinées à l'enfant Jésus. Ces chants sont accompagnés par un cuatro et un cinco (sortes de guitare), un violon, une clarinette, unecharrasca, un triangle et des tambours.

ALABADO

Genre de Cantique de la côte pacifique de Colombie, entonné lors de veillées en l'honneur de saints.

ALBAZO (esp.)

Genre traditionnel équatorien, jadis appelé alborada (aube), et faisait référence aux feux d'artifice organisés à l'aube avant les grandes fêtes religieuses. Ces chants, mélancoliques et syncopés, sont toujours en mode mineur.

ALCAHUETE (esp.)

Petit tambour monomembranophone utilisé en république Dominicaine pour accompagner le baile de palo. Il est, la plupart du temps, employé avec des palos (tambours d'origine congo).

ALELKE (origine africaine)

Au Surinam, genre musical créé par les jeunes marrons Djuka, issu d'un genre traditionnel appelé lonsei. La musique est généralement jouée par des ensembles consistant en tambours aleke, tambours basse, cymbale charleston (djas) et autres instruments de percussion. Les paroles sont souvent anecdotiques.

ANTARA

Nom générique désignant l'ensemble des flûtes de pan utilisées par les Indiens quechua (Bolivie).

APINTI (twi ou ashanti)

Au Surinam, petit tambour cylindrique monomembranophone d'origine ashanti, utilisé par les Marrons pour le kawina (rituel pratiqué dans les régions côtières). L'apinti fait partie d'un petit ensemble de tambours comprenant également un tumao (plus haut, dont l'unique membrane est accordée grâce à des coins) et un agida (de même hauteur que l'apinti mais plus large).

APITO (port.)

Au Brésil, sifflet de métal comportant une roulette interne. Dans la samba, il est utilisé par le chef de la bateria. Un code spécifique signale les arrêts et les changements de rythme. Une main, disposée en forme de conque autour de l'instrument couvre et découvre l'apito pour produire des variations de timbre et de hauteur.

Voir aussi bateria

ARARÁ

À Cuba, ensemble de tambours d'origine dahoméenne comprenant la caja, le cachimbo et la mula.

ARC MUSICAL

Cordophone existant dans divers pays d'Amérique latine et consistant en un bâton aux extrémités duquel est attachée une corde. La cavité buccale, le ventre, la poitrine de l'exécutant, ou unealebasse, une tasse, une cavité creusée dans le sol servent de résonateur naturel. La vibration de la corde est assurée par pincement, par frottement (archet), par percussion ou par énergie éolienne. La tonalité de l'arc musical peut être modifiée en changeant la tension de la corde ou à l'aide d'un chevalet.

Brésil: berimbau, berimbau de barriga, recumba, urucungo

Colombie: carángano, marimba

Costa Rica: quijongo

Cuba: tingo talango

Équateur: tsyantur, tumank

Guatemala: caramba, zambumbia

Haïti: tambour maringouin

Honduras: caramba, zambumbia

Mexique: mitote

Nicaragua: quijongo

Paraguay: cayuave, guyrapa-i

Pérou: piom pirintzi, rucumbo, tontórentzi

république Dominicaine: gayumba, tambor mosquito

Salvador: caramba

Surinam: cara wana, palo de mangle

AREITO

Nom donné aux cérémonies des Indiens taïno ou arawak pratiquée à Saint-Domingue, à Cuba, au Mexique et en Amérique centrale. D'après Fernando de Oviedo (1478-1557), qui observa cette cérémonie à Hispaniola, on exécutait une danse circulaire dans laquelle les participants suivaient les mouvements d'un soliste. Le rythme était notamment fourni par des maracas et des tambours.

Voir aussi rituels

ARKA

[syn.: arca]

En Bolivie, nom donné aux flûtes de pan des Aymara utilisées conjointement avec les irpas ou iras (les meneuses). Les arkas se distinguent des irpas par des tuyaux plus longs et par un tube supplémentaire.

Les quatre tailles de flûtes des ensembles aymara - taïka (la mère: ca 120 cm), malta (le moyen: ca 60 cm), likhu (la veuve: 30 cm) et chehuli (la plus petite: ca 15) - existent chacune dans un format arca et dans un format irpa.. Au sein de l'orchestre, ces différents instruments sont groupés par famille. La taïka arka et la taïka irpa sont associées; le malta arka et le malta irpa, etc.

Voir aussi: kkatik.

ARRURRA

Genre de berceuse bolivienne d'origine inca, et influencée, durant la période coloniale, par la musique des jésuites espagnols . Les mélodies sont basées sur l'échelle pentatonique traditionnelle des Indiens boliviens.

ATABAQUE (port.)

[syn.: tabaque, tambaque]

Terme générique d'origine arabe désignant une famille de tambours coniques monomembranophones introduits au Brésil par des Noirs d'origine bantoue. Les atabaques sont habituellement joués par groupes de trois, chaque tambour étant de taille différente. Leur nomenclature varie suivant les régions du Brésil. Dans le candomblé bahian, les petits tambours sont fréquemment appelés batá, les moyens ilu et les grands batá-cotô ou rum, rumpi et lê. On trouve aussi les nomenclatures suivantes selon les régions: angoma, angomba-do-congo, angona, angona-puíta, biritador, cadete, candongueira, candongueiro, carimbó, caxambu, chama, chama-de-puíta, engoma, engono, guanazamba, gonguê, guzunga, ingomba, ingome, ingono, joana, João, mangonguê, mulema, mulemba, ngomba, pai-joão, pai-toco, perenga, quinjengue, roncó, sangavira, surdo, tambu, zambê.

Ces tambours sont joués selon le contexte avec des baguettes, avec les mains et des baguettes, avec les mains seules, ou avec des lianes. Dans le candomblé, les tambours invoquent les dieux et favorisent la transe. Ils sont investis d'un pouvoir religieux qu'ils peuvent transmettre à l'assistance et qui doit être entretenu en nourrissant le tambour une fois par an avec du sang d'animal et en les décorant avec les couleurs de la divinité. Dans l'Etat de São Paulo, les atabaques sont également utilisés, avec d'autres instruments, pour accompagner des danses dramatiques (congadas) et pour accompagner la samba de roda, danse circulaire du Nordeste et en particulier de Bahia. Voir aussi batá, batá-cotô, candongueira, caxambu, conga, ilu, lé, rumpi, surdo.

AYARICHI

Flûte de pan bolivienne jouée par paires. Elle est composée d'un grand instrument (le meneur: hia) et d'un instrument plus petit (uña). Ces deux flûtes comportent sept tuyaux, mais la hia comporte un second rang de tubes fermés dont la longueur correspond à la moitié de celle du premier rang. La taille des tuyaux de la uña est la même que celle du second rang de la hia. Les deux instruments jouent la mélodie à l'octave, et la hia produit une troisième voix, située une quinte au dessus de la partie identique du uña.

AYOTL (maya)

Idiophone employé dans le sud du Mexique et notamment par les Maya-Quiché. Il consiste en une carapace de tortue frappée avec un andouiller, chacun des cernes contigus de la carapace produisant un son de hauteur différente. L'instrument est utilisé dès le VIIIe sous le nom de kayab. Malgré le peu de documents matériels, il en existe des reproductions dans les peintures du temple de Bonampak à Chiapas et dans le codex Becker. Il est ensuite adopté par les Aztèques pour diverses cérémonies. Il était utilisé pour la fête des morts, les processions funéraires, les fêtes de la pluie et celles des dieux de la montagne.

BACHATA (esp.)

Genre dominicain qui émerge à la fin des années 1960 dans les bidonvilles de la capitale. Les orchestres consistent généralement en guitares électriques, bongos et maracas. Les textes traitent de sujets politiques, sexuels ou sociaux. La bachata a notamment été popularisée par le chanteur Juan Luis Guerra avec son disque Bachata Rosa.

BAIÃO (port.)

[syn.: baiano]

Genre populaire brésilien du Nordeste dérivé du rojão et popularisé, à partir de 1946, par Luís Gonzaga (1912-1989) qui y introduit des éléments de samba et de conga., et par Humberto Teixeira, l'un des créateurs du baião urbain. Le baião, très syncopé existait depuis le XIXe siècle. Il accompagnait une danse éponyme dans laquelle les couples se succédaient en pratiquant l'umbigada.

Au nord-est du Brésil on donne le nom de baião à un genre instrumental joué par l'un des chanteurs du desafio, pendant que son adversaire prépare une réponse au texte qu'il vient d'improviser.

Voir aussi desafio, rojão, sanfoneiro.

BAILECITO (esp.)

Genre musical et chorégraphique des paysans du nord de l'Argentine, de la Bolivie, et du Pérou. Les chansons sont entonnées lors de farras (fêtes) et accompagnées à la harpe.

BAILE DE PALO

À Saint-Domingue, danse dominicaine exécutée par les Congos lors de fêtes profanes et religieuses ou de veillées funéraires. Des couples dansent au centre d'un cercle de spectateurs frappant dans les mains et improvisant des chants humoristiques. Le nom de la danse dérive de celui des tambours qui l'accompagnent (palos).

Voir aussi palos

BAILE DE TAMBOR

Terme générique utilisé dans l'Amérique latine hispanophone pour désigner les danses accompagnées par des tambours.

BAITTEATAÇÚ (aruaque)

[syn.: flauta-nasal]

Instrument à vent en forme d'ocarina à trois trous dans lequel l'air est insufflé par le nez. Il est généralement construit avec deux calottes dealebasse, mais on en trouve également en terre cuite. Cette flauta nasal est utilisée par des Indiens Aruaques, Nambiquaras et Parecis de la région du Mato Grosso et de Rondônia, où l'instrument est aussi appelé tsin-hali et hait-teatçú.

BAJA SEXTO (esp.)

Guitare basse à douze cordes utilisée entre autres dans la música nortea du nord du Mexique et les conjuntos Tex-Mex du sud du Texas.

BALLONA

Genre de chanson de certaines régions du Mexique (Apatzingán, Michoacán), exécutées avec accompagnement de harpe et de vihuela.

BAMBA (esp.)

1. Musique et danse populaires originaires de la région de Vera Cruz (Mexique). La bamba possède des caractéristiques proches du huapango.

La musique, toujours en mode majeur et basée sur une structure harmonique de type I - IV - V, est exécutée par des ensembles consistant en guitares, harpe et percussions. Les chanteurs improvisent les mélodies des couplets.

Voir aussi huapango.

2. à Rio de Janeiro, nom des groupes carnavalesques originaires des favelas. Nés au début du siècle, les bambas se structurent progressivement et incorporent des choristes, les pastoras. Vers le milieu des années 20, ils donneront naissance aux escolas de samba.
3. Nom donné aux musiciens et danseurs de samba.

BAMBOULA

[syn.: bambula]

1. Le terme dérive du vocable générique bantou m'bula, désignant les tambours. Dans les Antilles, à Haïti, dans les îles Vierges, à la Martinique et à la Nouvelle-Orléans il désignait autrefois une danse en cercle avec un un "bâtonnier" ou une "reine" dirigeant la chorégraphie. Elle s'accompagne parfois de chansons satiriques, raillant les maîtres blancs ou évoquant les problèmes des esclaves.

En république Dominicaine, la bamboula témoigne d'origines plus européennes et se rapproche notamment du quadrille.

Louis-Moreau Gottschalk (1829-1869) a composé plusieurs bamboulas qui ont valu au genre une large diffusion.

2. Tambour utilisé pour l'accompagnement de la bamboula.

Voir aussi: bâtonnier, danse, gumbe.

BAMBUCO (esp.)

Une des principales danses de Colombie. Comme le currulao, le bambuco consiste en un jeu de séduction, l'homme tentant d'attraper sa partenaire, qui s'esquive. Les danseurs, les mains posées sur les hanches, se font face. Ils effectuent une série de mouvements en évoluant sur les pointes et à la fin de la danse, ils échangent des mouchoirs en signe d'union.

Les premiers bambucos furent publiés à Bogota au XIXe siècle. Jadis chantés par deux ou trois voix évoluant en tierces parallèles, le bambuco était accompagné par un tiple, une guitare et une bandola. De tempo vif, à 3/4 ou à 6/8, les bambucos se caractérisent par une ligne de basse dans laquelle les notes les plus graves tombent sur le premier et le troisième temps lorsqu'il s'agit d'une mesure ternaire.

Deux formes distinctes de bambuco se sont développées. Celui des Andes et le bambuco viejo des régions de la côte pacifique. Il existe également quelques variantes rurales telles que le sanjuanero ou le rajaleña, qui témoignent d'influences africaines plus marquées.

BANDA DE CONGOS (port.)

Au Brésil, ensemble instrumental d'origine congo. Placé sous la direction d'un "capitaine", il se produit lors des congadas et des fêtes religieuses telles que celles de la saint Benoît. Les chants, évoquant parfois l'esclavage, sont accompagnés par divers tambours: congos, caixas, tambours de basque, puitas, tambours à friction, des casacas, des hochets et des violas-caipiras.

BANDÉ (créole)

En Haïti, groupe de danseurs, de musiciens et de chanteurs défilant durant le carnaval.

Isabelle Leymarie, Du Tango au Reggae: musiques noires d'Amérique latine et des Caraïbes, Paris, Flammarion, 1996, p. 74:

"Après des rituels vaudous préparatoires afin d'obtenir les faveurs des loas [divinités] le cortège des bandés, dirigé par des mètrara, s'ébranle avec le roi Lwalwadi [du français

“la loi l’a dit”] en tête. Des jongleurs, des danseurs, certains déguisés en bœufs totémiques, loups-garous ou autres animaux, en Indiens, avec des cimiers de plumes, ou en diables, exécutent des acrobaties tandis que de jeunes gens font claquer un fouet. Les bandés collectent parfois de l’argent dans les maisons de leur quartier, et entonnent des chants de toutes sortes: religieux, obscènes, satiriques”.

Les bandés utilisent notamment des flûtes, des saxophones, des sifflets, des racles, des vaccines, et différents instruments de fortune.

BANDOLA (esp.)

Genre de luth dérivé de la mandore et utilisé en Amérique centrale, en Amérique du Sud, et en Colombie particulièrement. Son dos est plat ou concave et sa forme évoque celle d'une goutte d'eau. Cet instrument possédait jadis cinq chœurs triples, mais le compositeur et bandolista colombien Pedro Morales Pino (1863-1926) lui a ajouté un sixième chœur. Chaque chœur est accordé à l’unisson tandis que l’accord général se fait par quintes (fa#, si, mi, la, ré, sol). Les cordes sont pincées avec une plume ou un plectre. La bandola est l’un des instruments caractéristiques de l’orchestre qui accompagne le bambuco. Dans les Andes colombiennes, il est utilisé par des murgas pour accompagner les danses et des coplas. Une seconde bandola, jouée à la tierce ou à la sixte. Dans les Andes chiliennes, la bandola accompagne des chants de bergers et au Guatemala, les zarabandas. Au Venezuela, on trouve deux types de bandolas; le premier possède quatre cordes simples (si, ré, si, fa); le second, quatre doubles chœurs. Les paires inférieures sont accordées à l’octave, les plus aiguës à l’unisson (la, mi, si, fa#).

Voir aussi bandolín, chucho, curruca, requinto, tiple.

BANDOLÍN (esp.)

Instrument à cordes joué avec un plectre. La caisse de résonance des bandolines utilisés par les mestizos et les quechuas des hauts plateaux d’Équateur possède un dos plat et une ouïe circulaire. L’accord des cinq triples chœurs est très variable, mais l’un des plus fréquents est sol, mib, do, sol, mib.

Au Guatemala, le bandolín est utilisé au sein des zarabandas. Au Venezuela, le bandolín et le cuatro peuvent accompagner les fulías et les corridos (chanson religieuses narratives).

Voir aussi bandola.

BANDONÉON (esp.)

Accordéon carré à boutons inventé en 1849 par le facteur allemand Heinrich Band (1805-1888). Il aurait été introduit en Argentine vers 1865 par l’Anglais Thomas Moore, ou par des soldats et des marins. Il s’impose au début du siècle comme l’instrument typique des orchestres de tangos. Les modèles les plus anciens possédaient jusqu’à une centaine de notes, mais les instruments sud-américains comportent habituellement 38 clefs pour les registres aigu et médium et 33 pour le registre grave.

BANKÁ (efik)

[syn: ekón, ekóng]

Cloche utilisée à Cuba par les Abakwás, groupe ethnique originaire du sud du Nigeria et également connu sous le nom d’Efik. Elle consiste en une poignée métallique et en deux pièces de métal jointes par soudure ou par rivets et formant une coupe ovale. La cloche frappée à différents endroits avec une baguette de bois produit des sons de hauteurs différentes.

BAPO

Hochet des Bororos d'Amazonie. Il en existe de deux tailles. Les plus grands (bapo kurireu) sont utilisés de façon très libre lors des funérailles. Les plus petits (bapo rogu), en revanche, ne peuvent être employés qu'après l'initiation préalable du musicien.

BAQUINÉ (esp. mais probablement d'origine africaine)

[syn.: baakini]

Dans plusieurs pays d'Amérique latine (Colombie, Venezuela, Jamaïque, Porto Rico, Saint-Domingue), le baquiné désigne une veillée funéraire organisée lors du décès d'un nourrisson. Selon la tradition catholique, ces enfants deviennent des anges après la mort, et la veillée, d'humeur joyeuse, inclut des chants, des danses et de la musique.

BATÁ (yoruba)

1. Au Brésil, terme générique désignant des tambours d'origine yoruba de petite taille et de format oblong, ainsi que les tambours du candomblé.

Voir aussi batá-cotô, caxambu, ilú, lé, rumpi.

2. À Cuba, tambour sacré à double membrane en forme de sablier utilisé dans la santería pour invoquer les orishas (divinités yoruba). Ces tambours, généralement en bois de cèdre ou de caoba, sont portés en bandoulière et la main droite frappe la face la plus grande. Les peaux, généralement de chèvre, sont enroulées autour d'un cerceau et tendues par des cordes ou des lanières de cuir allant d'un cerceau à l'autre. Pour accentuer la tension, une autre corde est enroulée autour de la circonférence du fût, près de l'une des peaux. L'ensemble des batás, reproduit les tons et les inflexions de la langue yoruba. Ces instruments sont consacrés lors de cérémonies au cours desquelles ils sont badigeonnés avec le sang d'un animal. Ils sont aussi décorés d'étoffes et de tissus de soie recouverts de verroterie, et on y insère des graines de cacao ou des objets sacrés (añá), qui symbolisent leur essence divine. Les batá rituels sont appelés batás de fundamento.

Les ensembles traditionnels comprennent trois batá de tailles différentes, tous joués par des hommes. Le plus grand, appelé iyá, est ceint d'un ensemble de clochettes (chaguoró ou chaworó). Le deuxième porte le nom de itótele et le troisième, le plus petit est appelé okónkolo, ikónkolo ou omelé. L'iyá est toujours au centre et le musicien qui en joue (kpuataki) dirige la formation.

BATÁ-COTO (yoruba)

1. Nom générique de tambours brésiliens monomembranophones de grande taille. Ces tambours, de format oblong, ont une longueur variant de 1,5 à 2 mètres. Suivant les régions, ils peuvent être appelés: angoma, angomba-do-congo, angona-puíta, candongueira, candongueiro, carimbó, caxambu, engoma, engono, guanazamba, ingomba, ingome, ingono, João, mulema, mulemba, ngomba, pai-João, pai-toco, quinjengue, rum, sangavira, tambu.

2. À Cuba, long tambour cylindrique monomembranophone jadis utilisé comme tambour de guerre. La peau, tendue par des clous, est percutée avec des baguettes.

Voir aussi atabaque, batá, caxambu, ilú, lé, rumpi, surdo.

BATERIA (port.)

Ensemble des instruments à percussion des escolas de samba brésiliennes. La bateria qui défile derrière les danseurs comprend une centaine de percussionnistes. Elle est

dirigée par un directeur élu tous les deux ans, qui annonce les différents changements de rythmes en en sifflant dans l'apito.

La bateria comprend les percussions suivantes: atabaques, surdos, bombos, repiques (tambours); pandeiros (tambours de basque); triângulos (triangles); reco-recos (racles); frigideiras (poêles de fer); tamborims (petits tambourins); cúicas (tambours de friction); caixas, taróls (caisses claires); chocalhos (maracas métalliques).

Voir aussi apito, escola de samba, samba de quadra, samba-enredo.

BATUCADA (port.)

Au Brésil, forme d'improvisation exécutée uniquement avec des percussions corporelles (battements de mains, de pieds), des tambours ou des instruments de fortune (bouteilles, assiettes, débris de vase, canettes, etc). Introduit au milieu des années 1920, le style s'est répandu dans tout le Brésil. Des batucadas surgissent souvent de façon impromptue dans des cafés en plein air, lors d'événements sportifs ou de fêtes de rue.

Le mot batucada est aussi utilisé pour désigner le rythme du batuque.

Voir aussi batuque, pagode.

BATUQUE (port.)

Au Brésil, terme générique désignant une série de cultes et de pratiques musicales d'origine congo-angola. Le terme, issu du portugais bater (frapper), fut utilisé pour désigner les danses d'origine congo, puis, par extension toutes les danses des Noirs.

Le batuque est considéré comme une variante de la samba. Le guaiá et les tambours combinent leurs différents rythmes: pulsations fondamentales, marcação, linha rítmica et variations rythmiques auxquelles s'ajoutent des défis verbaux du type jongo.

Gerard Kubik a isolé certains éléments proprement «africains» du batuque. Parmi ceux-ci, un échange constant entre deux séquences de pulsations fondamentales restant toutes deux dans un rapport de 3/4; la perception des formules jouées sur les tambours non comme des rythmes mais comme des séquences timbre-mélodie; la perception des mouvements des mains et des bras frappant le tambour comme les éléments d'une chorégraphie.

Parmi les variantes du batuque, figurent la batucada, la samba de umbigada, la sambalenço, la samba de pirapora, le tambor de crioula, la mandinga, la batuque-boi, le côco, le côco de embolada et la samba de roda.

Voir aussi batucada, samba, umbigada.

BIGUINE (créole)

[syn.: beguine]

Ce nom, peut-être tiré de l'anglais begin., proviendrait peut-être de l'injonction donnée par le chef d'orchestre à ses musiciens au moment de commencer à jouer. Ce genre apparut en Martinique au début du siècle. Des orchestres, semblables aux formations de jazz de la Nouvelle-Orléans (clarinette, banjo, trombone, batterie), jouaient une musique binaire, influencée par le belé, et dominée par le rythme du cinquillo. Ils accompagnent des chansons anecdotiques interprétées en créole. En France, la biguine fut popularisée par le clarinettiste Alexandre Stellio dans les années 30.

La biguine a donné lieu à diverses variantes dont la biguine wabap (aux harmonies plus complexes), la biguine kalengué (comportants différents accents), la biguine ka (mélange de biguine et de polka) ou la biguine kombass (mélange de biguine et de calypso).

BELÉ (créole)

[syn.: belair]

Genre créole chanté et dansé pratiqué à la Martinique, à Sainte-Lucie et à Trinidad et Tobago lors de veillées funèbres ou lors de fêtes profanes appelées plézi (plaisir) Le terme est issu du français "bel air". A Sainte-Lucie, l'instrumentation consiste en une guitare, un violon, un accordéon, un shak-shak (hochet métallique rempli de grains), un tambour ka et parfois en zo ou tibwa (baguettes). La danse est précédée par une sorte d'échauffement, puis, sur un signal du tambourinaire, les danseurs se font face et exécutent des mouvements identiques. Le bélé comporte plusieurs styles dont, à Sainte-Lucie: le belé anlawis, le bélé anlé et le bélé até. Le chant du belé est responsorial. La danse est dirigée par un "capitaine", également chargé de faire des offrandes et de sacrifier des animaux.

I. Leymarie, op. cit., p. 61:

"Les chants, [...] possèdent, selon les cas, un caractère poétique, nostalgique, satirique ou sentimental. Deux tambours bélé (ou juba) maintiennent le rythme de basse, le troisième coupe (improvisé). Le musiciens qui coupe chevauche le tambour à l'horizontale, appuyant avec son talon sur la peau pour en modifier le timbre, tandis qu'un autre musicien joue un rythme de cinquillo sur le corps du tambour avec deux ti-bwa (baguettes)... [Le bélé] a aussi absorbé certains pas de quadrille, de menuet, de calenda ou d'autres danses. Le chanteur soliste entre en premier et improvise des phrases, suivi des ti-bwa et des tambours. On danse sur le refrain. Avant de commencer, les couples de danseurs saluent les tambours et les couples se relaient mutuellement. Les chants du bélia ressemblent à ceux de la biguine. Peut-être apparu au milieu du XIXe siècle, le bélia se danse en quadrille, mais son rythme, ternaire, se rapproche de la mazurka".

Le bélé martiniquais comprend huit figures: le bélé proprement dit, le grand belé, le bélia, la biguine, le canigwé, le ting bang, le chélé, le manzé Marie-Jeanne.

Voir aussi léwoz, réjane.

BEMBÉ (créole espagnol mais d'origine africaine)

1. À Cuba, famille de trois tambours profanes d'origine yoruba. Ils sont ouverts à la base et la peau est tendue par des clous. On les accorde en les plaçant au-dessus d'une source de chaleur. Les plus grands mesurent un mètre de haut et 60 centimètres de diamètre. Joués avec des baguettes, ils sont utilisés lors de fêtes appelées également bembés. Ils peuvent être remplacés par trois congas ou trois güeros.

2. Nom de certaines improvisations sur un rythme à 6/8.

BENTA (origine africaine)

Cordophone jamaïcain probablement d'origine ashanti comportant un chevalet de bambou et une gourde servant de résonateur. Il est utilisé, avec un tamboo, lors de veillées funéraires organisées la neuvième nuit suivant un décès.

BERIMBAU (port.)

[syn.: matungo, rucumbo, urucungo]

Arc musical brésilien d'origine angola généralement pourvu d'une calebasse fixée à son extrémité inférieure et faisant office de résonateur. La tension de l'unique corde métallique peut être modifiée en déplaçant la calebasse. Plus sa position est haute, plus le son sera aigu. Celle-ci possédant une ouverture d'un diamètre d'une dizaine de centimètres que l'instrumentiste approche ou éloigne de son abdomen, permet

également de modifier le timbre. Dans sa main droite, le musicien tient une baguette avec laquelle il frappe la corde et un caxixi dont le bruit accentue le rythme. De la main gauche, il tient l'arc et une pierre ou une pièce de monnaie qu'il presse sur la corde. La pièce fait office de chevalet et permet de changer la hauteur du son. Le musicien produit ainsi deux notes principales: celle de la corde à vide et celle obtenue avec la pièce, approximativement un ton plus haut. L'instrument, également appelé berimbau de barriga (nord et nord-est) bucumbumba, gobo, gunga, macungo, matungo, mutungo, marimba, marimbau, rucumbo, uricungo, urucungo et urucurgo (sud), accompagne la capoeira.

Voir aussi capoeira, caxixi, pataca.

BIG DRUM (anglais)

Cérémonie de l'île de Carriacou (Grenadines). Le big drum, aujourd'hui pratiquement disparu, est organisé dans certaines maisons en l'honneur des défunts et afin de solliciter leur aide.

Les chants, mêlant français, anglais et différentes langues africaines sont entonnés par un chantwell à laquelle un chœur répond. Ils sont accompagnés par des tambours boulas et un cutter. La cérémonie comporte de très nombreuses danses de "nations" africaines dont la plupart ont préservé des traits de leur région d'origine (congo, moko, moko bange, old bongo, temne).

Voir aussi danse (Carriacou).

BLOCO (port.)

[syn.: bloco-carnavalesco, cordão, cordão-carnavalesco]

Au Brésil, groupe de danseurs et de chanteurs défilant pendant le carnaval et généralement accompagné par un ensemble de percussions incluant tambours, tamborins, cuícas, agogôs, reco-recos et tambours de basque.

Ces groupes figurent parmi les formations prédominantes du carnaval de Rio de Janeiro. Certains ont acquis un statut juridique et participent aux concours officiels organisés durant le carnaval. Les deux blocos les plus importants et les plus anciens de Rio de Janeiro sont: Bafo da Onça et Cacique de Ramos.

On utilise l'expression bloco-de-sujo (bloco sale) pour désigner les groupes de danseurs mal costumés, portant des vêtements ordinaires ou malpropres. L'un des plus fameux bloco-de-sujo est le Pacotão, organisé à Brasilia par des journalistes qui chaque année chantent et dansent des sambas comportant des textes revendicatifs. À Recife, le bloco Bacalhau do Batata, se démarque également des autres blocos en ce qu'il se produit le mercredi des cendres.

Voir aussi bateria, escola de samba, samba-enredo.

BLOCO AFRO (port.)

Groupe carnavalesque apparu à Salvador de Bahia à la fin des années 70 et au début des années 80. Comme les escolas de samba de Rio de Janeiro, ces groupes peuvent comporter une centaine de tambours et un nombre plus important encore de chanteurs et de danseurs. Ils mélangent des rythmes de samba, de reggae et d'autres musiques Caraïbes telles que le merengue. Les thèmes, développés annuellement, mettent en valeur la culture et l'histoire africaine, le but des organisateurs étant de revivifier une certaine conscience africaine auprès des afro-brésiliens. Les titres de certains succès récents du fameux Grupo Cultural Olodum, comme Madagascar, ou Faráo divindade do Egito, reflètent ces préoccupations.

La popularité des blocos s'est étendue à tout le Brésil. Cela se remarque entre autre par le sens nouveau attribué au mot axé qui désignait l'énergie positive émanant des divinités yoruba et qui, depuis le milieu des années 90, évoque aussi une forme de samba-reggae pratiquée par les blocos afro. Des artistes tels que Jimmy Cliff et Paul Simon (Rhythm of the Saints, 1990) ont invité Olodum à participer à certains de leurs enregistrements.

BOCINA (esp.)

Trompette des équatoriens des hauts plateaux. Sa forme et son usage varient d'une région à l'autre. La bocina est soit fabriquée au moyen d'un tuyau long et droit (huarumo), soit composée de segments de cornes de bovidés joints bout à bout et complétés par un pavillon de bambou. La bocina peut servir à appeler au combat, à signaler le début de certains travaux agricoles ou à célébrer la fin de la construction d'une maison.

Voir aussi huarumo.

BOKÚ (origine incertaine)

À Cuba, tambour créole long et étroit, suspendu à l'épaule du musicien. Joué avec les mains, il est utilisé lors du carnaval de Santiago.

BOLERO (esp.)

Genre de musique cubaine d'origine espagnole né à la fin du XIXe siècle dans la province d'Oriente. Les boleros sont basés sur des quatrains romantiques ou bucoliques - jusqu'à une vingtaine - présentés dans deux périodes musicales contrastées. Le genre est d'abord interprété par des trovadores (chanteurs s'accompagnant à la guitare), puis par des groupes plus étoffés utilisant des claves, des bongos, des congas et parfois des timbales.

En dépit de la popularité importante du bolero espagnol durant la période coloniale, c'est le bolero cubain qui s'est imposé en Amérique latine où il est interprété par des formations allant de petits ensembles à de grands orchestres de type jazz band.

Au Mexique, deux types de boleros prédominent le bolero romántico, dansé et/ou chanté et le bolero ranchero, uniquement chanté, et joué par les mariachis.

BOMBA

1. Genre musical portoricain né dans les plantations de la côte nord, dans les communautés de travailleurs noirs. Le mot dériverait du bantou gwomba, signifiant: "jouer du tambour". L'instrumentation consiste en tambours (deux seguidoras, un subidor et un requinto), baguettes frappant un rythme sur le côté du tambour un cuá, des maracas, un güero et parfois une campana (cloche de vache renforçant l'ostinato du cuá). Les chants ont une forme responsoriale. On trouve soit des textes improvisés par un soliste et répétés par le chœur, soit des textes traditionnels.

Certaines danses faisant partie de la bomba (candungo, cuembé, yubá) ont une origine africaine. Il s'agit de danses individuelles ou de couples, pratiquées au centre d'un cercle formé par les participants. Les danseurs improvisent et dictent avec leurs pieds les rythmes au requinto .

2. Danse traditionnelle de Saint-Domingue

3. [syn.: corrido]

Genre équatorien de la province de Chota. L'instrumentation consiste en guitare, bomba et rasqueta (racle); ou pour les bandas mochas, en tambour, cymbale et divers

aérophones fabriqués à partir de gourdes, de Calebasses ou de bois évidés. Ces aérophones sont appelés pistón, sarso (de saxophone) et bajo. La bomba équatorienne n'est pas d'origine africaine.

3. Tambour bimembranophone afro-équatorien répandu dans les provinces de Chota, d'Intag, d'Imbabura, de Río Limones et d'Esmeralda. Le percussionniste, debout ou assis, tient le tambour entre les genoux et le frappe avec les mains.

BOMBO (port. et esp. mais d'origine africaine)

1. [syn.: bumbo, bumba, caixa-grande, zabumba, zambê, zé-pereira]

Tambour bimembranophone ressemblant à une grosse caisse et joué assis, debout, ou en marchant. Le percussionniste peut frapper différents endroits de la peau et du rebord avec une mailloche, une baguette ou avec sa main. Dans certains cas, une peau de l'instrument est peinte ou/et possède un timbre.

Il existe diverses variantes régionales. À Cuba, il s'agit d'un tambour propre au carnaval. Au Chili, le bombo existe en différentes tailles: bombo nortino (le plus grand), bombo chino (moyen) et bombo chilote (le plus petit). En Colombie, on trouve les noms de macho (utilisé dans le currulao de la côte Pacifique), de hembra (côtes pacifiques et atlantiques) ou de tambora (un plus grand fût et inclus dans les ensembles chimiría). En Argentine, deux types de bombo: le bombo chato (frappé sur les deux peaux) et le bombo tubular (frappé sur une seule peau), ont servi comme moyens de communication, ce qui pourrait suggérer une influence africaine.

Le bombo est avant tout un instrument accompagnant la danse (maracatú, côco, congada) et dans les escolas de samba.

2. [syn.: cununu grande]

Cununo à deux membranes.

BONGO (esp. mais d'origine bantoue)

1. Paire de petits tambours cylindriques ou coniques reliés par une traverse. Les fûts de bois ou de métal sont de même hauteur mais de diamètres différents et pourvus d'une membrane en peau ou en plastique rivetée ou, dans le cas de bongos accordables, tendue par un système de clés. Le petit diamètre des fûts et la tension appliquée aux membranes permet d'obtenir des notes très aiguës. Généralement, les bongos sont tenus entre les genoux, le tambour le plus grand étant placé à droite. Ils sont frappés avec les doigts et les paumes. Le timbre et la hauteur peuvent être modifiés par des pressions sur la membrane.

Les bongos furent créés à Cuba vers 1900. Comme la plupart des instruments utilisés par paires, le plus petit est appelé mâle et le plus grand femelle. Jusqu'en 1920, les bongos étaient construits avec des petits tonneaux d'olive. Par la suite, le cubain Oscar Sotolongo (1900-1974), percussionniste du Sexteto Habanero, conçut des bongos de forme carrée. Les peaux synthétiques firent leur apparition dans les années 50.

2. Culte de Trinidad et Tobago, incluant des chants et des danses exécutés lors de veillées funéraires pour apaiser les esprits des défunts. Il est également pratiqué à chaque anniversaire du décès, de même que le neuvième et le quarantième jours après la mort.

BOSSA-NOVA (port.)

La naissance de la bossa-nova coïncide avec la publication, en juillet 1958, d'un 45 tours du guitariste et chanteur João Gilberto comprenant les titres Chega de saudade (Tom Jobim et Vinícius de Moraes) et Bim-Bom (João Gilberto). Le vocable lui-même, signifiant

dans l'argot de Rio de Janeiro "astuce, facilité", fut cité l'année suivante dans l'une des plus célèbres compositions du genre: Desafinado (désaccordé), d'Antonio Carlos Jobim. La bossa-nova se caractérise par des intervalles mélodiques et harmoniques particuliers (quartes diminuées ou sixtes mineures), par un style d'accompagnement de guitare décalé par rapport au temps, des textes poétiques et un style vocal murmuré, comme dans Caminho de pedra, de Jobim et Vinicius de Moraes :

Velho caminho por onde passou
Carro de boi, boiadeiro gritando ô ô
Velho caminho por onde passou
O meu carinho chamando por mim ô ô
Caminho perdido na serra
Caminho de pedra onde nao vai ninguém
Só sei que hoje tenho em mim
Um caminho de pedra no peito também
Hoje sozinho nao sei pra onde vou
E o caminho que vai me levando ô ô.

Vieux chemin par où est passé
Un char de boeufs, le bouvier criant ô ô
Vieux chemin par où passa
Mon amour m'appelant ô ô
Chemin perdu dans la montagne
Chemin de pierres où personne ne va
Je sais seulement que j'ai en moi
Un chemin de pierres dans la poitrine aussi
Aujourd'hui seul je ne sais où je vais
C'est le chemin qui me conduit ô ô.

D'après Gerard Béhague, "Bossa-Nova", New Grove Dictionary of Music and Musicians, op. cit., vol. 3, p. 77-78.

Avant l'apparition de la bossa-nova, la mélodie était souvent fortement accentuée pour satisfaire à la demande d'airs facilement mémorisables. Avec la bossa-nova, la mélodie l'harmonie et le rythme sont associés de façon équilibrée. Les effets fortement contrastés, les voix puissantes sont évincés; le chant évolue dans un registre très doux, proche du langage parlé. La guitare, en tant qu'instrument d'accompagnement, est remise en évidence. En plus de sa fonction de soutien harmonique, elle acquiert une fonction rythmique, consistant à accentuer l'énoncé des accords. Par ailleurs, le genre se caractérise par certaines formules harmoniques, comme le glissement du mode majeur au mode mineur. Mais contrairement à ce qu'avaient avancé la plupart des premiers critiques, les différents type de modulation de la bossa-nova ne correspondent pas à ceux du jazz. à l'exception de certains accords altérés, on y trouve moins d'évolutions ascendantes suivant le cycle des quintes, et moins de tensions harmoniques. Seule l'improvisation sur un thème donné est un trait que la bossa-nova partage directement avec le be-bop. En fait, l'apport le plus remarquable de la bossa-nova réside dans sa structure rythmique, vraisemblablement issue des rythmes classiques de la samba. Cette relecture, amorcée par João Gilberto a pour principale caractéristique de proposer une division essentiellement ternaire d'un rythme binaire.

Certains traits de la bossa-nova avaient germé dès les années 1930, notamment dans les interprétations intimistes du chanteur Mário Reis, qui contrastaient avec celles des chanteurs de l'époque, beaucoup plus marqués par la tradition de la samba ou du bel canto. Ses caractères harmoniques et rythmiques ne s'imposèrent toutefois qu'au cours des années 50 en partie grâce à Rapaz de Bem, une samba du pianiste Johnny Alf. Dès la fin de la décennie, le nouveau genre avait rallié à lui un vaste groupe d'interprètes et de compositeurs dont: Antonio Carlos Jobim, João Gilberto, Nara Leão, Carlos Lira, Roberto Menescal, etc.

à l'aube des années 1960, la bossa-nova s'affirme et s'internationalise, comme en témoigne l'organisation du premier festival de bossa-nova au Carnegie Hall, en novembre 1962.

Isabelle Leymarie, *Du Tango au Reggae*, Paris, Flammarion, 1996, p. 259.

«[...] les jazzmen et les musiciens latins des États-Unis s'approprient le samba et la bossa nova, que popularisent notamment Stan Getz (avec ses succès "Jazz Samba", 1962 et "The Girl From Ipanema", 1963), Dizzy Gillespie, Mongo Santamaria, et le Modern Jazz Quartet, avec le guitariste brésilien Laurindo Almeida. Kenny Dorham compose le standard "Blue Bossa", Lee Morgan, la bossa-nova "Geora". Le samba et la bossa nova se sont désormais pleinement intégrés au jazz, mais les musiciens américains interprètent souvent la bossa-nova avec une batida (beat) et un balanço (balancement) différent de celui des Brésiliens, et les batteurs tendent à employer des rythmes de base simplifiés».

Au Brésil, des concerts de bossa-nova sont organisés, à partir de 1964, dans des universités. S'y produisent une seconde génération de musiciens dont Toquinho et Chico Buarque. Le mouvement, qui reflétait parfaitement l'esthétique carioca des années 1960 perdit une partie de sa vigueur après les changements politiques de 1968 et laissa place à un genre de chanson plus engagée.

BOTIJA (esp.)

[syn.: botijuela, bunga, pelurera]

Aérophone en forme de cruche à col étroit. Fabriqué en argile, il comporte une ouverture latérale qui tient lieu d'embouchure et parfois d'un trou supplémentaire qui, obturé, produit une note différente. Les sons peuvent être modifiés par des mouvements de la paume droite près du col de l'instrument.

La botija peut également être utilisée comme instrument de percussion. Dans ce cas, la cruche est tenue entre les genoux et le col est frappé avec un percuteur.

Les premières botijas étaient de simples bouteilles dans lesquelles les Espagnols transportaient de l'huile aux Caraïbes. Elles furent utilisées comme instruments de musique à Cuba à partir de la fin du XVIe. Au cours du XIXe siècle l'instrument s'impose dans certains genres tels que la guaracha et le son.

BOTUTO (esp.)

[syn.: fotuto, pututo]

Aérophone fabriqué avec de la terre glaise ou avec une corne de taureau ou de cerf. À l'origine, il était utilisé par des Indiens du Venezuela lors de fêtes ou de batailles. Aujourd'hui son utilisation est limitée aux régions d'Antioquia et du Val du Cauco. Au Pérou, l'instrument est appelé pututo et on en trouve des versions fabriquées avec une conque marine. En Colombie, il est appelé fotuto et les Indiens le construisent avec du bambou. À Saint-Domingue, le fotuto est utilisé par les comparsas qui défilent lors de cérémonies religieuses.

Voir aussi cachó, cuerno.

BOULA (créole d'origine bantoue)

1. Tambour d'accompagnement à une membrane utilisé dans le gwoka guadeloupéen, dans le big drum de Cariacou, à Saint-Thomas et dans les cérémonies vaudou de Haïti. Il est en forme de baril avec la peau maintenue par des ligatures. En Martinique, l'appellation boula gyl ("tambours de gueule") désignait les rythmes vocaux exécutés lors des veillées funéraires.

2. Nom du rythme joué par le tambour dans la biguine.
Voir aussi biguine.

BREQUE (port.)

Au Brésil, le mot breque (de l'anglais break, "cassure, arrêt"). Il désigne une improvisation libre exécutée par le chanteur de samba pendant une pause de l'ensemble instrumental. Il improvise ses paroles sur le sujet qui a été traité préalablement, mais en y ajoutant souvent une touche humoristique. La mélodie sur laquelle il chante son texte improvisé est construite en grande partie sur les notes du dernier accord joué par l'ensemble instrumental.

Moreira da Silva fut l'un des sambistas les plus renommés pour ses breques.
Voir aussi samba de breque.

BRUKDOWN

Genre apparu à Bêlize dans les années 80. Proche du mento ou du calypso, il se caractérise par son rythme binaire avec un accent sur le premier temps de chaque mesure. L'orchestration consiste en instruments très divers tels que: batterie, accordéon, guitare sexta, mâchoire de boeuf ou de cheval...

BUMBA

[syn.: Zabumba]

Au Brésil, grosse caisse utilisée dans la musique traditionnelle du Nordeste.

BUMBA-MEU-BOI (port.)

[syn.: boi-bumbá, boi-de-mamão, boizinho]

Au Brésil, danse dramatique comportant des chants et évoquant l'histoire de la mort d'un bœuf (boi) et sa résurrection. Elle est exécutée dans le Nordeste et dans les régions amazoniennes à la fin du reisado (fêtes de Noël). Les principaux personnages du jeu sont le boeuf dont la tête, fabriquée en carton, est portée par un danseur, des gardiens de troupeaux, un capitaine, une femme noire et des animaux fantastiques. Seuls les humains chantent. La musique, de rythme vif, est chantée en chœur et accompagnée par les instruments suivants: violão, viola, cavaquinho, tambour, tambour de basque, ganzá, zambumba, maracá, sanfona, gaita, pífano, clarinette et rabeca.

On trouve également les vocables boi, boi-bumbá, boi-calemba, boi-de-jacá, boi-de-mamão, boi-de-reis, boi-surubim, boizinho, bumba, cavalo-marinho, folguedo-do-boi, reis-do-boi très-pedaços.

Dans certaines régions, la chorégraphie varie d'une année à l'autre. Dans le Nordeste (Maranhão, Ceará, Pernambouc, Paraíba, Alagoas) le bumba-meu-boi demeure traditionnel.

Le genre proviendrait du Portugal et peut-être du bœuf-gras français.
Voir aussi cabaçal, danças dramaticas, reisado.

BURRU (origine incertaine)

Isabelle Leymarie, Musiques Caraïbes, Arles: Cité de la Musique/Actes Sud, 1996, p. 77. Jadis pratiqué dans la région de Clarendon et de Sainte Catherine [Jamaïque], le burru aurait peut-être été une danse de fertilité. Le terme désigne ensuite une danse et des chants anecdotiques, satiriques ou mordants exécutés à l'époque de Noël et scandés par trois tambours (akete, fundeh, repeater), des saxas, des shakkas et une rhumba box. (caisse de bois avec des lamelles de métal).

BURRU SET (origine incertaine)

Nom de la batterie de tambours utilisée par les rastas jamaïcains. Elle comprend une grosse caisse (rasta) fournissant le rythme de base, un tambour qui tisse un contrepoint autour de ce rythme principal (fundeh), et un petit tambour (repeater) destiné aux improvisations. Ce dernier, qui est aussi le principal tambour du kumina, est parfois peint aux couleurs rastas: vert, jaune, rouge. Ces tambours sont complétés par d'autres percussions (racle, cloche, tambourin)

CABAÇA (port.)

[syn.: afochê, afoxê]

Au Brésil, calebasse circulaire ou piriforme, couverte par des chapelets de grains ou de billes et munie d'un manche. Dans certains cas, on trouve également des grains, de la pierraille ou des petites billes à l'intérieur de la calebasse. Le cabaça est un instrument essentiel dans certains orchestres de danse latino-américains et il est occasionnellement utilisé dans la musique orchestrale du XXe siècle. Le son peut être produit soit comme pour les maracas, par de simples secousses, soit en frappant la calebasse contre la paume de la main, soit en faisant pivoter les chapelets de grains d'avant en arrière.

Voir aussi maracas.

CABAÇAL (port.)

[syn.: banda-de-couro, esquentamulher]

Ensemble instrumental du nord-est du Brésil, constitué par deux pífanos, une caisse claire et une zabumba. Les deux pífanos jouent la mélodie, comportant des tierces parallèles ou, plus rarement, des sixtes ou des quintes justes.

Les cabaçales participent au bumba-meu-boi et à d'autres fêtes profanes ou religieuses. Dans les États de Pernambouc et d'Alagoas, ces ensembles sont appelés esquentamulher (échauffe la femme), tandis qu'au nord du Brésil ils sont connus sous les noms de banda cabaçal, banda-de-couro, terno-de-zabumba, trio-de-zabumba et zabumba.

CABOCOLINHOS (port.)

[syn.: caboclinho]

Genre musical pratiqué dans le nord et le nord-est du Brésil pendant le carnaval. Il accompagne une danse dramatique éponyme dont la chorégraphie, très théâtrale, est semblable à celle du reisado. Les participants portent des costumes de rois, de reines, de chevaliers, d'Indiens, de sorciers, et miment un récit évoquant un combat entre deux tribus indigènes.

Les instruments du cabocolinhos sont une petite flûte en laiton, le caracaxá, la preaca, l'inúbia, le tarol et le surdo.

Voir aussi preaca.

CACHO (esp.)

Aérophone construit avec une corne de boeuf et utilisé par des Indiens d'Équateur et du Nicaragua. Au Venezuela, on le retrouve à Curaçao sous le nom de cachu, et dans la région d'Ayacucho au Pérou, il est appelé waqra puku.

Voir aussi botuto, cuerno.

CADENCE-LYPSO (créole)

Genre originaire de la Dominique, créé par Gordon Henderson. Vers le milieu des années 70, le groupe Exile One, originaire de l'île mais vivant en Guadeloupe l'impose. Il consiste en un mélange de calypso et de cadence chanté en créole.

CAIAPÓ (port.)

Genre musical pratiqué à São Paulo et dans le Minas Gerais pour accompagner une danse dramatique de même nom. Il s'agit d'une musique exclusivement rythmique jouée par un ensemble de percussions comprenant caisses claires, zabumbas et cambitinhos.

La danse est d'origine amérindienne. Les danseurs, placés sur deux rangs, défilent devant un chef indigène tout en chantant ses louanges et en faisant des révérences. Ce chef joue d'un berrante et dirige le défilé.

Voir aussi cambitinho, cuerno.

CAIXA (port.)

[syn.: caja (esp.)]

Petit tambour cylindrique constitué d'un fût en bois et de deux peaux. Il est percuté d'un seul côté avec des baguettes de bois. Son apparence est identique à celle de la caisse claire d'origine européenne.

La plus petite caixa est appelée tarol et la plus grande surdo. Ces modèles sont utilisés dans le cabaçal et le maracatu ainsi que par les escolas de samba au Brésil.

CAJA (esp.)

[syn.: huancartinya, tinya, huancara, yamaró]

Genre de tambour bimembranophone dont la fonction et la forme diffèrent selon les régions. En Colombie, où elle est parfois appelée redoblante ou yamaró dans le lumbalú (culte des morts du Palenque de San Basilio, près de Cartagena), la caja est tenue entre les genoux et habituellement jouée avec deux baguettes. Les indiens Inga n'utilisent qu'une seule baguette. à Panama la caja accompagne le tamborito. Elle existe aussi en Équateur et au Chili, mais c'est peut-être dans le nord ouest de l'Argentine qu'elle est la plus répandue. Dans cette région, la façon dont elle est fabriquée témoigne d'une origine pré-coloniale. Les deux peaux sont cousues sur deux cerceaux de roseau et tendues sur un cadre de bois cylindrique grâce à des lanières de cuir disposées en zigzag et formant un W ou un Y. Le laçage se termine par une poignée qui permet de soutenir l'instrument. On y attache également la huajtana (baguette). La peau inférieure est traversée par un timbre fait de crin de cheval, auquel on attache parfois une baguette ou une patte d'animal.

La caja résonne dans toutes les circonstances, mais surtout à l'époque du carnaval. Dans certains cas, l'instrumentiste joue en même temps de la flautilla ou d'un erquencho.

CAJA CHINA (esp.)

À Cuba, bloc de bois qui, comme son nom l'indique, serait d'origine chinoise. Il est fabriqué avec un morceau de bois évidé sur lequel est placé un couvercle incurvé, laissant un interstice de quelques millimètres sur deux des côtés. Dans la musique

populaire cubaine, il est intégré aux timbales et scande des genres tels que le danzón et le cha-cha-cha.

CAJÓN (esp.)

À Cuba et au Pérou, caisse de bois tenant lieu de tambour. À Cuba, le cajón est employé pour le yambú, au Pérou, il est joué par les Noirs de la région du littoral.

CAJONEO (esp.)

Pratique musicale consistant à exécuter un rythme sur la caisse de résonance d'un instrument à cordes.

CALABASÓN

Danse rurale jadis pratiquée par les comparsas cubaines. D'origine fon et liée à un rite de la couleuvre. Les danseurs évoluaient autour d'un faux serpent en chantant:

Que la culebra se murió La couleuvre est morte

Calabasón, son, son Calabasón, son, son

Yo mismito la maté Je l'ai tuée moi-même

CALYPSO (créole)

[syn.: calipso]

Genre musical apparu à Trinidad au XIXe siècle. Le terme dériverait soit de cariso, qui désigne une chanson satirique en patois de Sainte-Lucie; soit du mot caiso, interjection de satisfaction par laquelle un auditeur témoignait son admiration pour une interprétation chantée particulièrement réussie. Le calypso chanté dans un créole mâtiné d'anglais et de français, est influencé par les chants de louanges, de dérision et des chants de travail d'origine africaine; par les musiques pour cordes interprétées lors de bals masqués organisés par les colons français et par les mélodies espagnoles issues des paseos . Enfin, le calypso dérive du gayup, chanté par les Noirs de Trinidad au XIXe siècle. Ce syncrétisme s'opéra dans un contexte urbain, et en particulier dans le cadre du carnaval de Port of Spain.

La plupart des calypsos sont en mode majeur. Les modulations se font le plus souvent à la dominante, même si certains morceaux comportent une alternance entre la tonique de la tonalité majeure et la tonique du relatif mineur. Le calypso se distingue aussi par ses pratiques responsoriales (refrains repris en chœur par les participants, joutes verbales appelées picongs au cours desquelles deux chanteurs improvisent des paroles versifiées). Les calypsos sont parfois joués par des orchestres de danse mais ils sont avant tout associés aux interprétations de petites ou de grandes formations de steel drums (jusqu'à 150).

Les textes reflètent la position du peuple sur des problèmes personnels, politiques, économiques ou sociaux. Comme ce calypso évoquant le premier satellite lancé dans l'espace :

Two Sputniks in the skies
Have everybody hypnotize
But I am very sorry for the poor little puppy
In the Russian satellite.

Deux Spoutniks dans le ciel
Hypnotisent tout le monde

Mais j'ai de la peine pour le pauvre petit chiot
Enfermé dans le satellite russe.

Certains d'entre eux contenant des critiques violentes fustigeant les autorités politiques (War declaration (1934), My Reply to Houdini (1937)), ont été interdits par la plupart des gouvernements coloniaux (en 1881, pendant les années 1930).

Le calypso est surtout interprété entre le Nouvel An et le Mercredi des Cendres. Les musiciens se réunissent dans des "tentes" et les meilleurs chanteurs sont sélectionnés pour participer à un spectacle qui a lieu le Dimanche Gras.

L'un des premiers calypos, gran mango fut enregistré à New York en 1912 par le Lovey's Band mais il fallut attendre la seconde moitié du siècle pour que le genre se diffuse en Europe, notamment les calypos d'Harry Belafonte, lui même d'origine jamaïcaine.

Voir aussi gayup, picong.

CAMBITINHOS (port.)

Idiophone brésilien utilisé dans les ensembles de caiapós. Il comprend deux morceaux de bois en forme de spatule, d'une taille approximative de 25 cm de longueur et de 5 cm de largeur, qui sont frappés l'un contre l'autre.

Voir aussi caiapós.

CAMISÃO (port.)

Tambour brésilien carré dont l'unique peau est tendue sur un cadre. Le fût est court, ce qui donne à l'instrument l'aspect d'un grand tambourin carré. Heitor Villa-Lobos (1887-1959) utilise deux camisões dans Mandú-Çarará (1940), œuvre pour chœur et orchestre.

CAÑA DE MILLO (esp.)

[syn.: pito]

Clarinete traversière de Colombie. Elle comporte un tube percé de quatre trous et ouvert aux deux extrémités. L'anche est taillée directement dans le tube. Avec la portion du tube qui lui est immédiatement adjacente, elle est donc couverte par la bouche. Dans la plupart des cas, les instruments colombiens sont fabriqués avec de la caña de lata, de fines branches provenant d'un petit arbre de palme. La caña de millo est utilisée par lescumbia.

Voir aussi conjunto

CANA-VERDE (port.)

Danse apparentée au fandango et pratiquée dans l'arrière pays de São Paulo, dans le Minas Gerais et à Rio de Janeiro. Comme en témoignent les textes des chansons constitués de quatrains heptasyllabiques et l'anacrouse quasi systématique au début des chansons, ce genre est issu du caninha verde portugais. La chorégraphie ressemble à celle du fandango, mais l'accompagnement est exécuté par des violas, un reco-reco et des tambourins. Les chansons comportent un rythme binaire avec des phrases de huit mesures.

Voir aussi fandango.

CANÇÃO DE PROTESTO (port.)

Au Brésil, genre de chanson engagée émergeant vers la fin des années soixante et dénonçant les problèmes économiques et politiques du Brésil. Créé essentiellement par des jeunes compositeurs de la classe moyenne de Rio de Janeiro et de São Paulo, le genre

acquis une certaine notoriété lors d'un spectacle de musique populaire intitulé Show Opinião. Le gouvernement y mit rapidement un terme et quelques-uns des artistes les plus actifs furent exilés ou emprisonnés. Le genre commença à décliner dès la fin de l'année 1968, après que la chanson Para não dizer que não falei de flores de Geraldo Vandré (1935) ait été interdite par le gouvernement militaire. Outre Vandré, les autres compositeurs principaux de la canção-de-protesto ont été Chico Buarque (1944), Edú Lobo (1943), Zé Keti (1921) et João do Vale (1934).

Voir aussi nueva-canción.

CANCIÓN (esp.)

Genre répandu en Amérique latine comportant des textes empreints de romantisme et de pathos. Ces traits sont accentués par un accompagnement de guitare dans lequel le rubato est abondamment employé. On retrouve ces caractéristiques dans certains genres de canciones des Caraïbes.

CANCIÓN DE CUNA (esp.)

[syn.: canção de ninar(port.); canción-de-arrullo (esp.)]

Terme désignant un genre de chanson populaire de type berceuse. Selon le musicologue Luis Felipe Ramón y Rivera, l'hymne national du Venezuela composé par Juan José Landaeta à l'époque de l'indépendance (1811), est basée sur une ancienne canción de cuna: Este niño quiere q'lo duerma.

Au Brésil le genre est appelé acalanto, acalento ou canção de ninar.

CANDOMBÉ

1. Terme d'origine bantoue désignant les rituels jadis pratiqués par les Noirs du Rio de la Plata, à la frontière entre l'Uruguay et l'Argentine. En Uruguay, le candombé comporte de la musique, des danses et un défilé mettant en scène certains archétypes: mama vieja (vieille femme noire), tamborilero (percussionniste), gramillero (jeune danseur agile imitant un vieillard)... Le candombe, pratiqué depuis le milieu du XVIIIe siècle, a lieu la nuit du 6 janvier, à l'occasion de la Fête des Rois, mais aussi dans d'autres circonstances. L'accompagnement est exécuté par un ensemble de tambours (tamboril, bajo, repique, chico) et un piano.

2. Au Brésil, les gauchos de l'Etat du Rio Grande do Sul emploient ce terme pour désigner la musique et les danses comportant l'umbigada.

Voir aussi congada, jongo, umbigada.

CANDOMBLÉ (Salvador)

[syn.: macumba (Rio de Janeiro)]

D'après Gehrard Kubik et Tiago de Oliveira Pinto, Afroamerikanische Musik, Die Musik in die Geschichte und Gegenwart, Kassel, Bärenreiter, 1994, vol. 1, colonne 220-221.

Ensemble de rites et de croyances afro-brésiliens. Le terme candomblé désigne à la fois le lieu où se célèbrent les fêtes religieuses africaines et l'ensemble des danses, des cérémonies, et des rites de possession. Il existe quatre groupes ethniques, quatre "nations" principales dans le candomblé, chacune provenant d'une souche africaine différente. Les nations Nagô et Ijexá ont des liens avec la religion yoruba, la nation Gegê est proche de traditions issues de la culture ewe et le groupe Congo-Angola provient des cultures d'Afrique centrale. Chaque nation possède son propre panthéon. Dans le culte Nago, ces divinités sont appelées les orixás, dans la nation Gegê, les voduns, et chez les Congo-Angola, les inquices. Chaque divinité possède ses propres chants, ses rythmes et

ses instruments. Le répertoire congo-angola comporte trois rythmes fondamentaux (toques): le congo, le barra-vento et le cabula. Dans d'autres nations, il existe parfois jusqu'à 20 toques différents. Les toques joués sur l'agogô peuvent être ramenés à une vingtaine de séquences élémentaires, construites sur des cycles de 6, 8, 12 ou 16 notes et exécutées à des tempos variables.

ToquePul.SéquenceVarianteAdarrum8F f F f F f F f Agueré8F F f f F F F f Agueré de Oxóssi8F F f f F F F f Alujá12F f F f F f F f F f F f F f F f F f F f F f F f

Vamunha16F f f F f f F f f f F f f f F f f F f f F f f F f f Bravum6F f F F f f F f F F F FGincá12F f F F f f F f F f F f f lbi12F F F f F F f F F f F F f f l jexá16F f F f F f F f F f f f f F f F f F f F F f F F f F f F f Opanijé16F F F f F F F f F F f F F f F F f F F f F f F f F f F f F f F f F f F f F f F f F f Savalu/sató6F f F F F f Tonibobé8F f F f F f f F f Toque de Ketu / vassá12F f F F f f F f F f F f F f F f Toque de Ogun12F f F f F F f F f F f F f

Ainsi pour appeler Xango, dieu de la foudre identifié par syncrétisme à Saint-Jérôme, le percussionniste expose une séquence alujá-tonibobé-ilu, pour Omolu, dieu des maladies, on joue l'opanijé et pour Iansã, déesse des tempêtes, le quebra. Les chanteurs et les autres instrumentistes, jouant généralement sur les différents modèles d'atabaque, se repèrent à partir de ces formules de base.

Ces principes culturels et musicaux apparaissent aussi dans le candomblé angolais, dans le nagô-yoruba de Pernambouc, dans les nagôs de Recife, de l'Alagoas et du Paraíba, ainsi que dans le candomblé de caboclo, plus récent, qui s'est implanté dans la région de Salgado.

Selon Roger Bastide: "La fonction du candomblé est de relier ses membres: hommes, femmes et enfants, en un tout cohérent et fonctionnel, non seulement par l'identité des croyances ou des sentiments, par l'homogénéité des esprits et du cœur, mais encore parce qu'il soumet leurs passions et leurs désirs, leurs attirances et leurs jalousies à une série de modèles mythiques qui leurs permettent de coexister, de se combiner ou de coopérer à une œuvre commune."

On notera encore que les nations de candomblé ont été à la pointe du combat contre l'esclavage et l'exploitation des Noirs.

La musique du candomblé est fournie par trois tambours, les ingomas ou atabaques, unagogô et un gan.

Voir aussi atabaque, lé, rum, rumpi.

CANDONGUEIRA (port.)

[syn.: mãe-joana]

1. Petit tambu, ou tambour cylindrique à une seule peau, joué avec les doigts. Il accompagne le jongo, danse jadis pratiquée dans l'État de São Paulo.

2. Tambour de type atabaque. Son diamètre est d'une trentaine de centimètres et sa longueur approximative d'un mètre. L'unique peau est frappée par les phalanges du percussionniste qui se place à cheval sur le fût. Le candongueira est aussi connu sous les noms de angona, joana, mãe-joana et quinjengue.

CANECA (esp.)

Idiophone du nord de l'Équateur. Il est fabriqué à partir de barils de pétrole en plastique de 25 litres et utilisé par des musiciens noirs de la vallée du Chota et des provinces d'Imbabura et de Carchi pour accompagner, avec des guitares, la bomba.

Voir aussi: bomba

CANTADOR (port.)

[syn.: repentista, violeiro]

Chanteur/conteur populaire. Accompagné de sa viola-caipira, il déambule dans les foires, les kermesses et les corridas des régions rurales du nord-est, de l'est et du centre du Brésil, interprétant des martelos, galopes et emboladas.

Luis da Câmara Cascudo, Dicionário do folclore brasileiro, vol. I, Brasília, Ministério da Educação e Cultura, INL, 1972:

«Le cantador s'inscrit dans la lignée des bardes, des ménestrels, des glee men (...), racontant par le chant improvisé ou mémorisé, les histoires des hommes fameux de la région, les événements importants, les aventures de chasse et les victoires lors de corridas. Il affronte ses adversaires en desafios qui peuvent durer des heures ou des nuits entières.»

Voir aussi desafio, embolada, galope, galope-à-beira-mar, martelo, viola-caipira.

CANTO LARGO (esp.)

À Cuba, première section chantée d'une rumba brava.

CAPOEIRA (port.)

[syn.: brincadeira de Angola]

Art martial afro-brésilien incluant des chants et de la musique. Introduit au Brésil par des esclaves d'origine angola il se pratique à Bahia et à Recife. Il se serait développé durant le XIXe siècle dans les plantations de canne à sucre du Reconcavo à Bahia. Les combattants exécutent des mouvements rythmiques (gingas) au son du berimbau et d'instruments de percussion. Ce sont certains mouvements, inspirés de la danse nuptiale d'un oiseau appelé capoeira, qui auraient donné son nom au genre.

Il existe deux principaux styles de capoeira: l'angola, dont le grand maître fut Vicente Ferreira Pastinha (1889-1981). Il n'a pas pour but de dominer l'adversaire mais il offre plutôt aux personnes les moins entraînées la possibilité de se protéger en rusant. Le regional, développé par Manoel dos Reis Machado (1900-1974), prêtre du candomblé et créateur de 68 nouvelles gingas inspirées du batuque et d'arts martiaux étrangers, est beaucoup plus exigeant et n'est accessible qu'à de véritables athlètes.

Un chanteur soliste annonce le combat par une ladainha (litanie), et le chœur répond aux salutations "Viva meu mestre". Au cours du combat le soliste et le chœur chantent en alternance des corridos, la phrase du chœur étant généralement une reprise de la dernière phrase énoncée par le soliste. La musique est exécutée par un ensemble incluant ganzás, tambours de basque, pandeiro, agogó et surtout berimbaus et caxixi.

La capoeira, jugée dangereuse, fut interdite à l'époque par les coloniaux. Toutefois, elle fut reprise par différents groupes sociaux qui assurèrent sa pérennité et contribuèrent à l'enrichissement de ses figures. Il existe aujourd'hui une Confédération brésilienne de Capoeira, fondée en 1993.

Voir aussi berimbau, caxixi.

CARACAXÁ (port.)

[syn.: ganzá, reco-reco; esp.: güero]

Racle de bambou utilisée par certains Indiens du Brésil.

F.-J. de Santa-Anna Nery, Folklore brésilien, Perrin, Paris, 1889.

Au mois de février 1885, je me trouvais au lac de Januáry, près de Manãos dans ce coin poétique célébré par Louis Agassiz. Une bande joyeuse y arrive inopinément, quêtant en procession à l'occasion de la fête de saint Thomas. Hommes et femmes avaient revêtu leurs plus beaux atours. Les femmes agitaient des tambourins enrubannés; les hommes

grattaient le caracaxa. Cet instrument indien [...] est fait d'un gros morceau de bambou creux. Sur l'un des côtés de ce rouleau, on a pratiqué des saillies horizontales. On le râcle avec un petit morceau de bois, et il produit un grincement strident qui fait les délices des indigènes.

Voir aussi caraxá, reco-reco.

CARAXÁ (port.)

Comme pour le caracaxá, il s'agit d'une racle de bambou, mais de grande dimension, avec une sonorité beaucoup plus grave.

Dans Choros N° 8 (1925), Villa Lobos recourt à un reco-reco, un caracaxá et un caraxá dans le groupe de percussions.

CARIMBÓ (port.)

1. Tambour brésilien à une seule peau de la famille des atabaques. D'origine africaine, il est construit à partir d'un tronc évidé d'environ un mètre de longueur et 30 cm de diamètre. L'instrument, tenu entre les jambes du percussionniste, est utilisé pour accompagner un style traditionnel éponyme.

Voir aussi atabaque.

2. [syn.: catimbo, cachimbo]

Danse et genre musical traditionnel brésilien pratiqué dans les régions de Pará, de Belém, de Maranhão et dans l'île de Marajó. Il dérive d'un culte spiritiste d'origine bantoue parfois consacré à saint Benoît. Les danseurs forment un cercle tandis que des couples se succèdent au centre. La chorégraphie témoigne de nombreuses influences. Les mains posées sur les hanches et les claquements de doigts évoquent une source ibériques, tandis que les danses à caractère mimétiques sont d'origine indigène. L'ensemble instrumental peut inclure: reco-reco, berimbau, tambour de basse, carimbó, onça, ganzá, cavaquinho, banjo...

CARNAVAL

Bien que la tradition du carnaval ne soit nullement réservée à l'Amérique latine, les carnivals latino-américains, ceux de Rio de Janeiro et de Port of Spain en particulier, sont célèbres pour leur exubérance et leur somptuosité.

Amené par les Européens, le carnaval demeure, jusque vers la fin du XVIIIe siècle environ, une fête galante, réservée aux colons, qui se divertissent avec des costumes raffinés (bergères, princes, marquis). Peu à peu, à l'insu des maîtres, qu'ils parodient avec délectation, les esclaves noirs célèbrent leur propre carnaval, autrement plus animé et divertissant. Par ailleurs certains cultes noirs, tels que ceux du candombe, dans le Rio de la Plata, se transforment peu à peu en manifestations profanes, intégrées aux défilés carnavalesques du Corpus Christi ou d'autres fêtes religieuses. Au Pérou ou à Panamá notamment, les confréries noires tiennent, lors de ces carnivals, le rôle des diablitos (existant dans les processions de la Semaine sainte de Séville). En dehors du racisme évident dans cette assimilation des Noirs aux diables, ce rôle leur permettait de donner libre cours à leur fantaisie et d'exécuter leurs propres chants et leur propre musique sans encourir la censure ou la réprobation des Blancs.

À La Havane, Rio de Janeiro ou Port of Spain, les groupes carnavalesques noirs connaissent de nombreuses vicissitudes. Ils sont à plusieurs reprises réprimés par les autorités, qui confisquent leurs instruments de musique ou les bannissent extra muros. Les Noirs finissent cependant, non seulement par s'intégrer pleinement aux carnivals officiels mais par en devenir l'élément indispensable. La plupart des groupes

carnavalesques sont organisés en sociétés, avec leurs statuts, leur hiérarchie, qui rappelle celles - calquées sur l'Afrique - des anciennes « nations » ou « cabildos » noirs de l'époque coloniale. A Panamá notamment, les sociétés congos défilent lors du carnaval, chacune avec son roi, sa reine, son prince et les personnages de la cour, comme dans le maracatú ou les congadas brésiliennes. Chaque année, le thème du défilé, les costumes, la chorégraphie, la chanson ou les rythmes interprétés sont soigneusement choisis et de nombreuses répétitions sont organisées durant les mois précédant les festivités. Dans plusieurs îles des Caraïbes ainsi qu'à Montevideo ou Cayenne, le carnaval est, comme dans les trois villes précédemment citées, devenu l'une des principales attractions touristiques. Aux Antilles, les chansons de vidé, souvent satiriques, raillent des politiciens ou certains personnages de la communauté. Le rara haïtien et son pendant dominicain, le gaga (voir « rara » et « gaga ») conservent, malgré un aspect profane prononcé, des liens évidents avec le vaudou.

CARNAVALITO (esp.)

Genre pratiqué en Bolivie et dans le nord de l'Argentine. Il est dansé par des couples qui ne se tiennent pas enlacés. La musique, enlevée, et à 4/8, est proche du huaino.

CARRACA (esp.)

1. [syn.: charrasca (esp.); catacá (port.)]

Racle constituée par un bâton strié sur lequel on frotte un os ou une baguette de bois. Avec le tiple, elle accompagne le bambuco.

Voir aussi racles, reco-reco.

2. [syn.: quijada (esp.); queixada (port.)]

Idiophone frappé fabriqué avec une machoire d'âne, de cheval ou de vache. On le trouve dès le XIXe siècle au Pérou sous son nom espagnol (quijada), puis en Colombie (carraca llanera), au Brésil (queixada ou queixada de burro) et dans certaines régions hispaniques (carraca de burro, guacharaca et quijada). Les dents branlantes, produisent un bruit sec tout à fait caractéristique, lorsque le crâne est frappé (souvent avec les mains ou les poings). Il est parfois utilisé avec un cuatro et un requinto.

CASACA (port.)

[syn.: canzá]

Racle brésilienne consistant en un morceau de bois excavé d'une soixantaine de centimètres de long. L'excavation, qui fait office de résonateur, est recouverte d'un morceau de bambou strié et frotté par une baguette. Une extrémité du casaca comporte généralement une tête sculptée. Il est utilisé dans les bandas-de-congos, ensembles instrumentaux jouant lors des congadas.

Voir aussi banda de congo, congada, racles, reco-reco.

CASCABELES (esp.)

[syn.: chilchil, sonajas (esp.); guizos (port.)]

Grelots ou sonnailles. La plupart des cascabeles sont soit portés par des danseurs, soit attachés au bout d'un bâton. Ce type de grelots existe chez les Mayas où il est appelé titzmoc et associé au dieu de la mort Ah-Puch. Cette fonction religieuse persistera après la colonisation. Chez les Mapuche du Chili, les shamans secouent des cascabeles (yüullu) dans les cérémonies de guérison. Les cascabeles peuvent être appelés guizos au Brésil, chilchil, sonajas ou sonajero dans d'autres pays d'Amérique latine.

Voir aussi chilchil, hochet.

CATA

À Cuba, nom donné, dans la rumba brava notamment, au rythme régulier d'accompagnement exécuté sur un morceau de bois ou sur le fût d'un tambour. On retrouve le cata aux Antilles et en Haïti.

Voir hueco.

CATERETÊ (port.)

[syn.: catira]

Danse et genre musical pratiqués dans les régions de Tocantins, de Goiás, du Mato Grosso, du Mato Grosso do Sul, du Minas Gerais et de Rio de Janeiro (Brésil).

La musique possède une structure semblable à celle de la moda da viola. Elle est fournie par un ensemble instrumental comprenant deux ou trois violas. Deux des musiciens chantent et tous battent des pieds. Un quatrième membre de l'ensemble frappant dans les mains des séquences rythmiques. En même temps, il dirige les battements de mains des danseurs. La danse, comportant quatre sections principales est exécutée par au moins cinq couples qui battent des mains et des pieds en suivant les indications du soliste.

Voir aussi moda da viola

CAVACO (port.)

Instrument à cordes pincées ressemblant à la viola-caipira quoique de plus petite taille, et à l'ukulélé hawaïen avec lequel il partage une même origine portugaise. Il comporte quatre cordes tendues sur une touche divisée en 17 sillets et accordées par sixtes et quintes (ré 4, si 3, sol 3, re 3) ou plus rarement (mi 4, si 3, sol 3, ré 3). Très répandu au Brésil, le cavaco fait partie des ensembles jouant le moçambique, la congada et le choro. Les petits modèles de cavacos sont appelés cavaquinhos.

Voir aussi guitare.

CAXAMBU (port.)

Tambour brésilien de grande taille de la famille des atabaques scandant une danse éponyme semblable au batuque et pratiquée dans les régions du Minas Gerais, de São Paulo et de Goiás.

Voir aussi atabaque, batá, batá-cotô, ilu, lé, rumpi, surdo.

CAXIXI (port.)

[syn.: macaxixi]

Au Brésil, hochet de type maraca fait d'une petite corbeille conique en osier renfermant des graines. La plupart des caxixis mesurent environ 10 cm de longueur et 5 cm de diamètre, mais il en existe de plus grands qui produisent des sons de différentes hauteurs.

L'instrument, que l'on trouve à la fois chez les Indiens et chez les Afro-brésiliens, peut être utilisé seul, mais il accompagne la plupart du temps le berimbau.

Dans l'état d'Alagoas, il est utilisé sous le nom de peneira et il accompagne la musique du coco.

Voir aussi berimbau, capoeira, hochet.

CENCERRO (esp.)

Petit cloche sans battant notamment utilisée par groupes lors de rites et de festivités religieuses. En Équateur, la plupart des paroisses de la province d'Imbabura en utilisent le 27 décembre, lors de la fête de saint Jean l'Évangéliste. Les cencerros sont attachés au dos des danseurs. Ils font partie de groupes d'instruments incluant des flûtes, des rondadores, des bocinas et des caracoles marinos. Dans la musique profane, on trouve de plus grands cencerros, frappés avec des percuteurs variés. Le cencerro est notamment utilisé dans la salsa, pour les sections improvisées appelées montunos. Messiaen recommande l'usage de cencerros dans Sept Haïkai (1962) et dans Couleurs de la cité céleste (1963).

CHACARERA (esp.)

Genre argentin enlevé à 6/8 destiné à la danse. Il consiste généralement en coplas chantées, accompagnées par une guitare jouant rasgueado (avec des arpèges rapides). Voir aussi gato.

CHA CHA

Dans certaines îles hispanophones et francophones des Caraïbes, le terme désigne une maraca.

Voir aussi maraca.

CHA CHA CHA (esp.)

Genre de musique populaire créé par le violoniste cubain Enrique Jorrin (1926-1988) vers 1951. Son nom provient du bruit provoqué par le frottement des pieds des danseurs. L'rythme du cha cha cha se caractérise par une succession de deux noires, trois croches et un demi-soupir.

Issu du mambo, le cha cha cha est à 4/4 et joué sur un tempo moyen par des ensembles appelés charangas et par d'autres orchestres. Sa structure, relativement simple, consiste en une exposition, parfois un montuno, puis une coda. Les textes ont un caractère généralement humoristique ou léger.

Les orchestres "latins" l'ont popularisé dans les années 50 et 60 tels que l'Orquesta Aragón, ou ceux de Xavier Cugat, de Machito, Tito Puente et de Tito Rodriguez.

CHAMAMÉ (esp.)

D'après J.-P. Estival et Michel Plisson, Argentine: Chamame - Musique du Paraná, Ocora, Radio France, C 560052, 1994.

Genre de musique et danse traditionnelle répandue au Paraguay et surtout dans le nord de l'Argentine, dans une région correspondant au bassin hydrographique du Paraná. Le terme, qui dérive du guarani et désigne "quelque chose fait à la légère", apparaît pour la première fois en 1821 dans une revue populaire et satirique de Buenos Aires pour désigner une danse particulièrement mal exécutée. La musique est décrite beaucoup plus tardivement. Il faut attendre 1930 pour que la Société des Auteurs Compositeurs Argentins (SADAIC) enregistre une première œuvre sous la rubrique chamamé. RCA Victor adopte le vocable et désigne ainsi les musiques que l'on regroupait préalablement sous l'appellation plus explicite de polquita correntina. La chamamé dérive en effet de la polka et de sa version paraguayenne jouée à la harpe. Aujourd'hui, cette influence s'est estompée, mais celle des canzonettas et des instruments amenés par les immigrants italiens reste très présente. En résulte une musique partiellement improvisée mais reposant sur un schéma harmonique stable où abondent les cadences parfaites. Sur le plan de la forme, les réminiscences européennes ne se retrouvent que dans les

chamamés les plus anciens, qui s'articulent autour de deux ou trois phrases de huit mesures. Mais dans le cas des plus récents, et contrairement à d'autres genres musicaux d'Argentine comme la zamba ou la chacarera, la structure formelle est mal établie. À l'instar d'ensembles européens, les orchestres de chamamé comprennent un accordéon, une guitare et un chanteur auquel peut s'adjoindre un second chanteur qui accompagne la voix principale à la tierce inférieure. Les textes sont chantés en espagnol ou en guarani.

Le chamamé est basé, comme beaucoup de musiques d'Amérique latine, sur une ambiguïté rythmique entre 3/4 et 6/8.

La danse chamamé est une danse pour couple. Elle emprunte ses figures aux danses de l'époque coloniale (zapateado, zarandeo, escobillada), aux danses de salon du XIXe siècle et au tango de Buenos Aires.

À partir du milieu des années 60, le genre a gagné en popularité grâce au disque puis grâce à des groupes folkloriques tels que Los Chalchaleros.

CHANDE (esp.)

[syn.: bullerengue]

Rythme et dans d'origine africaine de la côte atlantique de Colombie et de Panamá.

CHANGÜÍ (créole)

Genre de son rural joué dans la province de Guantánamo (Cuba). Le terme désigne à la fois une musique, une danse, un ensemble instrumental et la fête au cours de laquelle ce genre est interprété. Les instruments qui composent l'ensemble sont le tres, la marímbula, le bongo, le güiro, et les maracas. Comme dans le son, la structure des changüí repose sur une alternance rapide entre soliste et chœur. Les couplets chantés par les uns et les autres évoquent des faits de la vie quotidienne.

Le changüí fut remis à la mode dans les années 70 par le percussionniste Elio Revé.

Voir aussi son.

CHANTWELL (angl.)

[syn.: chanterelle]

Nom donné, dans plusieurs îles anglophones des Caraïbes, à un chanteur ou une chanteuse soliste.

CHARANGA (esp. et port.)

1. Genre d'orchestre cubain interprétant notamment des danzones, des cha cha chas et des pachangas. Il comprend généralement un chanteur, deux violons, un piano, une flûte, une contrebasse, un cencerro, un güiro et des timbales, plus parfois un chœur (coro).

Ce type d'orchestre connut son âge d'or à Cuba dans les années 40 et 50 avec, notamment Las maraisllas d'Antonio Arcaño et l'Orquesta Aragón. Les charangas perdurent à Cuba (Ex.: Charanga Habanera, Los Van Van) et dans la salsa. Il fut en outre très à la mode à New York dans les années 60, notamment avec le premier groupe du flûtiste dominicain Johnny Pacheco.

2. Au Brésil, charanga désignait jadis un petit orchestre jouant la musique de la folia-divino. Aujourd'hui, le terme désigne aussi les fanfares de cuivres et de percussions qui soutiennent les clubs de football lors des matchs.

CHARANGO (esp.)

[syn.: kirkinchu (quechua); kirki (Pérou, Bolivie); tatu, mulita (Argentine)]

Petit cordophone utilisé par les mestizos des régions andines. D'abord mentionné en Bolivie, le charango s'est répandu en Argentine dans les années 1940, puis au Chili, au Venezuela et au Pérou. La caisse de résonance est en bois ou, plus souvent, elle est fabriquée avec une carapace de tatou. Le manche possède de 5 à 18 frettes en bois, en os ou en métal. La longueur totale de l'instrument n'excède pas 65 cm. Les cordes sont le plus souvent disposées en cinq chœurs simples, doubles ou triples. L'accord général est en la mineur (mi, la, mi, do, sol chez les Indiens Araucanos du Chili), ou en mi mineur (si, mi, si, sol, do) dans d'autres régions. Ces accords ne sont pas immuables. Il existe une façon d'accorder dite "de Pâques", une autre dite "de la croix"... En milieu rural, chaque période de l'année, chaque fête possède ses mélodies, ses rythmes et ses accords propres. Il existe une façon d'accorder le charango rappelant notamment celle utilisée sur une guitare européenne et décrite par Marin Mersenne en 1636.

Le charango, qui semble être apparu vers le milieu de XVIIIe siècle, est joué en solo ou dans des ensembles accompagnant la cueca, le bailecito et le huaino.

Quelques compositeurs latino américains ont écrit des œuvres de musique de chambre incluant un charango: Luis Arias (1940) dans *Fonosíntesis III* (1967) et Gerardo Dirie (1958) dans *Versos Alejandrinos* (1993).

Voir aussi cuatro, tiple, tres, violão.

CHEKERE (yoruba)

À Cuba, hochet à percussions externes, fabriqué avec unealebasse recouverte d'un filet sur lequel sont accrochées de petites graines qui s'entrechoquent. Il est utilisé dans la santería et parfois dans le latin jazz.

CHICA (esp.)

Ancienne danse à connotation érotique pratiquée à partir du XVIIe siècle à Saint-Domingue. Elle s'est diffusée en Haïti, en Uruguay et à la Nouvelle-Orléans.

Moreau de Saint-Méry, *De la danse*, A. Parmes, 1803, p. 42:

"Veut-on animer la chica, un danseur s'approche de la danseuse pendant qu'elle l'exerce, et s'élançant d'une manière précipitée, il tombe en mesure presque à la toucher, recule, s'élanche de nouveau."

CHICAHUAZTLI (aztèque)

1. [syn.: michicahuaztli]

Ancienne racle aztèque consistant en un bois de cerf entaillé de saillies parallèles et accompagnant une danse exécutée durant le deuxième mois du calendrier aztèque.

Voir aussi carraca, racles, reco-reco.

2. [syn.: sonajero]

Dans sa version moderne, le chichahuaztli, appelé sonajero, consiste en un hochet fabriqué avec un bâton évidé dans lequel sont incorporés des disques de métal qui s'entrechoquent lorsque le bâton est secoué ou frappé.

CHILCHIL (amérindien)

[syn.: maychil]

1. Conque équatorienne dont il existe des exemples préhistoriques en bronze et en or.

2. Cloche du Nicaragua.

3. Tambour sur cadre péruvien.

4. Terme indien désignant, en Amérique du Sud, des maracas ou des hochets.

CHILENA (esp.)

Forme de son pratiqué sur la côte pacifique du Mexique, dans une région qui va d'Acapulco à l'État d'Oaxaca. Le terme chilena évoque l'origine géographique du genre. Ce sont en effet des marins chiliens qui, lors de la ruée vers l'or en Californie, ont importé une musique appelée cueca chilena. Le genre s'intégra rapidement au son, mais son instrumentation resta très variable. À l'origine, la chilena semble avoir été jouée par des quatuors consistant en violon, jarana, harpe et percussions tandis que la chilenas chantée est accompagnée par une guitare et un requinto. Lorsqu'elles sont dansées, les chilenas sont jouées par des ensembles plus importants incluant des saxophones, une trompette, un viola, une contrebasse et des percussions. Comme de nombreux genres latino américains, l'harmonie de la chilena oscille entre majeur et mineur.

CHILILIHITLI (aztèque)

1. Flûte traversière en terre cuite d'origine aztèque. Cet instrument sacré n'était utilisé que lors de circonstances solennelles.
2. Idiophone frappé des Aztèques de la région de Mexico.

CHIRIMÍA (esp.)

1. Instrument à anche double, de type hautbois, dans lequel l'air est aspiré et non insufflé. La chirimía au sein d'ensembles (Costa Rica, Salvador, Nicaragua) ou avec accompagnement de tambour (Mexique, Honduras). Au Mexique, elle est aussi utilisée lors de la célébration de la Passion ou pour annoncer des courses de taureaux.
2. En Colombie, c'est un ensemble instrumental de la région du Pacifique nord comprenant une chirimía mais aussi et surtout des percussions: tambora, redoblante ou caja, bombo, platillos ainsi qu'une clarinette. Il interprète essentiellement la danza et la contradanza. Dans les régions andines, la chirimía est remplacée par une ou deux flûtes traversières, et l'ensemble est augmenté par des gapachos.

CHORÃO (port.)

Nom donné, au Brésil, au compositeur ou à l'interprète de choros. Parmi les chorões les plus importants, mentionnons le flûtiste Benedito Lacerda (1903-1958) et le mandoliniste Jacó do Bandolim (1918-1969).
Voir aussi chorinho, choro, grupo de choro.

CHORO (port.)

Au Brésil, genre d'air mélancolique d'origine portugaise dérivant du mot choro signifiant "pleur". Il apparaît à Rio de Janeiro dans la seconde moitié du XIXe siècle. Vers 1870, de petits ensembles instrumentaux se constituent pour interpréter des musiques de danse d'origine européenne (valse, polka, tango, écossaises). Les mélodies sont jouées par des flûtes, charamelas (sorte de clarinette primitive), cavaquinhos et mandolines tandis que l'accompagnement est généralement interprété par un violão et un violão de 7 cordas. Les configurations instrumentales peuvent varier mais en règle générale la voix et les percussions sont exclues. Le pandeiro y est introduit dans les années 1920. Au départ, le choro n'est pas un genre établi, mais un style d'interprétation instrumentale des danses de salon qui exige dextérité, fidélité à la partition, précision et justesse. Par la suite, le choro incorporera des musiques locales (lundus, maxixes, sambas, baiões), qui seront traitées avec la même rigueur. Les ensembles et le répertoire qu'ils interprètent finiront par être appelés choros.

Citons, parmi les principaux compositeurs de choros , Joaquim Antonio Calado (1848-1880), Ernesto Nazareth (1863-1934), Anacleto de Medeiros (1866-1907), Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Alfredo da Rocha "Pixinguinha" (1898-1973), Radamés Gnattali (1906-1988), Jaco da Bandolim (1918-1969), Paulinho da Viola (1942). Villa-Lobos avec ses Choros, Edino Krieger (1928) et Claudio Santoro (1919-1989), et d'autres compositeurs brésiliens se sont également inspirés du choro. Voir aussi chorão, grupo de choro, pau-e-corda.

CHÓTE (port.)

[syn.: chótis (port.)]

Au Brésil, nom donné à une adaptation de l'écossaise présentée en 1851 à Rio de Janeiro par le professeur de danse José Maria Toussaint. Le chôte s'est diffusé essentiellement dans la région du Rio de La Plata et dans le sud et le nord-est du Brésil, où il est aussi appelé chótis, xóte ou xótis. Avec une métrique binaire, il est interprété par un harmonica, un accordéon et une sanfona.

CHUCHO (esp.)

[syn.: alfandoque, guarángano]

Hochet colombien fabriqué avec une tige creuse de jonc dans laquelle sont placées des graines de haricot, des clous ou de la pierraille, et dont les extrémités sont fermées par des entrelacs de paille. Au XIXe siècle, l'instrument était connu sous le nom de alfandoki dans l'ouest de la Colombie. Par la suite, il à été appelé chucha et alfandoque dans les régions de Cundinamarca et Boyacá; guache à Antioquia; carángano, guazá ou sonaja à Nariño et à Cauca. Plus généralement, il est également appelé guarángano et maraca. Le chucho est utilisé dans des ensembles instrumentaux et en particulier, dans les estudiantinas.

CH'UTU

Flûte à six trous utilisée par les Chipaya des hauts plateaux boliviens. Les deux sortes de ch'utu: la grande (paquilla) et la petite (qoltaylla) sont accordées à une distance de triton.

Voir aussi flûtes à conduit.

CIELITO (esp.)

Genre de chanson et de danse qui faisant partie, avec le pericón et la media caña, des principales manifestations traditionnelles d'Argentine, d'Uruguay, du Pérou et du Chili. Le cielito fut introduit au Chili et au Pérou en 1816, par les soldats du général San Martin. Au Paraguay, il est diffusé par les troupes de Manuel Belgrano. Les chansons ont un caractère guerrier et/ou patriotique.

Voir aussi media caña, pericón.

CIFRA (esp.)

Genre de chant traditionnel originaire des pampas d'Argentine et pratiqué également en Uruguay. Comprenant sept phrases musicales répétées sur des strophes de 4, 8 ou 10 vers octosyllabiques, les cifras sont toujours en mode majeur et interprétées de façon enlevée, sur un mètre ternaire (3/4 ou 6/8). Elles sont chantées alternativement par deux chanteurs ou par un seul chanteur s'accompagnant à la guitare. Dans ce cas, chaque paire de vers est suivie d'un petit interlude instrumental arpégé.

Voir aussi décima, estilo.

CINQUILLO (esp.)

Formule rythmique consistant en d'une séquence croche / double croche / croche / double croche / croche, introduite à Cuba par les Noirs haïtiens à la fin du XVIIIe siècle et répandue dans toutes les amériques noires.

CIRANDA (port)

Genre de danse lente d'origine portugaise, pratiquée dans l'état de Pernambouc, au Brésil. Elle est exécutée en cercle autour de l'orchestre, chaque participant se donnant la main et guidée par un "maître" qui dirige la chorégraphie et qui danse.

CLAVE (esp.)

Rythme d'origine africaine généralement exécuté par les claves et formant le fondement de la musique cubaine. Elle consiste en deux mesures dont la version la plus courante est la suivante:

CLAVES (esp.)

[syn.: pauzinhos (port.)]

Idiophone d'origine cubaine consistant en une paire de bâtons cylindriques de bois d'une longueur de 20 à 25 cm et d'un diamètre approximatif de 3 cm, l'un "mâle" (celui qui percute), l'autre "femelle". Un des bâtons est posé sur le bout des doigts d'une main, de manière à ce que la paume incurvée fasse office de résonateur, le second, tenu entre le pouce et les deux premiers doigts de l'autre main, est utilisé comme percuteur. Le timbre peut être modifié soit en frappant à différents endroits du bâton, soit en positionnant différemment la paume de la main.

Utilisées dans les orchestres de danse latino américains, les claves ont aussi été adoptées dans la musique occidentale. On les trouve notamment dans Ionisation d'Edgar Varèse, dans la Troisième Symphonie et Appalachian Spring de Aaron Copland ainsi que dans la Sinfonia India de Chavez.

COCHO (port.)

[syn.: cotcho]

Voir viola de cocho

CÔCO (port.)

1. Genre populaire pratiqué dans les régions du nord et du nord-est du Brésil. De mouvement vif et de rythme binaire (2/4 ou 4/4), le côco consiste en une alternance de couplets et de refrains commençant par un chant solo sur des vers improvisés, suivie par la réponse du chœur.

Les différents styles de côco sont classés soit en fonction de l'organisation métrique des strophes (côco de oitava: huitain, côco em dois pés: côco de deux pieds, côco de décima: dizain); soit suivant le nom du principal instrument d'accompagnement (côco de ganzá, côco de zambê, côco de mungonguê).

Villa Lobos inclus des côcos dans: Descobrimento do Brasil - III Suite (1937); Bachianas Brasileiras N° 7 (1942); Concert N° 4 pour piano et orchestre (1952); Floresta do Amazonas (1958).

Voir aussi ganzá (1).

2. [syn.: quenguinha]

Instrument de percussion consistant en deux demi noix de coco frappées l'une contre l'autre. Cet instrument, souvent associé à un ganzá accompagne une danse éponyme.
3. À Panama, nom donné à un punto en mode mineur.

COMPARSA (esp.)

[syn.: conga group]

À Cuba, troupe carnavalesque de danseurs et de musiciens. Ces troupes sont issues des cabildos ("nations" regroupant des Noirs selon leurs origines ethniques et constituées à partir du XVIIIe siècle). Il existait notamment des comparsas mandingues, congos, carabalí, abakwa qui se produisaient lors de rituels ou défilaient lors de fêtes religieuses comme l'épiphanie, la fête-dieu ou la Saint-Jacques (25 juillet). Peu à peu, ces défilés se transformèrent en spectacle de carnaval.

Les comparsas exécutaient diverses danses telles que la marcha, le saludo, le cuadro, ou le tango congo. Elles s'accompagnent essentiellement de percussions: quijadas, congas, cencerros, bombo, et d'un grand nombre d'instruments de fortune. Les plus célèbres comparsas sont celles des carnivals de La Havane et de Santiago. L'une des plus fameuses fut El Paso Franco, formé au début du siècle.

COMPAS

Genre populaire haïtien créé en 1955 par le chef d'orchestre Nemours Jean-Baptiste. Il s'agit d'une variante du merengue jouée par un ensemble comprenant un chanteur, un tambour, des saxophones, un accordéon et une guitare. Quelques années plus tard, un ancien saxophoniste de Jean-Baptiste, Wiber Sicot créera une variante du compas qu'il baptise la kadans rampa (cadence rempart).

Avec l'apparition des guitares électriques dans la musique de danse, les formations de compas se réduisent et se calquent sur celles des groupes de rock (batterie, basse, guitare, chant et saxophone).

La popularité des différentes formes de compas coïncide avec la dictature de François Duvalier (1957-1972). L'exil de certains musiciens importants a contribué à la diffusion de ce genre à l'étranger.

CONGA (esp.)

1. [syn: tumbadora (Cuba)]

Tambour d'origine afro-cubaine comportant un fût en forme de tonneau d'une longueur approximative de 90 centimètres. L'une des faces est recouverte d'une membrane d'un diamètre de 25 à 30 cm. La tension de la peau est assurée par un système de clés et par un cerceau situé sous le rebord du fût, afin de donner une plus grande liberté au percussionniste. Sur des modèles plus anciens, l'épaisse peau de velin était simplement chevillée ou punaisée. La conga est jouée avec les doigts ou la paume de la main. La hauteur du son peut être modifiée en appuyant sur la peau (souvent du bord vers le centre) avec la main, le poignet ou le coude. La conga est devenue un instrument essentiel dans tous les orchestres d'Amérique latine où elle est employée seule ou avec d'autres congas accordées de façon différente. Elle s'est également imposée dans le jazz grâce à des musiciens comme Chano Pozo et dans le rock dans des formations comme celles de Carlos Santana.

À Cuba, on trouve également des modèles de congas bимembranophones utilisées pour les carnivals. Dans ce cas, le tambour est pendu horizontalement au cou du joueur par un baudrier. La main droite frappe la membrane correspondante avec une baguette dont

la tête est garnie de peau d'animal et la main gauche modifie le timbre et les hauteurs en effectuant des pressions sur l'autre membrane.

2. [syn.: congo]

À Cuba, genre musical et danse populaire issu de la danse éponyme de carnaval. La conga apparaît au début du XXe siècle. Elle est introduite dans les salons d'Europe et d'Amérique du Nord au début des années 30, en même temps que la rumba.

La conga, à 2/4, se caractérise par des phrases mélodiques brèves de 2 ou 4 mesures, et une prédominance de rythmes syncopés. Les textes ont un caractère politique ou satirique. Les danseurs, se dandinent les uns derrière les autres en posant les mains sur les épaules ou sur les hanches de leur prédécesseur. Ils font trois pas en avant, puis marquent une pause et donnent un coup de pied sur le côté avant de reprendre leur mouvement.

CONGADA (port. et esp.)

[syn.: congo (port. et esp.), reis de congo]

Danse dramatique pratiquée essentiellement à Haïti et au Brésil. Au Brésil, elle mêle des éléments religieux issus du théâtre populaire de la péninsule ibérique et des traditions afro-brésiliennes (sacre d'un roi et d'une reine).

Isabelle Leymarie, *Du Tango au reggae*, Paris, Flammarion, 199, p.41:

“Au Brésil, [...] le défilé dirigé par la reine angola, le roi et le prince Suena, comprenait des guerriers et des joueurs de tambour atabaques et tambús, de marimbas et d'autres instruments. Une saynète, jouée sur le parvis de l'église, représentait les différents ambassades africaines [...]. Certains cantiques, témoignant d'influences variées, invoquaient la protection de Dieu, de saint Benoît ou de saint Laurent.”

La chorégraphie évoque de sujets d'inspiration africaines (luttres tribales, décès de personnalités) et, par syncrétisme, des luttres entre Chrétiens et Maures.

La pratique de ces cérémonies fut soumise aux lois raciales et aux dogmes religieux. En 1807, les autorités coloniales interdirent les fêtes noires, et en 1840, l'Église renia les congadas et, plus généralement, tous les défilés d'origine africaine.

Voir aussi bandas de congos, ganzá (1), moçambique.

CONJUNTO (esp.)

Ensemble instrumental colombien de la côte atlantique. Il existe deux grands types de conjuntos: les conjuntos de cumbia comportant cinq instruments (tambor mayor, llamador, bombo, guachos, caña de millo) et les conjuntos de gaitas comportant deux gaitas, un tambor mayor, un llamador et des maracas.

Les conjuntos interprètent essentiellement la cumbia ou des genres traditionnels tels que le porro et la puya.

À Cuba, on appelle conjuntos des groupes apparus à partir des années 40 et interprétant le son. Ils consistent généralement en tres, bongo, contrebasse, trompette, conga et piano, plus deux chanteurs jouant également des percussions (maracas, clave). Avec les orquestras et les charangas, les conjuntos sont devenus les principales formations de la salsa.

CONQUE

Instrument à vent fabriqué avec un coquillage marin de grande taille. La conque est largement ouverte à la base tandis que l'extrémité pointue est sectionnée pour servir directement d'embouchure ou y loger un petit tuyau. En Amérique latine, les conques sont utilisées depuis les époques les plus reculées. Présentes dans les civilisations

précolombiennes sous les noms d'atecocoli, de quipa, de quiquitzli, de tecciztli, detecziztli, de tezizcatli, detlapitzalli, elles étaient principalement utilisées lors de rites. Le tromboniste Steve Turre, Américain d'origine mexicaine utilise des conques dans le jazz.

Cuba: guamo

Équateur: churo, churu

Antilles: cône, conque lambi

Haïti: lambi

Jamaïque: lambi

Pérou: guayllaquepa, trompeta de caracol, pututo

COPLA (esp.)

[syn.: estrofa (esp.); quadra, estrofe (port.)]

Forme versifiée d'origine espagnole. Il s'agit de stances ou de strophes formées de vers de quatre, cinq, six ou huit syllabes dont les rimes suivent le modèle abcb. Dans les musiques populaires d'Amérique latine, les coplas prennent des formes diverses d'autant que la majorité d'entre elles sont improvisées. Elles évoquent des situations amoureuses, des incidents humoristiques ou commentent les petits faits de la vie quotidienne. On trouve notamment des coplas dans les villancicos portoricains, les saetas, les vidalas et les chacareras d'Argentine; dans les corridos du Mexique; les rajaleñas, les torbellinos et les guabinas de Colombie.

CORNETA CHINA (esp.)

À Cuba, genre de hautbois amené par les immigrants chinois à la fin du XIXe siècle et utilisé pour le carnaval de Santiago.

CORRIDO (esp.)

1. [syn.: corridas, seis corrido]

Genre de ballade narrative mexicaine interprétée dans les régions frontalières situées entre les États-Unis et le Mexique. Le terme corrido vient de l'Espagnol correr (courir). Il recouvre un ensemble d'histoires réelles ou fictives présentées de façon journalistique et traitant de héros et d'événements de la révolution mexicaine, d'exploits de brigands célèbres ou de personnalités qui osèrent résister à l'autorité. Aujourd'hui, certains corridos évoquent des faits plus récents. La mort du président Kennedy ou les problèmes d'émigration aux USA ont notamment suscité la création d'un répertoire important.

Les premiers corridos, dérivés des romances espagnols, apparaissent à partir des années 1860, mais ce n'est qu'avec la révolution mexicaine que ce genre connaît son véritable essor. Ces ballades font partie d'une tradition orale véhiculée par des chanteurs itinérants se produisant dans des cantinas (bars populaires) et dans les cercles familiaux, ainsi que par des formations plus importantes telles que les conjuntos et les mariachis, utilisant un accompagnement de guitares, de harpes, de bandolas et de bandonéons. Les corridos consistent en longs textes groupés en 20 ou 30 coplas de huit à douze syllabes, sur un motif mélodique constamment répété.

Au Guatemala, les corridos sont chantés avec un accompagnement de guitarilla, de guitares à 6 et 12 cordes, de harpes ou de marimbas. Au Venezuela, ils sont également appelés seis corridos.

Voir aussi mariachi.

2. [syn.: galerón]

Genre de chanson narrative des plaines de l'est de la Colombie. Les mélodies, chantées sur une succession continue d'accords de tonique, de sous-dominante et de dominante, se terminent toujours sur la dominante ou sur la sensible, donnant une sensation de suspension ou de question sans réponse. L'ensemble instrumental comprend une harpe, un ou plusieurs cuatros et des clavellinas (petits maracas).

Ces corridos commencent généralement par une note très aiguë suivie par une longue descente mélodique durant laquelle le chanteur suit le texte de façon syllabique.

3. Voir bomba

CORRÍO (esp.)

Tambour afro-vénézuelien utilisé pour les golpes. Le percussionniste y joue des formules rythmiques sur lesquelles improvisent ses collègues frappant sur le cruzao et le pujao.

Voir aussi cruzao, golpe, pujao, tambor redondo.

CRUZAO (esp.)

Tambour cylindrique afro-vénézuelien employé, comme le pujao, pour improviser autour de rythmes exécutés par le corrío. Tous trois accompagnent le golpe.

Voir aussi corrío, golpe, pujao, tambor redondo.

CUÁ

[syn.: puá, fuá]

Paire de baguettes utilisées dans les ensembles de bomba. pour jouer sur le fût d'un tambour (généralement le seguidora), ou sur toute autre surface dure.

Voir aussi bomba, requinto, seguidora.

CUADRILLA (esp.)

[syn.: quadrilha (port.)]

Genre musical argentin introduit à Buenos Aires vers 1825. Il possède certaines caractéristiques de la contredanse dont un tempo enlevé et des formules rythmiques à 2/4 ou à 6/8. La danse est exécutée par deux couples réalisant des figures en carré.

Au Brésil, le quadrilha, directement inspiré du quadrille européen, fut introduit à Rio de Janeiro vers 1831. Il s'est développé dans différentes régions avec des variantes locales qui ont pour nom quadrilha-caipira (São Paulo), baile-sifíltico (Goiás et Bahia), manachica (Campos) saruê (centre du Brésil).

Plusieurs danses ont été influencées par la chorégraphie du quadrilha, dans laquelle les danseurs évoluent par rangs opposés. Aujourd'hui, cette musique est encore interprétée par les sanfoneiros lors des fêtes de la saint Jean et de la saint Pierre.

CUATRO (esp. et port.)

Guitare à quatre cordes dérivée, au Brésil, du cavaquinho portugais ou à Porto Rico, de la vihuela espagnole. à l'origine, les quatre doubles chœurs étaient accordés en suite de quarte: mi, la, ré, sol; puis, dès la fin du XIXe siècle, des variantes régionales sont apparues. À Porto Rico le notes de l'accord du cuatro sont do, fa, si² et fa². Dans d'autres régions un cinquième chœur simple est ajouté. Au Venezuela, il existe un cuatro plus petit dont l'accord est la, re, fa#, si.

CUECA (esp.)

[syn.: chilena, resbalosa, zamacueca]

Genre pratiqué au Pérou, au Chili, en Bolivie et en Argentine. La musique est toujours à 6/8 et son tempo rapide. Au Chili, la cueca, en mode majeur, fait figure de danse nationale et son accompagnement à la harpe est joué par des femmes. En Bolivie la cueca, en mode mineur, possède un caractère plutôt mélancolique et est accompagnée par la harpe et la kena. En Argentine, elle se chante en mode majeur avec un accompagnement de guitare. Au Pérou, on l'appelle marinera. Dans d'autres régions, il est question de chilena, de mozamala et de resbalosa.

Voir aussi marinera, zamba.

CUERNO (esp.)

[syn.: berrante (port.); bocina, cacho, fotuto (esp.)]

Aérophone fabriqué avec une corne de bœuf, de taureau, de chèvre... Il sert à conduire les troupeaux, ou dans un contexte purement musical. Au Brésil, il est utilisé dans le caiapós, et au Venezuela, dans les ensembles jouant des aguinaldos.

L'instrument est appelé berrante et buzina au sud du Brésil et dans les pays hispanophones: bocina, botuto, cacho, cull-cull, fotuto ou pututo.

Voir aussi botuto, cacho, caiapós, cull-cull, quipa.

CUICA (port.)

[syn.: puita (port.); zambomba (esp.)]

Tambour à friction brésilien d'origine bantoue. Il est utilisé dans de nombreuses manifestations traditionnelles et religieuses et fait partie des ensembles instrumentaux qui accompagnent le candomblé, la macumba, les danças de Santa Cruz, le moçambique ou, depuis les années 1930, la samba. Au sein des différentes communautés brésiliennes qui pratiquent ces religions et/ou ces fêtes musicales, la cuíca est appelée puíta dans le Maranhão, omelê à Rio de Janeiro, adufo en Alagoas, onça dans la région moyenne du São Francisco, tambor-onça, roncadador, fungador et socador dans le Maranhão et au Pará. Dans les pays hispanophones, l'instrument est appelé furruco ou zambomba.

CUMACO (esp.)

Tambour vénézuélien fabriqué dans un long tronc d'arbre évidé d'une longueur de 1 à 2 mètres et muni d'une peau unique fixée au fût avec des clous. L'instrument est tenu en oblique entre les jambes du percussionniste, l'extrémité ouverte posée sur le sol. Dans les processions de la saint Jean et de la saint Pierre, le cumaco est tenu par le percussionniste et un aide. Il est également employé dans les musiques traditionnelles des régions de Caracas, Aragua, Carabobo et Yaracuy.

CUMBIA (esp.)

[syn.: chicha, cumbiamba, cumbión]

Genre traditionnel colombien d'origine africaine mais très métissé et pratiqué dans les régions de la côte atlantique de Panamá et de Colombie. La musique, binaire, consiste en petites phrases mélodiques répétées à de nombreuses reprises et reposant uniquement sur des accords de tonique et de dominante. À Panamá, la cumbia existe dans une version instrumentale et une version vocale. Les instruments de la cumbia sont le llamador (ou macho), l'alegro (ou hembra), le bombo, les gaitas ainsi que la flauta de millo, les maracas et parfois un accordéon.

Les couples dansent en cercle autour d'un groupe de musiciens. La femme exécute des pas glissés tandis que l'homme évolue en zigzag autour d'elle avec de nombreux mouvements de hanches. Les couples se mettent parfois dos à dos. La femme tient à la

main un jeu de bougies avec lequel elle "allume" son partenaire et repouse à la fois ses avances.

Le genre fut introduit au Pérou vers 1962 par des ensembles qui jouaient aussi le tango et le fox-trot. Il s'est par la suite diffusé plus largement grâce aux enregistrements de groupes tels que Los Shapis, Alegría, Chacalón ou Nueva Crema.

Voir aussi conjunto.

CUNUNU (esp.)

[syn: cununo]

Tambour conique à membrane unique utilisé dans la musique traditionnelle des zones côtières du Pacifique (Colombie, Équateur). Il consiste en un tronc d'arbre évidé dont l'une des extrémités est recouverte d'une membrane généralement en peau de singe. Il est percuté avec les mains.

Les cununos sont le plus souvent employés par deux (dans le currulao) ou par trois. Il existe un grand modèle de cununu, bимembranophone, appelé bombo.

Voir aussi bombo (2).

CURBATA (esp.)

[syn.: pujao]

Tambour vénézuélien monomembranophone fabriqué à partir d'un tronc d'arbre évidé d'un diamètre d'environ 80 cm et disposé verticalement sur un trépied. La membrane est assujettie au fût par des coins

Le curbata est toujours associé à un autre tambour appelé mina. Ils font partie, avec le cumaco, de l'ensemble instrumental qui joue pendant les fêtes de la saint Jean et la saint Pierre.

Voir aussi cumaco, mina.

CURRUCA (esp.)

Nom donnée à la bandola dans la région de Santander, en Colombie. Tout comme pour le charango, une carapace de tatou fait office de caisse de résonance.

Voir aussi bandola.

CURRULAO (esp.)

Une des principales danses traditionnelle de la côte pacifique colombienne. Elle est accompagnée par un chanteur ou une chanteuse soliste, un chœur de femmes dont certaines jouent du guasá, un marimba joué par deux hommes, deux cununos, et deux bombos (macho et hembra)

Au début de la danse, deux rangs de danseurs se font face. Les deux partenaires avancent, se rencontrent, font demi-tour puis changent de côté. Cette figure est répétée plusieurs fois avant que l'homme, déçu de ne pouvoir attirer la femme à son côté, ne témoigne sa frustration en exécutant le zapateo. Si le currulao semble être une variante du quadrille, il a aussi des aspects très hispaniques, le torse des danseurs restant par exemple toujours stable. Le currulao englobe plusieurs rythmes dont le pangé, le berejú, la juga, le paracoré et le bambuco viejo.

Guillermo Abadia Morales, "El currulao", Colombia Ilustrada, Medellín, 8 (mai-août 1973), p. 19-28.

"De toutes les danses noires qui survivent dans leur pureté originelle, le currulao est le plus parfait et le plus dynamique et on y peut observer les caractéristiques d'un rite sacramentel saturé de force atavique et un contenu magique visible dans l'expression

qu'acquièrent les visages transfigurés lors du déroulement de la danse. On peut dire que les danseurs "entrent en transe" et que, subjugués par le fond mystérieux de la musique, ils se trouvent possédés par un esprit supérieur dont ils sont l'instrument involontaire."

CURURÚ (port.)

Genre traditionnel brésilien interprété durant les fêtes religieuses populaires du Mato Grosso, de São Paulo et de Goiás. Le mot cururú, désignant une espèce de crapaud, évoque certains mouvements chorégraphiques qui ressemblent aux sauts du batracien.

L'ensemble musical comprend des violas caipiras, des reco-recos, des tambours de basque et des rabecas. Seuls les hommes participent à la danse et à la musique. Ils chantent avec une voix de tête, des quatrains conçus comme des compétitions poétiques. Dans le Mato Grosso, l'ensemble musical qui joue le cururú consiste en viola de cocho, adufes et ganzás.

Voir aussi viola de cocho.

CUT (Angl.)

Dans certaines îles des Caraïbes anglophones, désigne l'improvisation sur un tambour, le cutter étant le nom tambour qui improvise.

DANÇAS DRAMÁTICAS

[syn.: autos, bailados]

Terme générique utilisé pour désigner toutes les danses qui comportent une action dramatique. Ces danses, répandues dans différentes régions du Brésil, sont souvent le fruit d'un syncrétisme entre des cérémonies d'origines congo-angola et des mystères portugais.

Isabelle Leymarie, *Du Tango au reggae*, Paris, Flammarion, 1996, p. 44.

"[Parmi ces danses dramatiques, on trouve] les quilombos, organisés à Noël dans l'État d'Alagoas, avec des cortèges dansant au son des percussions, de flûtes et de trompettes végétales, qui symbolisaient les anciennes luttes des communautés de marrons; les coroes de bichos d'Amazonie, plus métissées, organisés pour la Saint-Jean, avec un thème animal que l'on retrouve dans le bumba meu boi du Nordeste, sa variante de Bélem le boi-bumba et dans les ranchos, anciens groupes du carnaval de Salvador de Bahia. Cette même ville accueillait également pour Noël, les Rois et le carnaval des cucumbís, variantes des congos et congadas".

La plupart des danses dramatiques évoquent des conversions à la religion chrétienne (congada, marujada) ou la résurrection du Christ (cabocolinhos, cayapó, guerreiros). La plupart des bailados comportent une partie dansée et la représentation dramatique proprement dite.

DANZA (esp.)

Danse nationale portoricaine issue de la contradanza cubaine. C'est l'un des rares genres populaires latino américains dont la chorégraphie suit un modèle issu de la musique classique. Elle commence par une introduction (paseo), suivie d'au moins deux sections contrastées, répétées à la discrétion du compositeur.

Les danzas furent adoptées par les propriétaires d'haciendas, au XIXe siècle. Nombre d'entre eux invitèrent des orchestres ou achetèrent des pianos, ce qui permit à leurs travailleurs agricoles (jíbaros) de découvrir les découvrir. Ces derniers adoptèrent la structure des danzas, mais l'adaptèrent à leurs instruments: cuatro, maracas, güiro pour créer leur propre style de danzas.

La Borinqueña, hymne national Portoricain, composé par Juan Morel Campos, est une danza.

DANZANTE (esp.)

[syn.: tono, toque]

Genre musical pratiqué par les mestizos d'Équateur à l'occasion de différentes fêtes religieuses telles que la saint Jean ou la fête de l'Eucharistie, qui coïncident avec les anciennes célébrations des solstices. La musique est à 6/8 ou/et à 3/4 sur une figure rythmique typique:

Les mélodies sont le plus souvent pentatoniques et doublées à la tierce. L'accompagnement est joué par le pingullo, le tamboril, le rondador et la quipa. Les danseurs sont aussi appelés danzantes.

DANZÓN (esp.)

Genre musical cubain issu de la contredanse. Il constitue l'un des maillons d'une série de danses d'origine créole qui apparaissent vers 1790. Au cours du siècle suivant, elles furent détrônées par la danza et la guaracha, puis la danza céda à son tour la place à la contradanza, d'origine européenne en quatre parties, sur laquelle on exécute des figures imposées. Vers 1875, à Matanzas, elle évolua vers une forme plus syncopée baptisée danzón suite à l'influence du cornettiste et compositeur Miguel Failde (1852-1921). C'est lui qui composera le premier danzón officiellement reconnu en 1879.

Formellement, la structure du danzón ABACAD ressemble à celle du rondo. Les sections BCD ont chacune leur caractère et leur instruments propres. La partie B est habituellement jouée à la clarinette. La partie C est introduite par les violons, et la partie D est interprétée par tout l'orchestre. Des compositeurs et chefs d'orchestre tels que Raimundo Valenzuela (1848-1905), Felipe Valdes (1895-1946) ou Eliseo Grenet (1893-1950), ont assuré la popularité du danzón pendant près de 60 ans.

Ce genre existe aussi au Mexique, mais il y est exécuté sur un tempo plus lent.

Les danzón sont joués par la típica, ou le danzonera (ex: Acerina y su danzonera).

DÉBOT

[syn.: djou]

Genre pratiqué à Sainte-Lucie. La musique, à quatre temps, est accompagnée par des tambours ka et des tibwas. Les textes évoquent des problèmes personnels, des relations avec d'autres individus et les institutions et contiennent parfois des évocations à caractère sexuel. Afin d'éviter les représailles de l'Église ou de la loi, les chanteurs recourent à des métaphores, des ellipses, des périphrases ou des lang déviné, passages signifiant l'inverse de ce que l'on veut dire. Chantés suivant la pratique de l'alternance entre un soliste et un chœur, sur un petit nombre de mélodies qui peuvent être utilisées pour des sujets très différents, les textes sont d'abord présentés de façon résumée avant d'être développés.

Un cercle de danseurs se forme et des couples tournent autour de lui pendant la partie introductive. Au signal du tambour, la danse proprement dite débute. Les danseurs se font face et exécutent un mouvement du bassin en tentant de toucher celui de leur partenaire. Après un nouveau signal du tambour, les danseurs retournent autour du cercle pour le final.

Voir aussi jwé pòté, solo, yanbòt.

DÉCIMA (esp.)

Forme vocale versifiée qui comporte des dizains rimés suivant un schéma abbaaccddc. Elle est précédée d'une introduction à 6/8, présentant le thème dans un quatrain de forme ABAB. Les quatre premiers vers de la décima sont chantés sur un tempo lent à 3/4, les quatre vers suivants s'enchaînent sur un mouvement plus vif à 6/8, puis les deux derniers reviennent au tempo initial. Les paroles interprétés par les chanteurs sont mémorisés ou improvisés. Leurs sujets sont profanes ou religieux. Chantée par les bergers des pampas d'Argentine et du Pérou, mais aussi à Porto Rico, en Colombie et dans d'autres pays, la décima fait partie intégrante de genres tels que les payas, les tonos, les cifras et les estilos.

Au Venezuela, les décimas sont chantées en suites de tierces parallèles et accompagnées par le cuatro, sur un rythme de merengue ou de joropo.

Voir aussi cifra, estilo.

DESAFIO (port. et esp.)

[syn.: cantoria, peleja, porfia]

Genre de chant improvisé notamment pratiqué au nord et au nord-est du Brésil, à Porto Rico, en Colombie, au Mexique, au Pérou. Le principe du desafio consiste en une joute opposant deux musiciens qui créent des textes sur une mélodie qui se répète. Le premier chanteur entonne une strophe introduisant le sujet puis il interpelle son adversaire par une question ou une provocation verbale. Celui-ci doit improviser sa réponse et terminer la strophe par une nouvelle question à l'intention de son opposant. Ce schéma se répète jusqu'au désistement d'un des chanteurs.

Les instruments d'accompagnement sont, entre autre, suivant le pays, la viola-caipira, la rabeca, la sanfona et le tambour de basque. Au Brésil, ce type de tournoi semble avoir été introduit par les Portugais.

Voir aussi cantoria, embolada, galope, galope-à-beira-mar, martelo, moda-de-viola, viola-caipira.

DESCARGA (esp.)

À Cuba, Porto Rico et dans le latin jazz, nom donné à des improvisations libres sur des séquences harmoniques simples.

DOMINGACHA (esp.)

Harpe de petite taille utilisée essentiellement dans l'état de Cuzco.

DUB (angl.)

[syn.: raga, ragamuffin]

Le dub, né en Jamaïque, est issu du reggae et du toasting, pratique née au début des années 80 et consistant à parler sur un fond musical. Cette pratique est reprise par des disc jockeys qui déclament des textes évoquant souvent le rastafarisme sur des musiques remixées: parties supprimées, ajout d'effets de réverbération, d'écho,... Le dub se caractérise également par un jeu original de la basse, qui exécute de petits riffs joués legato, se détachant des autres instruments.

Citons parmi les représentants du dub, Linton Kwesi Johnson, I Jah Man ou Jah Shaka.

Au début des années 90, le dub influencera de façon déterminante la plupart des styles de dance.

EMBOLADA (port.)

Genre musical traditionnel brésilien pratiqué par un chanteur soliste ou comme accompagnement de la danse coco. Il est essentiellement basé sur un chant improvisé, proche du langage parlé et caractérisé par des textes satiriques, comiques ou descriptifs truffés d'onomatopées.

L'idée des mots utilisés uniquement pour leurs sonorités est poussée à son paroxysme dans certaines régions du nord-est du Brésil, où certaines emboladas, exécutées sur un tempo très enlevé, sont chantées à partir de mots inventés en cours d'improvisation.

Le genre était à l'origine exclusivement pratiqué dans les régions rurales, puis il fut introduit dans un contexte urbain vers 1940, engendrant une nouvelle forme d'embolada, plus complexe sur le plan des paroles, mais moins lyrique.

Voir aussi cantoria, desafio, galope, galope à beira mar, martelo, moda, repentista, toada, viola-caipira.

ENKOMO (efik)

À Cuba, famille de tambours abakwá à membrane unique. La peau est fixée au fût grâce à un cerceau lui-même maintenu par des cordes et des coins. Les différents types d'enkomo sont le bonkó enchemiyá et les trois enkomos proprement dit: l'enkomo obiapá, l'enkomo huche yeremá et l'enkomo biokomé. Le bonkó est percuté sur le côté avec des baguettes appelées itones.

ERQUE

[syn.: corneta, caña, erke]

Trompe à embouchure latérale utilisée par les descendants d'aborigènes vivant dans le nord ouest de l'Argentine. Il est exclusivement joué en hiver (juin, juillet, août) et accompagne, en même temps que le bombo, les processions villageoises. L'erque peut mesurer de 3 à 7 mètres de long. Il est fabriqué avec une série de tronçons de roseau emboîtés, au bout desquels une demi calebasse, une corne de bovin ou une boîte de fer blanc fait office de pavillon.

ERQUENCHO

[syn.: erkencho]

Instrument à vent rustique utilisé dans le nord ouest de l'Argentine par les descendants des aborigènes locaux. Il consiste en une corne de bovin époincée dans laquelle on insère un tube de roseau fendu qui sert d'anche battante simple. Le flanc de la corne n'étant pas perforé, les variations de hauteur sont peu nombreuses. L'erquencho, toujours joué en même temps que la caja, est utilisé durant la période allant de la Toussaint au dernier jour du carnaval. Il sert à accompagner des danses rituelles.

ESCOLA DE SAMBA (port.)

Nom donné aux sociétés carnavalesques de Rio de Janeiro. Ces escolas de samba comprennent un ensemble de percussions, dirigé par un diretor de bateria ; des chanteurs, placés sous la houlette du diretor de harmonia également responsable de la direction de l'ensemble des percussionnistes et des chanteurs lorsque ceux-ci jouent ensemble; et des danseurs, disposés en alas (haies) et précédés par un couple de danseurs virtuoses: le mestre-sala (maître de cérémonie) et le porta-estandarte (porte-étendard). Les directeurs choisissent le thème du défilé et les chants qui y sont interprétés.

Les principales escolas de samba qui participent au carnaval ont le plus souvent un nom évoquant le quartier ou l'arrondissement dont ils sont issus: Portela, Mangueira, Império Serrano, Acadêmicos do Salgueiro, Mocidade Independente de Padre Miguel, Imperatriz Leopoldinense, Unidos de São Carlos, Império Serrano, Beija-Flor et Em Cima da Hora.

Portela, l'une des plus ancienne écoles de samba (créée en 1923) et des plus importantes sociétés carnavalesques de Rio de Janeiro était d'abord un bloco, puis elle acquit le statut d'escola en 1932. On lui doit l'introduction des agogos à trois cônes dans les ensembles de percussions, l'invention des alegorias (décorations scéniques et sculptures transportées sur des chars) ainsi que quelques innovations chorégraphiques. D'après Isabelle Leymarie, *Du Tango au Reggae*, op. cit., p. 255.

Outre leur fonction musicale, les escolas de samba ont aussi une fonction sociale et économique. Elles ont un statut juridique et adhèrent à une ligue qui défend leurs intérêts. Le financement, par le biais d'entreprises ou parfois du "milieu" régnant sur une favela, leur permet de rivaliser de splendeur et donne à leurs membres, souvent issus de milieux défavorisés, l'occasion d'oublier momentanément la misère quotidienne.

Voir aussi bateria, bloco, samba-enredo.

ESTILO (esp.)

Genre de chanson traditionnelle d'Argentine et d'Uruguay proche du triste et de la tonada. Les textes sentimentaux, en quatrains ou en décimas, sont chantés par un soliste ou en duo. Dans ce cas, les voix évoluent en tierces parallèles. L'estilo commence par un prélude instrumental (punteo) joué à la guitare. Celui-ci introduit les strophes organisées en trois sections: le tema, lent à 2/4 ou à 4/4; l'alegre, plus vif, exécuté sur un rythme à 3/4 ou à 6/8; puis le final. Dans cette structure tripartite, la décima est divisée comme suit: les quatre premières lignes de la strophe sont chantées durant le tema, c'est-à-dire sur deux courtes phrases de huit notes, répétées deux fois. Les quatre phrases suivantes sont chantées pendant l'alegre, dont l'organisation formelle est identique à celle du tema. Les deux dernières phrases sont interprétées pendant le final, sur la même mélodie que les deux premières phrases.

Le terme estilo (style) évoque la façon dont les bergers des pampas d'Argentine interprètent ces chansons.

Voir aussi cifra, décima.

ESTUDIANTINA (esp.)

1. Nom dérivant des tunas des étudiants espagnols. En Colombie, il désigne un ensemble à cordes comprenant des tiples, des bandolas, des guitares, et parfois un chucho et des panderetas. Les estudiantinas jouent lors de sérénades, de fêtes ou de bals en plein air.

2. À Cuba, nom des groupes de son au début du XXe siècle

Voir aussi bambuco, bandola, chucho, curruca, quijada, requinto, tiple.

FANDANGO (esp. et port.)

Danse ibérique importée en Amérique du Sud au cours du XVIIIe siècle. Cette musique ternaire, au tempo modéré, se diffusa d'abord dans les dancings de Buenos Aires, puis le terme en vint à désigner de façon générique des divertissements populaires comprenant des danses en cercle.

Dans le sud du Brésil, et dans certains pays latino-américains, le mot fandango désigne une série de danses telles que l'anú, le balaio, la chimarrita, la chula, le pericón, la

rancheira de carreira, le tatu et la tirana. Exécutées en cercle, elles incluent des claquements de doigts, des battements de mains et de pieds et fréquemment un accompagnement de castagnettes joué par des femmes. Dans la plupart de ces danses, les chansons possèdent les mêmes caractéristiques que bien d'autres genres brésiliens: tierces parallèles, séquences mélodiques descendantes formées de notes conjointes, formules rythmiques syncopées. Au Brésil, elles sont accompagnées par une viola-caipira, et comportent deux sections alternées: l'une réservée au chant et l'autre à la danse.

Dans les provinces du nord et du nord-est du Brésil, le mot fandango désigne une danse dramatique connue sous les noms de nau catarineta ou de marujada. En Colombie, le fandango est une musique de danse pour couple de la côte atlantique. Elle est accompagnée par des instruments à vent.

Voir aussi: cana-verde.

FLAUTILLA (esp.)

[syn: llamador (quecha)]

Petite flûte à bec bolivienne à trois trous.

FLAUTITA DE CARRIZO (esp.)

[syn.: flauta de carrizo]

Petite flûte de bambou utilisée dans la région de Cotacachi, en Équateur, lors des processions de la Semaine Sainte. Elle est utilisée au sein de petits orchestres comprenant également des tamborils, des violons et des pingullos.

FLÛTE A CONDUIT

Famille de flûtes droites incluant flûtes à bec, les flageolets et les flûtes à cloison. Très répandues en Amérique du Sud, les flûtes à conduit comportent un conduit de bois ou d'autres matières fixé au tube et faisant office de bloc. Ce conduit permet de guider le souffle vers une cloison ouverte en son sommet et de le concentrer vers l'embouchure.

Argentine: alana, pinkillo, serere, taruma

Bolivie: anata, ch'ili, ch'utu, malta, paquilla, pífano, pijuano, pinkayllo, pinkullo, pinquillo, qoltaylla, rollano, sona, taika, tara, tarka, tar pinkayllu, tharka, waka-pinkillo, waka-waka

Brésil: aviraré, lolohi, tsingule, uruá

Colombie: gaita, kuizi, suarra, tolo

Chili: pinkillo, tarka

Équateur: pingullo, wajia

Guatemala: pito, tzijolaj, xul, zicolaj

Honduras: pito

Nicaragua: zul

Pérou: pinkulo

FLÛTE À ENCOCHE

Flûte droite dont la circonférence de la partie supérieure du tube est entaillée en forme de V ou de U. Des flûtes de ce type en os furent utilisées dans la culture Chavín au Pérou (900-200 AJC). Au XIV^e et XV^e siècle, apparaissent, dans la culture Chancay, (Pérou) des flûtes à encoche en jonc et en argile possédant de quatre à huit trous. Ce type de flûte se retrouve aujourd'hui en Argentine, en Colombie et au Venezuela.

Amérique du sud: flûte des Andes.

Argentine: kena.

Bolivie: kena, lichwayu, licu, liku, mala, much'a, paceño, paqi, qolta, taikapusiphia, taipi, tokoro.

Chili: lichiguayos

Inca: pincollo, quena-quena.

Paraguay: mimby chué (Guaraní)

Pérou: kena., quena

Venezuela: kena.

FLÛTE DE PAN

[syn.: andara, rondador, sicu, flauta de pan (esp.); flauta de pã (port.)]

Aérophone fabriqué avec des morceaux de bambou ou de roseaux ou, plus rarement, en céramique. Il consiste en un ensemble de tuyaux de longueurs différentes ordonnés de façon croissante ou/puis décroissante et liés les uns aux autres de façon à ce que les extrémités ouvertes forment une ligne horizontale. Les bords supérieurs sont biseautés et les orifices inférieurs obturés. Le son est produit en soufflant contre les bords des tuyaux et en déplaçant les ouvertures devant les lèvres.

En Amérique du Sud, les flûtes de pan furent employées dès les périodes les plus anciennes. Elles existent dans les civilisations pré-coloniales (Incas, Aztèques, Nazcas, Mochicas, Chimú) et, comme en témoigne la diversité des vocables utilisés pour les désigner (capador, caramillo, castrera, pfuka, siku), leur usage est resté vivace.

Quelques musiciens et musicologues établissent une distinction entre la flûte de pan et la zampoña. La flûte de pan désignerait les instruments fabriqués avec une seule rangée de tubes tandis que la zampoña concernerait des instruments à deux rangées de tubes, produisant des suites d'octaves, de quintes ou de tierces parallèles.

Les flûtes de pan sont généralement des instruments employés au sein d'orchestres. La "section" des flûtes de pan comporte des instruments de trois ou quatre tailles différentes, chaque taille étant doublée.

Amazonie: cheko, tséko.

Bolivie: akarapi, antara, arca, arca mataqa, bordón, ch'ili, chirihuana, chulli, ira, jula-jula, julu-julu, lutaqa, lakita, liku, llakita, llano, macho, maizu, mala, malta, mataqa, morao (Mori), pfuka, pfuku-pfuku, sanga, sanja, sicu, sikura, socosa, taika, tijli, urbanista.

Brésil: andara, antara, avivaré (Kamaiura), dúta (Nambikuara), erewepipo, flauta-de-pã, lerohi, siringe

Caraïbes: siringe, flauta de pã

Chili: laka, zampoña

Colombie: capador, kammu-purui, uitoto, witoto

Équateur: huayra-puhura, pallahua, pashagua, rondador, rondillo

Inca: antara

Mexique: mare

Panamá: kamu-purui

Paraguay: sicu

Pérou: antara, arca, ira, jonkari (Campa), maltona, oribe (Ocaina), sikuri, urusa (Omagua)

Venezuela: mare

Voir aussi zampoña.

FLÛTE TRAVERSIÈRE

Bolivie: asu, bordón, burdón, contrabajo, jatun ayamara, jatun tukana, mohoceño, pfallawita.

Chili: pinkulwe.

Colombie: ti-tzu.

Équateur: pemm, pifano, puem, tunda.

FOLGUEDOS (port.)

Au Brésil, terme générique désignant des groupes qui participent au carnaval ou/et à certaines fêtes religieuses comme la saint Benoît, la saint Jean et la fête de Notre-Dame du Saint-Rosaire. Tous mêlent en une synthèse protéiforme des représentations théâtrales, de la musique et des danses fortement marquées par des éléments africains. Les plus typiques de ces folguedos sont le congo, la congada, le moçambique et le maracatu.

Voir aussi congada, congo, maracatu, moçambique.

FOLIA DE REIS (port.)

[syn.: terno de reis, santos reis]

Au Brésil, genre de groupe traditionnel interprétant des chants, de la musique et des danses d'inspiration catholique. Ces groupes défilent dans les rues pendant la période de Noël (du 24 décembre au 6 janvier), chantant des hymnes à la gloire du Christ et recueillant des aumônes. Les folias de reis peuvent comprendre de 15 à 20 personnes, mais il en existe également de beaucoup plus petites. Parmi les rôles joués par les participants, on relève la présence d'un porte-drapeau, d'un alferes (sous-lieutenant), d'un ambassadeur, d'un maître, d'un contremaître, de clowns, etc. Ils s'accompagnent d'une viola-caipira, d'une caixa et d'un tambour de basque. Les groupes plus importants comprennent aussi une guitare, un cavaquinho, une sanfona, un reco-reco, un triangle, une rabeca, un violon et une flûte de bambou.

Lorsque le groupe arrive à la porte d'une maison, l'alferes remet le drapeau à l'habitant et les cantadores (chanteurs) entonnent des vers dans lesquels ils demandent la permission d'entrer dans la maison. Une fois à l'intérieur, ils interprètent des chants narrant le voyage des rois mages. Le maître et le contremaître chantent la mélodie, généralement harmonisée en tierce, puis ils sont rejoints par les autres membres pour former une polyphonie à trois voix. À la fin du chant, l'harmonie peut comporter quatre, cinq ou six voix.

Selon la tradition les rencontres de différentes folias de reis donnent lieu à des desafios entre les principaux joueurs de viola-caipira des deux groupes. Les vainqueurs peuvent exiger de leurs adversaires le drapeau, les instruments et les vêtements des clowns.

Voir aussi cantador, desafio, reisado.

FOLIA DO DIVINO (port.)

[syn.: bandeira do divino]

Au Brésil, genre de groupe des régions de São Paulo, de Rio de Janeiro, du Minas Gerais, du Paraná, de Santa Catarina, de Goiás et d'Espírito Santo. Ces groupes sont constitués uniquement d'hommes appartenant à des confréries catholiques. Ces folias do divino parcourent les villes et les régions rurales en entonnant des cantiques de louanges et en sollicitant des dons pour les fêtes du Saint-Esprit, organisées dix jours après le jeudi de l'Ascension. L'un des membres du groupe porte généralement un fusil avec lequel il tire une salve afin de prévenir la population de l'arrivée du groupe.

Le chant est accompagné par un ensemble de deux violas-caipiras, de deux tambours de basque et d'une caixa. En général les tambours de basque sont joués par des hommes.

FORRÓ (port.)

Altération de l'anglais "for all", nom que l'administration britannique des chemins de fer donnait aux bals et aux fêtes populaires organisés pour ses ouvriers brésiliens. Quelques linguistes brésiliens se sont cependant élevés contre cette origine en affirmant que le mot forró était en réalité une abréviation de forrobodó.

Musicalement, le terme désigne un genre très vif à 2/4, semblable au baião, et originaire du Nordeste du Brésil. Les instruments typiques de ce genre sont la sanfona, le triangle, l'accordéon et le zabumba.

Voir aussi baião, forrobodó, sanfona, zabumba.

FORROBODÓ (port.)

[syn.: arrasta-pé, bate-coxa, gafieira]

Au Brésil, bal populaire du Nordeste où l'on exécute des danses virtuoses. Le terme est également utilisé pour désigner des situations confuses. Il pourrait également être à l'origine du mot forro.

Voir aussi forro, gafieira.

FREVO (port.) [du mot ferver: bouillir]

Danse individuelle originaire de Recife, dans laquelle chacun improvise des pas acrobatiques en s'aidant d'une ombrelle ou d'un parapluie afin de garder l'équilibre. Les origines du frevo remontent à la fin du XIXe siècle, lorsque les orchestres d'harmonie de Pernambouc introduisirent des syncopes dans les marches militaires, les quadrilles et la polka. Ces nouveaux rythmes engendrèrent de nouvelles chorégraphies spontanées chez les danseurs qui ouvraient les défilés militaires.

Depuis 1917 le frevo se pratique aussi dans les salons et pendant les bals du carnaval. Sa forme la plus populaire, celle d'une danse et d'une musique de rue, a persisté jusqu'à nos jours.

Voir aussi capoeira.

FREVO-CANÇÃO (port.)

Genre créé à Pernambouc vers 1930. Il possède certaines des caractéristiques du frevo, mais son rythme plus lent est proche de la marche. Le frevo-canção possède une structure bipartite: introduction exclusivement instrumentale et section chantée semblable aux marchinhas du carnaval de Rio de Janeiro.

Voir aussi marcha-regresso.

FREVO DE RUA (port.)

Genre similaire au frevo de Pernambouc, mais exclusivement instrumental. Il est joué par un orchestre d'harmonie et un ensemble de percussions.

Selon le compositeur et musicologue brésilien César Guerra Peixe (1914-1993) les danseurs de frevo de rua "dansent l'orchestration", chaque trait, chaque ornement de la trompette, du trombone ou du saxophone étant imité par un pas ou un mouvement du corps du danseur.

FRIGIDEIRA (port.)

Poêle de fer utilisée comme instrument de percussion dans les baterias des escolas de samba. Comme la plupart des instruments de fortune qui se sont imposés, les frigideiras sont aujourd'hui fabriquées industriellement. Elles se présentent comme des poêles d'un diamètre d'environ 12 cm munies d'un long manche.

La technique de jeu est semblable à celle utilisée pour le tamborim. La frigideira est tenue par le manche avec la main gauche, tandis que la main droite frappe le corps de l'instrument avec une tige de métal.

FULÍA (esp.)

Mot dérivé de l'italien folia. Il désigne un chant sacré pratiqué dans certaines régions du Venezuela durant les veillées funèbres ou lors de fêtes religieuses. Le soliste alterne avec le chœur sur un accompagnement de cuatro, tambora, charrasca de métal et maracas. Après quelques strophes un des participants crie ¡Hasta ahí! (Jusqu'ici!). La musique s'arrête et une personne récite une strophe de dix vers. Cette structure se répète plusieurs fois, jusqu'au moment où quelqu'un crie ¡Dijo bien! (Je dis bien!).

Les fulías durent toute la nuit, interrompues par des brèves conversations et par des moments de détente au cours desquels les participants boivent de l'alcool.

FURRUCO (esp.)

[syn.: zambomba]

Tambour à friction vénézuélien. Il fait partie de l'ensemble de percussions qui accompagne le chant des aguinaldos pendant les fêtes de Noël.

Voir aussi aguinaldo, alabanza, cuíca, pandereta.

GAFIEIRA (port.)

[syn.: forrobodó, arrasta-pé, forró, bate-coxa (batte-cuisse)]

Au Brésil, bal populaire du Nordeste. La gafieira désignait à l'origine la salle de bal, puis le terme s'est étendu à la musique elle-même. Les orchestres ne sont pas standardisés bien qu'ils comportent presque toujours une sanfona, un triangle, un zabumba, un trombone ainsi que d'autres cuivres. Les percussions traditionnelles utilisées dans les premières gafieiras, ont été remplacées par la batterie. Le répertoire comprend essentiellement des genres populaires comme le baião et le forró.

À Rio de Janeiro et São Paulo les chorégraphies exécutées dans ces gafieiras sont plus complexes et plus lascives, et elles suivent les lignes mélodiques langoureuses du trombone.

Voir aussi forrobodó.

GAGA (créole)

Forme dominicaine du rara haïtien. Le rara fut importé en république Dominicaine par des Haïtiens venu travailler dans les plantations de canne à sucre. Réprimé par le gouvernement, opposé à la pratique du vaudou, le gaga demeure relativement limité.

GAITA (esp.)

1. Petit accordéon brésilien.

2. En Colombie, flûte à amérindienne en bambou ou en bois de cactus. Il existe des gaitas hembras (femelles) comportant cinq trous et jouant la mélodie, et des gaitas machos (mâles) à deux trous, exécutant en conjonction avec la maruca tenue par le musicien, l'accompagnement rythmique et harmonique. On la trouve chez certains peuples indiens sous le nom de puisí, tolo et chuaná.

3. Au Venezuela, genre de chanson interprétée durant la période de Noël. Les plus anciens gaitas, datant du XVIIe siècle, étaient interprétées au son des tambours (gaitas de tambora). Par la suite, des flûtes, des maracas, des clarinettes et aujourd'hui des

synthétiseurs ont été ajoutés pour assurer l'accompagnement. Le caractère religieux des gaitas s'est peu à peu estompé et le genre est devenu un divertissement profane.

GALERÓN (esp.)

Genre de chanson exécutée en Colombie et au Venezuela lors des velorios de cruz (veillées funèbres). Les textes, chantés en alternance par deux solistes, sont des décimas évoquant l'amour, l'histoire, la mythologie ou la religion. L'accompagnement instrumental est réalisé par une guitare, une bandolin, un cuatro et des maracas. Le style de chant de même que l'utilisation d'une bandolin durant les interludes témoigne de l'origine arabe du galerón, transmis en Amérique du Sud par des musiciens originaires du sud de l'Espagne. Le galerón est également pratiqué dans un contexte séculier, beaucoup plus informel. Il est alors dansé par des couples ou par des groupes consistant en deux femmes et un homme, nommés les tres. Les hommes exécutent le zapateo auquel les femmes répondent en imitant les figures rythmiques produites par ces battements de pieds et en agitant un mouchoir.

La couleur particulière du galerón provient des mélodies en mode hypophrygien, et des cadences, qui apparaissent sur le cinquième ou le septième degré. L'harmonie repose entièrement sur une succession fixe d'accords de tonique, de sous-dominante et de dominante.

Voir aussi corrido (2), zapateo.

GALLETA (esp.)

Tambour de forme aplatie utilisé lors du carnaval de Santiago de Cuba.

GALOPA (esp.)

Au Paraguay, genre musical à 6/8 pratiqué joué à la harpe.

GALOPE (port.)

[syn.: martelo agalopado]

Genre brésilien du Nordeste proche du martelo, mais chanté sur des vers de six syllabes au lieu des vers décasyllabiques traditionnels. Les galopes sont interprétés par les cantadores lors de desafios.

Voir aussi desafio, embolada, galope-à-beira-mar, martelo, repentista, viola-caipira.

GALOPE À BEIRA MAR (port.)

Au Brésil, une variation du martelo agalopado. Ce type de galope est chanté en vers décasyllabiques par des cantadores, lors de desafios. Le nom particulier de cette forme de galope vient du fait que toutes les strophes doivent se terminer par l'expression à beira-mar ("au bord de la mer").

Voir aussi cantoria, desafio, galope, embolada, martelo, toada, viola-caipira.

GAN (yoruba)

[syn.: gã]

Au Brésil, cloche de vache de type agogô employée dans le candomblé au Brésil et les fêtes données pour les saints à Bahia et Pernambouc, où il sert à appeler les orixás

Voir aussi adjá, candomblé.

GANZÁ (port.)

1. Au Brésil, type de hochet cylindrique utilisé dans la musique traditionnelle. Les instruments primitifs étaient construits en fer-blanc tandis que les modèles plus récents sont fabriqués en aluminium et renferment de petites boules d'acier ou de plomb. Le ganzá est l'instrument de percussion le plus important de la congada et du coco mais il occupe aussi une place essentielle dans les escolas de samba. Il accompagne le bumba-meu-boi et la capoeira. Il est également connu sous les noms suivants: amelê, canzá, caracazá, chocalho, guaiá, pau-de-semente, xaque-xaque, xeque, xeque-xeque et xique-xique.

2. [syn.: caracaxá, casaca, guáchara, quere-quexé, reco-reco]

Racle brésilienne constituée d'un tube de bambou marqué d'entailles transversales sur lesquelles on frotte une baguette en bois.

Voir aussi casaca, reco-reco.

3. Tambour d'une longueur approximative d'un mètre, construit à partir d'un tronc d'arbre évidé. Il accompagne une danse éponyme pratiquée en Amazonie.

GAPACHO (esp.)

Petit maraca de Colombie, utilisé dans les ensembles chirimío. Son nom provient de la plante éponyme dont les graines servent de percuteur.

Voir aussi chirimia, maracas.

GATO (esp.)

[syn.: gato mis mis, perdiz]

Genre argentin apparu au début du XIXe siècle. Il accompagne une danse éponyme exécutée par des couples séparés. La musique est à 6/8 et possède un caractère burlesque.

GAYUP (patois)

Chant de travail de type "call and response" entonné par les esclaves noirs des plantations de Trinidad et d'autres îles des Caraïbes. Certains des premiers calypsos se sont inspirés de ces chants de travail.

Voir aussi calypso, picong.

GOLPE (esp.)

Genre de chant traditionnel vénézuélien proche de la valse. Il consiste en une mélodie de 8 ou de 16 mesures chantée à une ou deux voix. Le chanteur énonce une strophe formée de vers octosyllabiques, le chœur répète la strophe ou une de ses parties en y introduisant des phonèmes ou des syllabes de caractère africain (olé le jé, oé,...). Si le golpe accompagne souvent le joropo, dans certains cas il est chanté pour rendre hommage à des saints particulièrement vénérés: saint Jean, saint Benoît, saint Pierre...

Voir aussi cruzao, pujao.

GOMBA (origine africaine)

1. Famille de tambours monomembranophone utilisés dans la musique traditionnelle du Paraguay et construits à partir d'un tronc d'arbre évidé. Les plus petits sont joués avec des baguettes de bois et les grands avec les mains.

2. Danse nationale du Paraguay.

GRAGÉ (créole)

En Guyane, danse proche de la valse, exécutée au son de tambourins ou de tambours fabriqués avec de petits tonneaux.

GRUPO DE CHORO (port.)

[syn.: conjunto de choro]

Au Brésil, ensemble instrumental spécialisé dans l'interprétation de choros. Il est comporte les instruments suivants: flûte, clarinette, cavaquinho, mandoline, violão et violão de 7 cordas.

Les premiers conjuntos de choro ont été formés vers 1880 à Rio de Janeiro. L'un des fondateurs de ces ensembles fut le flûtiste Joaquim Antonio da Silva Calado (1848-1880). Les noyaux instrumentaux des formations de l'époque, constitués par des musiciens amateurs qui se réunissaient les jours fériés, comprenaient un trio de flûtes, un cavaquinho et une guitare. Vers 1890 les grupos de choro s'agrandirent et s'enrichirent d'autres instruments (mandoline, petite flûte, clarinette, saxophone, trompette, trombone, ophicléide, etc.). Le rôle de ces divers instruments évoluait en fonction des capacités des instrumentistes. Chaque instrument pouvait jouer une partie soliste, créer un contrechant, exécuter un soutien harmonique ou remplir ces trois fonctions alternativement.

Le répertoire de ces ensembles inclu des polkas, des xôtis, des tangos, des vales et des maxixes, généralement composés par les membres du groupe. Les genres "importés", comme la polka et le tango, étaient interprétés de façon plus plaintive, ce qui a déterminé l'adoption du nom générique de choro (pleur) pour tous les morceaux joués par ces ensembles.

Aujourd'hui encore, les grupos de choro sont nombreux au Brésil. L'organisation, en 1995 à Rio de Janeiro, du premier Festival National de choro, témoigne de la popularité de ce genre musical.

Voir aussi chorão, chorinho, choro, pau-e-corda.

GUABINA (esp.)

Genre de chant mélancolique pour voix seule avec accompagnement de tiple pratiqué dans les régions de Tolima et de Santander, en Colombie. Elle est interprétée sur un tempo moyen, avec de nombreuses sections plus libres et plus lentes. La danse correspondante est caractérisée par onze figures distinctes.

Voir aussi torbellino.

GUÁCHARA (esp.)

[syn.: charrasca, churuca, guacharaca]

Racle utilisée au Venezuela, en Équateur, en Colombie, à Cuba, mais surtout à Panamá, dans les ensembles de mejorana et de cumbia. Le plus souvent il s'agit d'une gourde striée en bambou, en os, en corne, en cuivre ou en bronze. Elle est raclée avec un fil métallique.

Voir aussi güiro, racles.

GUACHO (esp.)

Hochet de la côte atlantique colombienne fabriqué avec un tube de bambou et rempli de graines faisant office de percuteur.

Voir aussi hochet.

GUAGUA (esp.)

Tambour de bois afro-cubain fabriqué avec une section de tronc d'avocatier. Plus long et plus étroit que le catá, il s'en distingue également par la présence de deux ou plusieurs morceaux de fer blanc cloués en son centre et sur lesquels l'instrumentiste frappe avec ses baguettes, produisant des timbres particuliers qui contrastent avec les sons obtenus en frappant la surface de bois. La guagua est parfois employé dans des ensembles congo. Voir aussi tambours de bois, catá.

GUAGUANCÓ (esp.)

À Cuba, une des principales sortes de rumba brava, surtout vivace à La Havane et à Matanzas. Accompagnée par trois congas, elle est dansée par un homme et une femme, l'homme cherchant à réaliser un contact pelvique (vacunao) avec sa partenaire.

GUAJIRA (esp.)

À Cuba, genre d'airs interprétés par des paysans d'origine espagnole. La guajira apparaît au début du siècle et coïncide avec la redécouverte de la vie à la campagne, de ses délices présumés et des qualités des jolies paysannes.

La guajira, à quatre temps, est construite sur une séquence harmonique de tonique, sous-dominante, dominante.

GUAÍA (port.)

Hochet afro-brésilien employé dans certains cultes fétichistes et dans certaines formations de samba de la région de São Paulo.

Voir aussi hochet

GUALAMBO (esp.)

Arc musical des indiens Gaingú du Paraguay et du sud du Brésil. L'instrumentiste frotte la corde avec un bâton. Malgré son utilisation par des Amérindiens, son nom suggère une origine africaine.

Voir aussi archet.

GUARACHA (esp.)

Mot peut-être issu des termes guaraco ou araguaco signifiant danser, dans certaines des langues amérindiennes des Caraïbes. Apparue à La Havane dans la seconde moitié du XIXe siècle la guaracha traite, sur un ton humoristique, de divers sujets. La guaracha fut incluse dans l'opera buffa. Dans les théâtres du XIXe, elle se substitua à la tonadilla escénica espagnole.

La guaracha consiste en une alternance de couplets chantés par une voix seule et de refrains interprétés par le chœur. L'accompagnement instrumental est réalisé avec une guitare, un tres et un güiro. La guaracha s'est également intégrée au répertoire de la salsa.

Daniel François Esprit Auber (1782-1871) utilisa une guaracha dans La Muette de Portici (1828).

GUARANYA (esp.)

Genre traditionnel du Paraguay. Créée par José Asunción Flores (1904-1972), la guaranya consiste en une ballade lente à trois temps et généralement en mode mineur. Elle est interprétée entre autre par des harpistes s'accompagnant avec de fréquents arpèges et une grande liberté mélodique.

Durant les années 60, le genre s'est diffusé à l'étranger, notamment au Brésil avec des versions portugaises de chansons d'Asunción Flores.

GUASÁ (esp.)

1. Genre de chanson populaire vénézuelienne basée sur des textes inspirés par des sujets sociaux locaux et constitués d'une succession de couplets et de refrains. L'accompagnement est joué par des formations très variables, mais dans tous les cas, le rythme, alternativement binaire et ternaire, est accentué par une carraca métallique.

Voir aussi merengue.

2. Hochet de bambou rempli de graines, de grenaille ou de clous de la côte pacifique de Colombie. Le guasá se distingue du guacho par la présence d'aiguilles de chonta (palmier), insérées au travers des parois, ce qui permet de modifier le timbre.

Voir aussi hochet

GUAYLLAQUEPA (inca)

Trompe inca construite à partir d'une conque marine. Des exemplaires de cet aérophone furent exhumés en 1964 à Paracas (Pérou).

Voir aussi quipa.

GUAYO (esp.)

Racle métallique également appelée güira, utilisée à Cuba et en république Dominicaine. Certaines cornes de bovidés comportant des incisions parallèles sont également appelées guayos.

GÜEGÜÉ (arara)

Dans les ensembles arara de Cuba, il s'agit du quatrième plus grand tambour à membrane unique. Le fût, relativement petit, doit être déposé verticalement sur un trépied. Comme pour les autres tambours arará, la peau est fixée avec un arceau, des cordes, et des pointes métalliques. Il est percute avec deux baguettes flexibles.

Voir aussi arara

GÜIRO (esp.)

[syn.: guero]

Racle. à Cuba (où elle est aussi connue sous les noms de guayo et de rascador), elle est habituellement fabriquée à partir d'une courge de forme allongée, un de ses côtés étant entaillé de façon à créer une succession de stries parallèles frottées par une baguette. Dans ce pays, le mot güiro est aussi un synonyme de chekeré.

Le güiro était utilisé lors de rituels par des Amérindiens des Grandes Antilles (Siboneys) avant l'arrivée des Espagnols. à Porto Rico, le güiro est employé dans certaines musiques traditionnelles; à Panamá, sous le nom de guachara, il accompagne la mejorana et la cumbia; en Équateur, différents peuples le grattent avec un peigne.

Le güiro est notamment employé dans Le Sacre du Printemps de Stravinsky (Le Cortège du Sage), où il est appelé 'rape güero'; et dans L'Enfant et les Sortilèges de Ravel, où il peut se substituer à la 'râpe à fromage'.

Voir aussi racles

GUITARE

La guitare, apportée en Amérique latine par les Espagnols et les Portugais a engendré, sous l'influence des cultures populaires autochtones, de nombreuses variantes régionales.

Argentine: charango

Bolivie: charango, guitarrilla, paj, taipi

Colombie: tiple

Brésil: cavaco, guitarra baiana, machete, viola

Chili: charango, chillador, guitarrón

Cuba: tres

Guatemala: guitarrilla

Mexique: guitarra de golpe, guitarrón, huapanguera, jarana, vihuela

Panamá: mejoranera, socavón, bocona

Pérou: charango, guitarrilla

Surinam: cuatro

Uruguay: vigüela

Porto Rico: cuatro, tiple

Venezuela: cinco, cuatro, quinto, tiple

GUITARRA BAIANA (port.)

Guitare électrique "inventée" vers 1965 par le Brésilien Dodô, joueur de cavaquinho de l'État de Bahia. L'instrument possède toutes les caractéristiques du cavaquinho (4 cordes, touche comportant 17 sillets, accord ré 4, si 3, sol 3 et ré 3), mais la caisse est en bois plein et le son est amplifié par un micro placé sous les cordes.

Voir aussi guitare, trio-élétrico.

GUITARRA DE GOLPE (esp.)

Petite guitare mexicaine à cinq cordes utilisée dans des ensembles traditionnels.

Voir aussi guitare, vihuela.

GUITARRILLA (esp.)

Au Guatemala et au Pérou, petite guitare à quatre cordes, utilisée pour accompagner le chant et la danse. En Bolivie, le terme désigne une guitare à cinq doubles chœurs et à six frettes avec un dos légèrement incurvé. Son accord est ré, la, fa, do, sol. C'est le seul instrument connu des Indiens Chipaya du département d'Oruro. Il est joué par paires pour accompagner les wayñus de coredo (chansons à la gloire des moutons) et les tonadas del ganado (chants pour le bétail). Dans certains villages Chipaya, les guitarrillas sont de trois tailles différentes: les plus grandes (paj et taipi) sont accordées comme mentionné ci-dessus, la plus petite (qolta) est accordée une quarte plus haut.

Voir aussi guitare.

GUITARRÓN (esp.)

Guitare basse mexicaine à 4 cordes utilisée dans les ensembles de mariachis et fournissant les basses de l'harmonie tout en assurant la base rythmique. Les notes de l'accord de l'instrument sont généralement mi 2, la 1, ré 1 et sol 0.

Au Chili, il existe des guitarrones à 25 cordes.

Voir aussi mariachi.

GUMBE (origine africaine)

1. [syn: gumbée, gumbay, gumbey]

Danse thérapeutique empruntant son nom à un tambour. Pratiquée en Jamaïque et à Saint-Thomas, elle est étroitement liée à de cérémonies de fertilité et d'exorcisme (myal), ainsi qu'à des funérailles et, en général, à des rites de passage durant lesquels les fidèles pouvaient être touchés par l'esprit sacré.

2. [syn.: goombay]

Dans les Bermudes, nom donné à des défilés incluant des danseurs costumés (goombays) dont un capitaine, un chef et des guerriers. Ces défilés, qui coïncident avec les grandes fêtes chrétiennes (26 décembre, Pâques) sont accompagnés par des fifres, des timbales et des caisses claires.

Voir aussi: junkannu

3. Genre de chansons anecdotiques des Bahamas proches du calypso.

GURUGÚ

Tambour afro-cubain à peau unique qui fait partie du groupe des arara. Le fût, en forme de cône tronqué, est d'une profondeur équivalente à son diamètre (une cinquantaine de centimètres). Il est frappé par deux épaisses lanières.

Voir aussi arara

GWOKA (créole)

Du français "gros quart". Genre de musique traditionnelle guadeloupéen surtout vivace à Basse-Terre, joué avec des tambours ka et accompagné de chants et de danses.

Voir aussi ka, léwoz

HABANERA (esp.)

Genre de chanson et danse cubaine apparentée à la contradanza et qui doit son nom à La Havane. Le rythme typique de la habanera, à 2/4, dériverait d'airs créoles ou noirs appelés tonones. Toutefois, on trouve des rythmes similaires dans des musiques ibériques. La habanera est diffusée en Amérique du Sud au début du XIXe siècle puis en Europe où elle sera principalement interprétée en Espagne.

Le tempo est modéré ou lent. La forme consiste en une introduction suivie de deux sections de huit ou seize mesures, la première en mode mineur, la seconde en mode majeur. La habanera chantée témoigne de l'influence du flamenco, en particulier dans l'utilisation d'un registre très aigu, et par la division caractéristique des deux temps de la mesure en trois notes d'inégale valeur.

La danse est relativement statique et certains de ses traits semblent être d'origine orientale, comme par exemple les mouvements voluptueux des bras, des hanches, et de la tête, ou le fait que les pieds quittent rarement le sol, même si les danseurs exécutent parfois des pirouettes. Cette chorégraphie est exécutée durant l'introduction. Ensuite, les danseurs accompagnent les chanteurs pendant l'exécution des strophes avant d'entamer une danse finale. à la fin du XIXe siècle le rythme de base de la habanera sera absorbé par le tango argentin.

Une des habaneras les plus célèbres, La Paloma, fut créée par le compositeur Espagnol Sebastián Iradier, qui avait séjourné à Cuba, mais c'est une autre de ses chansons, El arreglito qui fut reprise par Bizet pour la fameuse habanera de Carmen (1875). D'autres compositeurs classiques, comme Chabrier (Habanera pour piano, 1885), Debussy (La puerto del vino), Ravel (Rhapsodie espagnole, 1907), Raoul Laparra (La habanera, 1908), Isaac Albeniz et Manuel de Falla ont également composé des habaneras.

HARPE

Dans de nombreuses régions d'Amérique latine, la harpe n'est pas seulement considérée comme un instrument à cordes pincées, mais également comme un instrument de percussion, la caisse de résonance (cajonero) pouvant être frappée. La harpe fut introduite en Amérique latine dès le début de la colonisation, mais elle resta longtemps associée aux pratiques musicales des Espagnols. Au cours du XIXe siècle elle se répandit plus largement et aujourd'hui, avec la vihuela, c'est l'un des instruments d'origine espagnol qui a connu la plus grande fortune en Amérique du Sud. Elle reste très largement utilisée au Mexique, au Paraguay, en Argentine, au Venezuela et au Pérou, mais dans chaque région elle possède des traits physiques distinctifs et un répertoire propre.

Au Mexique, chez les Indiens Yaqui, elle accompagne, avec le violon, les danses de la Semaine Sainte; chez les Chiapas, elle est utilisée en trio avec une guitare et un violon. D'une manière générale, la façon de jouer de la harpe en Amérique latine dérive des techniques espagnoles des XVIe et XVIIe siècle.

Au Paraguay, la harpe est devenue l'instrument national officiel. C'est un instrument volumineux, parfois connu sous le nom de harpe indienne, comprenant en moyenne 36 cordes et couvrant généralement cinq octaves. Sa caisse de résonance, en bois, sans pédale, est plus longue que celle de la harpe européenne et elle est soutenue par deux petites béquilles de sorte que l'instrument est presque horizontal quant le harpiste joue assis. Son répertoire comprend des galopas et des guaranias et elle est incluse dans des centaines de conjuntos.

Selon Isabel Aretz, les harpes utilisées au nord de l'Argentine sont le fruit d'une tradition vieille de 350 ans. Elles étaient largement utilisées en solo ou dans des conjuntos, puis cette tradition s'est affaiblie au début du XXe siècle.

Au Chili, les tonadas et les romances sont aussi accompagnés par des harpes.

Au Venezuela, la harpe est étroitement associée au joropo. Dans la région des plaines, la tradition llanera se caractérise par des formes fixes ainsi que par une association harpe-maracas. Dans la tradition aragüeña, qui correspond à la région d'Aragua-Miranda, la harpe est utilisée avec maracas et un cuatro avec des variantes rythmiques, mélodiques et textuelles.

Les harpes péruviennes sont généralement longues. On les trouve dans 20 des 23 États du pays et le répertoire comprend des waynos et des yaraví.

En Bolivie, dans les régions quechua, le répertoire des harpistes comprend des cuecas, des bailecitos et des kaluyos.

Sur les hauts plateaux de l'Équateur, les deux principales traditions harpistes sont celle de la culture mestizo et celle de la culture quechua. Dans cette dernière, les musiciens exécutent des vacaciones, des sanjuanés et des parejas.

D'après John M. Schechter, "Harp", *New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Londres, MacMillan, 1984, vol. 2, p. 152-156.

HIERRILLO (esp.)

[syn.: triángulo de fierro (Colombie)]

Triangle. Il semble avoir connu une certaine vogue durant le XIXe siècle, mais il n'est plus guère utilisé aujourd'hui que dans certains ensembles mestizos.

HOCHET

Un des principaux types de percussion des musiques latino-américaines. Sous sa forme la plus élémentaire, le hochet peut simplement rassembler des coquillages, des fruits secs, des dents ou de petites clochettes attachées ensembles. Les hochets les plus courants consistent en gourdes renfermant de petits percuteurs (pierrailles, graines, billes, etc.) ou des Calebasses sur le pourtour desquelles les percuteurs sont attachés en chapelets.

Les hochets sont construits avec les matériaux les plus divers: fruits, Calebasses, récipients de bois, de plastique ou de métal, plus rarement crânes, os et ongles ou griffes d'animaux (chez les Shuar en Équateur). D'autres tels le joucoujou, hochet haïtien en forme de croix, ont des formes un peu particulières. Dans certaines régions, les hochets sont investis d'une puissance magique.

Amérique pré-colombienne: ayacachtli, chichahuaztli, chinchinestzitzmoc

Amérique du sud: cascabeles, chilchil, maracas, sonaja

Antilles: chacha, chakchak, kalbass, malakach

Bolivie: chiquít (Moré)

Brésil: afoché, afoxê, afuchê, afuxê, afuxé, agüê, amalé, amelê, cabaça, chocalho, bapo, bapo kurireu, bapo rogu, calabaza, caxixi, ganzá, guaiá, iafu (Asurini), maraka, matraka, mbaracá, ngôtyx (Kaiapó), paía, penengomem, pernengomem, permanguna, pernamguna, piano de cuia, pramanguna, runssongô, xaque-xaque, xeque, xequedé, xequerê, xeque-xeque, yakotwe (Enauené-Naué)

Colombie: alfandoque, carárganos, chucho, clavellinas, gapacho, guacho, guasá

Caraïbes: shakka

Cuba: maruga, osún

Chili: chorimori, huada

Équateur: alfandoque, guacharaca, guasá

Haïti: asson, cha-cha, joucoujou, tchancy, tcha-tcha

Mexique: sonaja, sonajero

Panamá: nasis, nasisi

Paraguay: mbaraca, sonaja

Surinam: karwasi

Trinidad et Tobago: chac-chac

HOJA DE CAPULÍ (esp.)

Aérophone équatorien construit avec une feuille de merisier.

HUADA (esp.)

[syn.: wada]

Idiophone utilisé par les Indiens Araucanos du Chili et fabriqué avec une Calebasse vide contenant des graines ou des cailloux.

Voir aussi maraca.

HUAINO (esp.)

[syn.: huayno, huainito]

Genre populaire d'origine inca des Andes centrales. Il comprend des mélodies pentatoniques, commençant toujours par un saut de quarte juste et se terminant par un mouvement descendant. Les huainos ont une structure et un rythme binaire. Le morceau est entièrement exposé dans une première partie exécutée avec un tempo modéré. La seconde partie (une section fuguée) reprend toute l'œuvre dans un tempo

doublé. L'accompagnement est exécuté par un groupe de sicuris (joueurs du sicu) ou par un orchestre incluant harpe, guitares, bombo et charango. La danse associée au huaino inclut du zapateo.

En Bolivie, les huainos sont joués par les sicuri et l'hymne national est inspiré par un ancien huaino. Au Pérou, ils sont chantés en langue quechua pendant les fêtes du carnaval. Au nord de l'Argentine, ils sont chantés et dansés sur des mélodies semblables à celles du carnavalito.

Voir aussi carnavalito.

HUAPANGO (náhuatl)

1. Genre mexicain enlevé, joué par des ensembles comportant le plus souvent un violon, une jarana, et une huapanguera (grande guitare à cinq chœurs). Le mot désigne une plateforme sur laquelle on peut danser. Il existe trois styles régionaux différents: le huapango huasteco, le huapango arribeño et le huapango veracruzano.

Le huapango huasteco, pratiqué dans la région de Huastec, est joué par un ensemble formé par un violon, une guitare et une jarana. Il est toujours chanté avec une voix de fausset sur des textes improvisés et notamment illustré par le groupe Los Camperos de Valles.

Le huapango arribeño est aussi chanté sur des textes improvisés, mais constituant des strophes de dix vers. Ce type de huapango a été popularisé essentiellement par Guillermo Velazquez et son groupe Los Leones de Xichu.

L'apparition du huapango veracruzano, également appelé son jarocho, découle de la version de La Bamba proposée par Ritchie Valens. Son instrumentation: guitares, harpe et percussions, correspond à celle qui avait été utilisée pour cette reprise. La diffusion ultérieure de ce type de huapango fut notamment assurée par le groupe Boca del Rio.

2. Terme utilisé au Mexique pour désigner un type de son dont l'accompagnement est exécuté rasgueado.

HUARUMO

[syn: guarumo, bocina]

Trompette droite de bambou des hauts plateaux d'Équateur pouvant atteindre plus de deux mètres de long. Elle est parfois associée à une flûte et à un bombo.

HUECO (esp.)

1. Terme générique désignant, dans la province d'Oriente à Cuba, les tambours afro-cubains.

2. [syn: Catá]

Tambour de bois maintenu horizontalement.

3. Le terme hueco désignait jadis un tambour à peau unique qui accompagnait la tajona (forme de rumba brava).

Voir aussi arará, tajona, tumba francesca

HUEHUETL (azt.)

Tambour mexicain d'origine aztèque creusé dans un tronc d'arbre et comportant une seule membrane en peau de jaguar ou de cerf. Celle-ci est maintenue avec une corde ou fixée avec des clous. Il est joué verticalement et percuté avec les mains et les doigts. Son nom, comme celui des tambours qui lui sont apparentés (panhuehuetl, tlalpanhuehuetl) provient de l'arbre qui fournissait le bois destiné à la fabrication du fût (ahuehuetle). L'ouverture inférieure permettait d'accorder le tambour en le plaçant au dessus de

charbons ardents qui séchaient l'intérieur et permettaient de tendre la peau. La surface extérieure du fût était décorée d'incisions symboliques.

Avec le teponaztli, il constituait l'un des instruments les plus importants de la culture aztèque. Tout deux, considérés comme des dieux forcés de connaître un exil terrestre temporaire, étaient investis d'une dimension musicale et spirituelle.

Le huehuetl est encore occasionnellement utilisé. Carlos Chavez (1899-1978) l'emploie notamment dans Xochipilly.

Voir aussi teponaztli.

HUILACAPITZTLI (azt.)

Flûte droite aztèque.

HUN (fon)

À Cuba, famille de tambours arará. Par ordre décroissant, ils sont appelés: hunga, hunguede, huncito et hun. Leur forme varie: ils peuvent posséder un fût quasi cylindrique et une ouverture inférieure très réduite ou présenter un aspect fuselé. La plupart d'entre eux sont peints ou gravés.

IKÚ-ACHÁN

[syn.: pachán]

Idiophone afro-cubain constitué de neuf baguettes de bois mesurant approximativement un mètre et semblables à celles qui sont utilisées pour sécher les feuilles de tabac. Elles sont généralement liées en trois endroits par un cordon. L'ikú-achán est frappées contre le sol.

ILÚ (yoruba)

1. Nom générique désignant des tambours brésiliens de taille moyenne, à peau unique et de format oblong. Suivant les régions où il est utilisé, l'ilú peut être appelé: angona, joana, rumpi, roncó, zambê.

Voir aussi atabaque, batá, batá-cotô, caxambu, lé, rumpi.

2. Terme générique désignant les tambours afro-cubains de forme cylindrique utilisés à Matanzas par les Iyesa (Yoruba issus de la région d'Ilesha au Nigeria). Les ilus comprennent la caja, le segundo, le tercero et le bajo. La tension des deux peaux de cabri est assurée par un système de cordes. Lors de cérémonies religieuses, ils sont accompagnés par des agongos et des güiros.

INUBIA (port. et esp.)

[syn.: membi, mibu, mubu (port.)]

Trompe guerrière utilisée à l'origine chez les Indiens guaranis (Paraguay) et fabriquée avec le tibia d'un ennemi. Cette trompe se retrouve aujourd'hui dans certains ensembles de musique traditionnelle, mais elle est faite avec un tibia de bœuf. Au Brésil, cet instrument est employé dans les formations qui accompagnent le cabocolinhos.

IRA

[syn.: lutaqa]

Flûte de pan considérée comme "masculine" dans l'Altiplano péruvien et bolivien. L'ira dirige l'arca ou arca mataqa, la version "féminine". L'ira possède généralement un tube de plus ou de moins que l'arca.

Voir aussi flûte de pan, jula-jula.

JABALINA (esp.)

Petite guitare à quatre cordes utilisée dans la musique traditionnelle mexicaine et plus particulièrement dans la région de Veracruz. C'est l'un des instruments principaux du huapango.

Voir aussi huapango.

JALEO (esp.)

Genre influencé par le jaleo andalou et pratiqué en république Dominicaine. La musique, à 3/8, s'apparente au merengue mais elle s'en distingue par sa forme bipartite: la première section étant de tempo modéré, la seconde très vive.

JARABE (esp.)

[syn.: son de la tierra]

Genre national mexicain apparu dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Il s'agissait alors d'une danse théâtrale connue sous le nom de son de la tierra. Des couples vêtus de tenues luxueuses, exécutent des danses mimétiques (par ex: imitation d'une parade amoureuse entre un coq et une poule) sur une musique divisée en plusieurs sections rythmiquement contrastées. Ces sections portent souvent un nom d'animal (iguana...) évoquant ainsi le type de chorégraphie qui va être exécutée. La section finale des jarabes porte souvent le nom de diana.

Fréquemment interdite par les Espagnols dans les dernières décades de la colonisation, tant pour son utilisation par les mouvements insurgés que pour son "immoralité", la jarabe en devint un élément identificateur du mouvement indépendantiste du début du XIXe siècle.

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, "Le Chant de la Liberté", in *Mélanges à la Mémoire de Jean Serrailh*, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1966:

"Le caractère populaire de la guerre [d'indépendance du Mexique] se reflète dans les chants patriotiques qu'elle suscite. Ici nous ne trouverons pas de rythmes de marche à l'européenne, comme à Buenos Aires ou à Santiago, mais le Jarabe, une danse à 3/4, de mouvement rapide, dont les couplets irrévérencieux et quelquefois picaresques, furent regardés avec méfiance par le tribunal de l'Inquisition et bannis par les autorités espagnoles sous le prétexte qu'elle était dangereuse pour les mœurs et l'ordre public. Sous ses deux formes: chantée et dansée, le jarabe devient inséparable de la Révolution. Les jarabes les plus anciens que nous connaissons, datent de la période des guerres d'indépendance."

Voir aussi seguidilla, valona, zapateo.

JARANA (esp.)

1. Instrument mexicain à cinq cordes légèrement plus grand qu'une vihuela mais plus petit qu'une guitare. Il est employé pour les principaux genres populaires mexicains: huapango, corrido, jarabe, mariachi, son.

2. Type de son pratiqué au Yucatán.

Voir charango

JARROCHA (esp.)

Harpe mexicaine de la région de Veracruz. Son jeu est caractérisé par des mélodies homophoniques, par l'exécution d'arpèges en trémolo ou mélodiques et par des mouvements ondoyants utilisant des notes conjointes.

Voir aussi harpe

JÍCARA DE AGUA (esp.)

[syn.: calabaza de agua]

Instrument de percussion utilisé par des Indiens du Mexique. Il est fabriqué avec une demi-calabasse placée face ouverte vers l'eau. Celle-ci, frappée avec une baguette de bois, est plus ou moins immergée afin d'obtenir des hauteurs différentes.

JING-PINGBAND (angl.)

À la Dominique, genre d'orchestre consistant en tambour, accordéon, flûte ou bom-bom (trompe de bambou).

JOMBEE DANCE

Danse rituelle de Tobago et de Montserrat liée au culte des ancêtres et à l'évocation des esprits des défunts (jombees) qui se manifestent par le biais de la transe. à Montserrat, cette danse possède des fins thérapeutiques. à Tobago la jombee dance a fusionné avec des branles et des giques légués par un régiment d'Écossais qui stationna dans l'île au XIXe siècle. Les instruments utilisés sont, outre des tambourins et des triangles, des violons.

Voir aussi danse.

JONGO (port.)

[syn.: angona, bendenguê, corimá, tambú]

Danse et style musical brésilien appelé également bendenguê à Rio de Janeiro, tambu ou corimá à São Paulo et angona à Areias.

La chorégraphie, proche de celle du batuque et de la samba, consiste en une ronde d'une vingtaine de personnes tournant dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. Au centre du cercle des danseurs exécutent l'umbigada. Ces danses sont accompagnées de deux pratiques vocales responsoriales distinctes: d'une part, entre un soliste (cantador) et un chœur qui lui répond par un refrain, et d'autre part, entre un chanteur et une personne du cercle. Le soliste lance quelques vers énigmatiques improvisés (pontos). La personne à laquelle ils s'adressent doit les déchiffrer et répliquer par un autre ponto.

Les instruments accompagnant le jongo comprennent plusieurs types de tambours dont les tambus, les candongueiras, les atabaques, les angomas et les caxambús. Le chanteur s'accompagne parfois d'un guaiá. Comme dans le batuque, le chef de la formation joue sur le plus grand tambour (tambu), tandis que le chanteur ou la chanteuse martèle un rythme fixe sur le fût avec un bâton.

Apparu au début du siècle dans les campagnes des environs de Rio et de São Paulo, le jongo se dissémina dans les villes, mais censé être lié à des pratiques de sorcellerie, il fut réprimé et disparut presque complètement. Aujourd'hui, le jongo subsiste grâce à des chanteurs tels que João Bosco, mais la participation des femmes aux danses s'est faite plus rare, de sorte que la chorégraphie s'est modifiée pour laisser la place à des couples d'hommes.

Voir atabaque, candongueira, ponto, tambu, umbigada.

JOROPO (esp.)

Genre vénézuélien inspiré de mélodies cycliques d'origine africaine comportant trois ou quatre changements d'échelle tonale. Les progressions tonales des musiques africaines

furent en effet réinterprétées à partir des harmonies des accords européens. C'est de ce choc culturel que naquirent ce qu'on appelle les "cycles sans fin", comme par exemple la suite harmonique do-fa-sol-fa. Si ces cycles furent essentiellement introduits dans des formes musicales cubaines, on les retrouve aussi au Venezuela et en particulier dans le joropo. La musique est produite par un ensemble incluant une harpe, un cuatro, une paire de maracas, une contrebasse et souvent une mandoline.

Les textes du joropo parlent d'amour, rendent hommage aux femmes ou narrent certains événements locaux.

Le joropo est devenu la danse nationale du Venezuela, mais il se pratique aussi chez les Llanos (Colombie). La femme aguiche et repousse continuellement l'homme qui tente de la séduire. Celui-ci manifeste son mécontentement en agitant son chapeau. Cette dramatisation est ponctuée par une sorte de dialogue de battements de pieds entre les danseurs.

JOTA (esp.)

1. Danse colombienne originaire de Castille accompagnée par des chirimías. La jota est habituellement dansée par un homme et deux femmes. Ces dernières évoluent chacune de leur côté tandis que l'homme danse autour d'elles en formant un huit et en chantant un copla.

2. Ancien genre vénézuélien d'origine espagnole pratiqué dans les villes de Margarita, Monagas et Guárico. La jota vénézuélienne se distingue de son antécédant castillan par son rythme binaire (6/8 ou à 2/4). Elle est chantée lors de fêtes ou de veillées funèbres.

JOUCOUJOU (créole)

Hochet haïtien comprenant trois gourdes fixées aux extrémités d'une croix de bois. Le joucoujou est utilisé pendant une période festive de sept semaines débutant le mercredi des cendres.

Voir aussi hochet

JOVEM GUARDA (port.) [jeune garde]

Mouvement influencé par le rock. Il apparut vers 1965 à São Paulo et coïncida avec le développement des moyens de communication de masse. L'expression provenait du nom d'une émission de télévision de São Paulo animée par Roberto Carlos et destinée à la jeunesse. Le rapide succès de la jovem guarda supplanta rapidement les canções-de-protesto plus politiques et dérangeantes. Trois compositeurs et chanteurs ont incarné le mouvement à ses débuts: Roberto Carlos (1943), Erasmo Carlos (1941) et Walderléia (1946).

Le mouvement s'inspira du rock and roll chanté en portugais et pratiqué, dès 1957, par Tony Campello, Celly Campelo, Sergio Murilo et quelques groupes vocaux brésiliens. La Jovem Guarda préserva cette tendance tout en incorporant des instruments électriques et de nouvelles technologies électroniques.

JUBA (créole)

[syn.: martinique]

Tambour de Haïti, de Jamaïque et de Martinique. L'instrument, posé sur le flanc, est joué par deux percussionnistes: l'un se met à cheval sur le tambour, pressant ses coudes ou le talon contre la peau pour modifier le timbre et la hauteur, tandis que l'autre se tenant derrière lui, frappe le fût avec deux baguettes.

JULA-JULA

[syn.: julu-julu]

D'après John M. Schechter, *Jula-Jula*, *New Grove Dictionary of Musical Instruments*, London, MacMillan, 1984, Vol. 2, p. 335.

1. Flûtes de pan de Bolivie. Le terme jula-jula désigne celles qui sont utilisées sur les hauts plateaux, tandis que julu-julu évoque celles des Andes. Les flûtes de pan des hauts plateaux sont jouées par paires, chacune comportant trois ou quatre tubes [...]. Pour les danses chukarubailes et également en d'autres occasions, il peut y avoir jusqu'à 12 jula-julas, chaque taille portant son propre nom et étant accordée une octave plus haut que le format suivant. Les deux rangées de chaque paire sont appelées respectivement guía (quatre tuyaux) et arca (trois tuyaux). L'ambitus de l'ensemble est de quatre octaves.

Les flûtes de pan des Andes comportent quatre tuyaux en ce qui concerne les arca et trois pour l'ira. Elles sont également jouées dans des ensembles incluant des julas-julas de différentes tailles.

Dans ces traditions, le guía représente le mâle et l'arca la femelle. Le jeu se fait par alternance entre les deux rangées, ce qui produit une sorte de hoquet caractéristique.

2. Le jula-jula est également un drame dansé, remontant au moins à 1809 et représentant une chasse. Elle est interprétée le 3 mai lors de la Fiesta de La Cruz.

JUNKANNU

[syn.: junkanoo, John Canoe]

Défilé de Noël organisé au Honduras, en Jamaïque et en Guyane. Comme dans de nombreuses célébrations de ce type, les influences européennes et africaines sont étroitement imbriquées. Le défilé comporte un roi, une reine, quelques caractères types, tels que le koo-koo, un jeune garçon réclamant de la nourriture ou John Canoe, personnage aux cheveux longs. Ils sont accompagnés de danseurs, de chanteurs et de musiciens jouant sur des gumbes, des tambourins, des hochets, des fifres et des instruments à cordes.

Le junkannu apparut au début du XVIIIe siècle, et après de multiples vicissitudes, il ne subsiste plus que dans certains quartiers de Kingston.

JWÉ PÒTÉ

Genre pratiqué à Sainte-Lucie. Très proche du solo, il s'en distingue néanmoins par sa chorégraphie. On y retrouve le cercle de danseurs et le blòtjé (mouvement et contact du bassin), mais il n'est exécuté que par deux danseurs à la fois. Un danseur se place au milieu du cercle et à un moment de la chanson, il va pratiquer le blòtjé face à une personne de son choix.

Voir aussi débot, solo, yanbòt.

KALINDA (créole)

[syn.: calenda, calinda]

1. Nom tiré du mot "calendes" et donné par les missionnaires dominicains aux danses des Noirs. Selon le Père Labat, *Nouveau voyage aux isles de l'Amérique...*, 1742:

"[La danse] qui leur plaît davantage et qui leur est plus ordinaire est le calenda. Elle vient de la côte de Guinée et, suivant toutes les apparences, du royaume d'Andalousie, les Espagnols l'ont apprise des nègres et la pratiquent dans toute l'Amérique de la même manière."

2. à Trinidad, à la Guadeloupe, à la Martinique (sous le nom de laghia) et dans les Grenadines, ancienne danse de fécondité, interdite par l'Église en raison de son

caractère sexuel. Elle s'est transformée en une lutte rituelle avec des bâtons, et à Trinidad, elle a influencé le calypso.

KALUMPEMBA

Tambour à friction cubain d'origine africaine. Comme de nombreux instruments de ce type, il est employé dans des rites magiques ou religieux.

KALUYOS

Genre musical pratiqué en Bolivie lors de farras (fêtes). Il est joué à la harpe et au kena.

KAMU-PURUI

[syn: gammu burui]

Flûte de pan des Indiens Cuna de Panama. Les sept tubes de bambou qui la constitue sont associés pour former deux groupes de trois et quatre tubes qui symbolisent respectivement l'homme et la femme. Le musicien tient une de ces flûtes dans chaque main et les présente devant sa bouche avec les plus petits tubes de chaque groupe se faisant face. Le groupe de quatre tubes est accordé en quintes justes ascendantes, et le groupe de trois tubes, en quintes descendantes. La flûte femelle est accordée une seconde majeure ou mineure plus haut que la flûte mâle. Le musicien souffle entre deux tubes, produisant ainsi un accord et des lignes mélodiques de quintes parallèles.

Voir aussi flûte de pan.

KANTULE

[syn.: kamoturo]

Chez les indiens Cuna (Panama), le kantule est le musicien officiel. A la fois interprète et pédagogue, il transmet aux générations suivantes les traditions musicales de son groupe. Il est aidé dans sa mission par le kansueti, sorte d'assistant seul autorisé à tailler le bambou dans lequel sont faites les différentes flûtes.

KASEKO

[syn.: kasséko (Guyane)]

Terme issu du français "casser le corps". Il désigne un genre du Surinam et de Guyane dans lequel la danse se caractérise par de nombreux déhanchements. Pratiquée par des Créoles et des Noirs, la musique est jouée par un orchestre comprenant des vents (trompette, trombone, clarinette, saxophone), un banjo et des percussions (caisse claire, grosse caisse, hochets).

Dans le kasséko de la Guyane, les instruments sont presque exclusivement des percussions.

KAYUM

Type de timbale en usage chez les Mayas. Jouée avec les mains elle était fabriquée en terre cuite et recouverte de décorations. Les timbales kayum sont mieux connues que la plupart des instruments pré-colombiens d'une part grâce aux représentations préservées dans des codex et sur des peintures murales, d'autre part parce qu'elles sont toujours utilisées par des Indiens lacandón du Mexique.

KENA

[syn: kena-kena, quena, quena-quena]

Flûte à encoche dont l'origine remonte au moins à la civilisation Chavin. Aujourd'hui, elle est essentiellement utilisée en Bolivie, au Pérou, en Argentine et au Chili. Les matériaux les plus divers ont été et sont encore utilisés pour sa construction: os d'animaux ou d'humains, or, argent, terre cuite, mais les kenas les plus communes sont fabriquées à partir de végétaux (bambou ou jonc). L'instrument actuel mesure entre 25 et 50 cm, possède de cinq à huit trous, et son ambitus est de deux octaves. Lorsqu'il n'est pas utilisé en solo, il est accompagné par une harpe et des tambours (bombo, caja) pour exécuter une série de danses régionales (bailecitos, carnavalitos, cacharparis, cueca, kaluyo, taquiraris,...).

Parmi les différents types de kena, on trouve la mimby chué, le paceño, le lichwayu.

KIMBUMBA

[syn: tumbandera, tingotalango (Cuba)]

Arc en terre des Caraïbes.

KIMSA PPÍA

Flûte taillée de Bolivie comportant trois trous.

KKATIK

Chez les Quechua (Bolivie), flûte de pan qui suit le pussak (le meneur). Au sein de cette paire de flûtes, le kkatik possède des tuyaux plus longs et un tube supplémentaire. Les quatre tailles de flûtes des ensembles quechua (altu mamay: la grand mère; mamay: la mère; iskay: deux; chilu: le plus aigu) existent ainsi chacun dans un format kkatik et dans un format pussak. Classées par ordre décroissant, la plus grande flûte de pan Quechua est l'altu mamay kkatik et la plus petite, la chilu pussak.

Les ensembles dans lesquels ces flûtes sont utilisées, comprennent également le wankara, le pfutu wankara et le phutuca.

KLOKLÓ

Petit tambour de l'ensemble cubain arará. Comme les autres modèles de cette série, son unique peau est cintrée par un cerceau qui est lui même maintenu grâce à des cordes fixées sur des crampons. A l'inverse des autres tambours de cette famille, le klokló est joué assis et frappé avec deux baguettes.

KONT

Style vocal a capella, chanté à Sainte-Lucie lors de veillées funèbres. Les textes se rapportent essentiellement à la mort ou relatent les faits qui ont marqué la vie du défunt. Le kont est scindé en deux sections. La première contient quatre vers introduits par le chanteur soliste et repris immédiatement par le chœur, qui chante les notes finales en tierces parallèles. Dans la seconde, le même texte et la même mélodie sont répétés, mais c'est chacune des phrases qui est ici divisée en deux parties dont la première est chantée par le soliste et la seconde par le chœur.

KROMANTI

Principal rituel des Marrons de Jamaïque. Il est exécuté lors des cérémonies du Big Drum. Ce nom viendrait d'un port de la Côte d'Or d'où les esclaves étaient embarqués pour le Nouveau Monde. Les cérémonies kromanti sont centrées sur un rite de

possession qui doit permettre aux participants d'être investis de l'esprit de leurs ancêtre marrons. Ceux-ci peuvent alors les aider à résoudre leurs problèmes. Ils sont invoqués par des chants et des danses (papa, ibo, mandinga, dokose mangola) qui se pratiquent au son de grands tambours (kromanti drums) et d'instruments de fortune (houes frappées par des objets métalliques...).

KUARUP (musique du)

D'après Patrick Menget, Brésil: Musique du Haut-Xingu, Ocora, Radio France, C 580022, 1992.

Cycle cérémoniel le plus important du Haut-Xingu. Il célèbre, durant les dernières semaines de la saison sèche (août et septembre), les morts de l'année écoulée. Les rites qui entourent ces célébrations sont accompagnés par différentes manifestations musicales. Des musiciens, groupés deux à deux se disposent autour du village et jouent de la flûte à bloc urua, une flûte à deux corps dont la longueur varie de 2 à 2,5 mètres. Le kuarup proprement dit est chanté par deux solistes qui scandent leurs paroles avec des maraka (calebasses remplies de graines).

KWA-KWA

Idiophone consistant en un petit banc ou en un morceau de bois percuté avec deux baguettes. Il est utilisé par des aborigènes et des Noirs du Surinam.

KWADRIL

Le kwadril pratiqué à Sainte-Lucie comporte un ensemble de cinq danses jouées dans la même tonalité et suivant une progression I - (II) - V - I, ou I - IV - V - I, ou I - (V/V) - V - I. Il se distingue de son homonyme européen par un jeu "détaché" au violon, par l'abondance de rythmes syncopés, par l'alternance constante de croches et de doubles croches au sein d'une même phrase ainsi que par la répétition constante de mêmes motifs mélodiques. On y trouve par ailleurs peu de mélodies fixes mais des canevas sur lesquels les musiciens improvisent. L'orchestre jouant le kwadril comprend un violon, un banjo (skroud ou bwa pòyé), un cuatro, une guitare (qui joue la ligne de basse), une mandoline, un chakchak et parfois des os servant d'idiophone (zo).

LAKITA

Famille de flûtes de pan boliviennes. Les différents formats sont habituellement employés par paires lors de cérémonies religieuses ou de fêtes locales. Les lakitas peuvent comprendre une rangée de sept ou huit tubes, ou d'une double rangée de tubes, la seconde faisant office de résonateur. Les différentes flûtes de pan de cette famille peuvent être groupées selon différentes variantes. On associe généralement par ordre décroissant de taille: deux paires de sanjas, trois paires de likus et une pare de ch'ilis ou une paire de sanjas, une paire de malas, deux paires de lijus et une paire de ch'ilis.

Voir aussi flûte de pan, ira.

LAMBADA (port.)

En Europe, le genre fut officiellement intronisé le 21 juin 1989, lors de la fête de la Musique. Par l'entremise d'une chaîne de télévision française, et avec l'aide d'un fabricant de boisson gazeuse, la firme CBS révéla un groupe "découvert" par deux imprésarios avisés: Kaoma. La chanson qui allait donner son nom au genre et lui apporter un renom aussi colossal qu'éphémère, était un plagiat d'une chanson attribuée à deux compositeurs boliviens (ou chiliens?).

Ce "nouveau" genre était apparu au début de la décennie dans l'état de Pará (Brésil). Il résultait du syncrétisme qui s'était opéré entre les différents styles diffusés par les radios de Belém: le carimbó, le reggae et la salsa. De même, la danse qui allait être attachée à ce style reprenait une partie des caractéristiques lascives du maxixe.

LAMELLOPHONE

Idiophones d'origine africaine dont le son est produit par la vibration de petites lamelles généralement en bois ou en métal, accordées les unes par rapport aux autres. Dès le milieu du XIXe siècle des voyageurs ont signalé la popularité à Rio de Janeiro de lamellophones avec unealebasse faisant office de résonateur. Au XXe siècle, ces instruments sont devenus pratiquement obsolètes en Amérique du Sud, mais ils restent très populaires dans les Caraïbes où ils assument une fonction de basse harmonique et rythmique. Faits de matériaux de fortune, ces lamellophones sont parfois désignés comme: "la contrebasse du pauvre".

Amérique du Sud (général): calimba, kalanba, kalimba, mbira, sansa, zimba

Argentine: quisanche

Brésil: otchissage

Caraïbes: marímbula

Cuba: marímbula, vladímbula

Haïti: marimba, manimba, malimba

Jamaïque: bass-box, rumba-box

Porto Rico: marímbula

Uruguay: quisanche

Voir aussi marimba

LATIN JAZZ

Genre né de la fusion du jazz et de diverses musiques latino-américaines, cubaines et brésiliennes en particulier. Le Latin jazz conserve généralement l'instrumentation, l'harmonie et les techniques d'improvisation du jazz, auxquels s'ajoutent des tambours et des rythmes afro-latins.

Des syncopes « latines » apparaissent déjà dans certains rags de Scott Joplin, puis dans la ligne de basse du jazz de Jelly Roll Morton, qu'il baptise « Spanish bass ». C'est aux Etats-Unis que le Latin jazz se développe d'abord en tant que genre propre. On en trouve les prémices dans les morceaux composés par le tromboniste portoricain Juan Tizol pour Duke Ellington (Caravan, notamment) et dans les orchestrations des big bands cubains des années 30, dont celui du flûtiste Alberto Socarrás. Le Latin jazz débute véritablement à partir de 1940, avec la constitution, par le trompettiste, saxophoniste et arrangeur cubain Mario Bauzá et son beau-frère le chanteur Machito (Frank Grillo), du grand orchestre The Afro Cubans. Ancien membre des formations de Chick Webb et de Cab Calloway, Bauzá réalise, avec la collaboration de John Barte, l'arrangeur de Calloway, des arrangements novateurs, qui séduiront des jazzmen tels que Charlie Parker, Flip Phillips, Joe Newman et Dizzy Gillespie. Sous l'influence de Socarrás et de Bauzá, rencontré au sein de l'orchestre de Calloway, Gillespie engage en 1947 dans son big band le Cubain Chano Pozo, virtuose de la conga. Pozo, qui mourra assassiné à Harlem en décembre de l'année suivante, enrichit le répertoire du Latin jazz avec des compositions telles que Manteca et Tin Tin Deo, orchestrées par divers arrangeurs. Dans les années 50 se constituent des combos de Latin jazz comportant généralement un piano, une guitare et un vibraphone - parmi ceux-ci ceux de George Shearing, Cal Tjader et Mongo Santamaría - et les jazzmen américains (de Bud Powell à Erroll Garner)

adoptent des rythmes « latins », le mambo surtout, alors au summum de sa popularité. Dans les années 60, la bossa-nova, amenée aux Etats-Unis par Mongo Santamaría d'une part, Dizzy Gillespie de l'autre, s'intègre au répertoire du jazz, et Stan Getz obtient un remarquable succès commercial avec *Girl of Ipanema*, chanté par Astrud Gilberto. A la fin des années 80, Gillespie reconstitue un grand orchestre de Latin jazz dans lequel se côtoient des musiciens de diverses nationalités dont les Cubains Arturo Sandoval et Paquito D'Rivera, les Brésiliens Claudio Roditi, Airto Moreira et Flora Purim, le Portoricain Giovanni Hidalgo, le Panaméen Danilo Pérez et Steve Turre, tromboniste américain d'origine mexicaine.

Le Latin jazz actuel, aussi bien pratiqué par des musiciens américains (Chico Hamilton, Jay Hoggard, Steve Coleman, Roy Hargrove) que latino-américains (David Sánchez, Paulo Moura, Dom Salvador, Gonzalo Rubalcaba, Michel Camilo, Alain Jean-Marie, Justo Almario) intègre aujourd'hui également des rythmes colombiens, portoricains, vénézuéliens, péruviens, antillais, jamaïcains, et il tend vers une fusion de plus en plus prononcée.

LÉ (port.)

Tambour brésilien conique, de petite taille, et pourvu d'une seule peau. Dans l'ensemble de percussion qui accompagne le candomblé, c'est le tambour le plus petit et le plus aigu. Voir aussi atabaque, batá, batá-cotô, caxambu, ilu, rumpi, surdo.

LÉWOZ

Genre traditionnel de la Guadeloupe. Ses origines remontent aux traditions des chants et des danses des esclaves noirs scandées par des ka. Le genre de musique qui y était pratiqué était appelé gwoka (gros ka), et les séances au cours desquelles ces divertissements avaient lieu étaient appelées bamboula ou léwoz.

Le léwoz, de caractère profane, est organisées dans des contextes et à des occasions très diverses. Un commandeur dirige la cérémonie qui se déroule suivant un ordre défini. Après une introduction ou soliste et chœur se répondent suivant la technique de l'appel et réponse, les instruments, comprenant des tambours (ka, boulas), des hochets (chachas, kalbass), un idiophone (ti-bwa), et un sifflet commencent à jouer. Ils accompagnent des chants basés sur une alternance de couplets et refrains. Les danseurs saluent les tambours avant et après leurs évolutions.

Isabelle Leymarie, *Du Tango au Reggae*, Paris, Flammarion, 1996, p. 59:

“Le léwoz actuel comporte sept rythmes de base: le léwoz proprement dit, de caractère mélancolique; le kalaja, triste et lent, parfois joué pour les veillées mortuaires; le gragé, rythmant jadis les travaux collectifs tels que la grage, réduction du manioc en farine et du café en poudre, surtout chanté par les femmes; le roulé, au rythme ternaire (également nom d'une sorte de valse dansée après la fabrication de la farine de manioc); le méné, entraînant, autrefois joué quand les marrons attaquaient les plantations et devenu danse de carnaval; le pagyanbel (ou pajembel), lié à la coupe de la canne à sucre; et le toumblac effervescent, jadis plus ouvertement sexuel. [...] La danse toumblac se subdivise elle-même en plusieurs rythmes dont le toumblac-chiré, rapide (que l'on retrouve dans la biguine), le calenda et le boulawon.”

Depuis les années 1960, l'émergence du mouvement indépendantiste guadeloupéen a favorisé le renouveau de certaines traditions culturelles, et le gwoka connaît un regain de popularité. Certains artistes ont maintenu l'ancienne tradition (Marcel Lollia, Ti-Céleste, Yvon Anzala, Robert Loyson), tandis que d'autres modernisaient le genre (Guy Konket, Gérard Loquel).

LIKU

1. [syn.: licu]

Flûte à encoche bolivienne, semblable à la kena.

2. Flûte de pan bolivienne.

LIMBO

Danse pratiquée par certains Marrons jamaïcains. Elle consiste à se glisser, en s'inclinant vers l'arrière, sous un bâton placé de plus en plus bas. Selon une légende, l'esclave qui réussissait à passer sous la barre la plus basse pouvait obtenir sa liberté.

LLAMADOR

[syn.: caja, yamaró]

Tambour monomembranophone colombien de petite taille appartenant à la même famille que le tambor mayor. La peau est généralement fixée sur le fût grâce à deux cerceaux métalliques et la tension est assurée par une corde tendue en zigzag entre les deux cerceaux. Alors que le tambor mayor est tenu entre les jambes, le llamador est posé sur le genou. Il est entre autre utilisé dans le lumbalú, culte des morts, ou il fournit un rythme de base qui sert de support aux improvisations d'un tambour plus grand, le pechiche.

Voir aussi conjunto.

LUNDÚ (port.)

[syn.: lundum]

Genre traditionnel d'origine africaine. Il connaît un important développement au XIXe siècle grâce à l'influence de musiciens issus de la péninsule ibérique qui font du lundú une musique de salon, et grâce également à la diffusion du genre par le biais de partitions publiées en partie à Rio de Janeiro. Le lundú sera par la suite évincé par la modinha et le maxixe.

Le brésilien Xisto Bahia (1841-1894) a été un des plus importants compositeurs de lundús.

Voir aussi batuque, modinha.

LUNGÓua

[syn.: garabato]

Baguette de percussion afro-cubaine d'origine congo. Terminée par une fourche, elle est frappée sur le sol.

MACULÊLÊ (port.)

Danse dramatique à caractère pugilistique. Les exécutants possèdent chacun une paire de bâton qu'ils frappent sur un rythme dicté par des tambours tout en chantant à l'unisson dans un mélange de portugais et de langues africaines.

Disposés en cercle ou en colonne, les hommes frappent les trois premiers temps de la mesure en tenant les bâtons à la hauteur de leur ventre. Sur le quatrième temps, ils lèvent les bras et croisent les bâtons en face de leur visage, pour arrêter un coup asséné par le danseur soliste. Après avoir parcouru le cercle ou la file des danseurs, ce dernier choisit un partenaire avec lequel il exécute une chorégraphie pugilistique, dans laquelle les bâtons sont utilisés comme des épées.

Le chant qui accompagne cette danse est entonné sous forme responsoriale. Le soliste commence, puis les danseurs, les musiciens et le chœur dans lequel prédominent les voix d'enfants, lui répondent.

L'accompagnement du maculêlê se faisait à l'origine avec trois tambours: l'un en peau de serpent, les deux autres recouverts d'une peau de chèvre ou de veau. Actuellement, ils ont été remplacés par des ensembles de trois atabaques auxquels se joignent le ganzá, l'agogô et parfois des pandeiros et une guitare à douze cordes.

Il s'agissait d'un divertissement pratiqué à l'origine par des esclaves noir de Bahia, mais qui connut une longue éclipse entre l'abolition de l'esclavage en 1888 et le début des années 1940. Les origines du maculêlê proviendraient d'un mime rendant hommage à la bravoure d'un guerrier. Un indien était resté seul au village avec les femmes et les enfants pendant que les hommes étaient partis à la chasse. Le village fut agressé par des ennemis et le guerrier, s'armant de deux bâtons, repoussa les assaillants avant de mourir de ses blessures.

Le maculêlê comprend de nombreuses variantes régionales: le bate-pau au Mato Grosso, le moçambique à São Paulo, le tum-dumdum au Pará, le vilão à Santa Catarina et le chico-do-porrete dans le Rio Grande do Sul.

MACUMBA

[syn.: cabula, umbanda]

Culte syncrétique répandu dans le centre et le sud du Brésil. Le dieu suprême de la macumba, d'origine bantoue, est invoqué par des pontos de macumba, mélodies mélancoliques accompagnées par des agogos, des ingomes, des xequeres et des xerés.

Ce culte a suscité vers 1925 l'apparition d'un autre culte syncrétique: l'umbanda.

Voir aussi candomblé

MAIZU

Famille de flûtes de pan à rang unique utilisées par les Chipayas des hauts plateaux boliviens. Les ensembles maizu comportent quatre flûtes de pan: trois à deux tubes, représentant l'élément féminin (arca), et une à trois tuyaux, représentant l'élément masculin (ira).

MAKUTA

1. Long tambour cubain d'origine congo. Tubulaire ou en forme de tonneau, il comporte une peau fixée par des aiguilles ou des boulons. Apparemment, la peau était initialement tendue au moyen de coins.

2. Danse et rythme associés au tambour makuta. L'exécution du rythme requiert deux tambours makuta, l'un en forme de tonneau, l'autre tubulaire. Tout deux, maintenus verticalement, sont percutés avec les paumes.

MALA

[syn.: malta]

1. Terme générique désignant la plupart des aérophones boliviens: flûtes de pan, flûtes biseautées ou flûtes droites.

2. Grande flûte à encoche utilisée en Bolivie.

MALAGUEÑA (esp.)

Danse pour couple d'origine espagnole appartenant au genre du fandango. Elle fut importée au Mexique par des colons espagnols et s'y développa dans une version

chantée et dansée autonome. L'évolution musicale de la malagueña fut similaire à celle de la jota puisque le rythme originellement ternaire à 3/8 ou à 3/4 évolua vers un schéma plutôt binaire (6/8). La malagueña se distingue par ses paroles qui évoquent la plupart du temps la mer ou une femme originaire de Málaga. Dans la région de Huastec s'est développée la malagueña salerosa, version urbaine du genre.

La malagueña s'est diffusée au Venezuela où elle est interprétée pendant les fêtes et les veillées funèbres. Même dans ce cas, le genre conserve son caractère de chanson et ses textes lyriques ou amoureux.

MALAMBO (esp.)

Genre populaire argentin qui se développa au XIXe siècle, lors des campagnes pour l'indépendance. Le malambo se prêtait particulièrement bien aux combats revendicatifs parce que la danse, de caractère viril, vaillant et réclamant de l'endurance, était une façon d'affirmer sa bravoure et sa dextérité. Le malambo est souvent pratiqué par des gauchos. Le genre est enlevé et à 6/8. Il est accompagné par la guitare.

MAMBISA

Tambour afro-cubain à peau unique. Son fût quasi cylindrique mesure à peu près un mètre de haut. Dans la province de La Havane, il est attaché au cou et joué avec deux baguettes.

MAMBO (esp.)

Genre populaire urbain d'origine cubaine apparu après la Seconde Guerre mondiale, grâce à l'impulsion du flûtiste Antonio Arcaño, du contrebassiste Arsenio Rodríguez, et surtout du pianiste et arrangeur, Pérez Prado. Modifiant l'instrumentation du danzón par l'ajout de la batterie et en renforçant la section des cuivres, Prado crée le mambo qui s'imposera aux Etats-Unis dans les années 50. Le mambo fut fortement influencé par certains traits du jazz, notamment lorsque des arrangeurs et des instrumentistes de jazz ont commencé à collaborer avec des orchestres originaires "latins" comme celui de Machito, de Tito Puente et de René Touzet; mais aussi lorsque des musiciens comme le trompettiste Mario Bauza, ou le tromboniste Juan Tizol se sont intégrés aux big bands de Cab Calloway et de Duke Ellington. On trouve par exemple dans le mambo des dissonances qui sont clairement héritées des pratiques des big bands.

La danse qui accompagne le mambo se pratique par couples. Ceux-ci exécutent leurs figures de façon individuelle ou se tiennent enlacés tout en préservant une certaine distance. à la rumba, ils empruntent un mouvement des hanches obtenu par la flexion d'une jambe tandis que l'autre reste tendue et que s'ajoutent des pas d'avant en arrière.

Le mambo a notamment donné naissance au cha-cha-cha.

MAMPULORIO (esp.)

Dans les états de Falcón, Miranda et Lara (Venezuela), il s'agit d'une mélodie entonnée lors de veillées funèbres organisées à l'occasion du décès d'un enfant. Ces veillées prennent la forme d'une grande fête au cours de laquelle on chante avec joie, puisque selon les croyances populaires, l'enfant mort est appelé au ciel d'où il protégera ses parents.

La musique commence avec un prélude joué avec un taparita puis le chant débute, accompagné par un ensemble comprenant un cuatro, une tambora et des maracas. Le rythme est enlevé, à 5/8, semblable à la guasa.

Voir aussi baquine

MAÑANITAS

Chanson populaire anonyme du Mexique dont l'origine remonterait à l'époque coloniale et qui connut un vif succès dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. à partir du XIX^e siècle, le titre de la chanson a fini par désigner un genre musical dans lequel se sont distingués des compositeurs tels que Julio Ituarte et Alfonso De Elías. Mais le mañanitas désigne aussi la version hispanique du fameux "happy birthday to you", chanté sur les paroles: *Estas son las mañanitas / que cantaba el rey David / hoy por ser día de tu santo / te las cantamos a tí.* Cette chanson est aussi utilisée lors de sérénades.

MANTA (esp.)

[syn.: la manta]

Genre colombien issu de la tonadilla.

Voir aussi tonadilla, torbellino.

MANGUARÉ

Tambour de bois péruvien. Les Indiens Bora de la forêt tropicale l'utilisent pour annoncer l'arrivée de visiteurs et pour accompagner la danse.

MANMAN

Dans le vaudou haïtien, il s'agit du plus grands des tambours à peau unique. Les autre étant le second et le bula ou bébé. Tout trois sont fabriqués dans un rondin excavé, la peau étant fixée au moyen de chevilles de bois et de cordes. La base des tambours comporte fréquemment des gravures.

Avant d'être utilisés dans des cérémonies cultuelles, ils doivent faire l'objet d'une série de rites. Ils sont notamment vêtus comme des humains et baptisés. Le manman qui peut mesurer jusqu'à 1 m 20 de haut est le tambour principal du vaudou et le percussionniste qui en joue (avec les mains ou avec un percuteur), est le chef de l'ensemble.

Utilisés avec des hochets et des ogâns, ces trois tambours accompagnent les danses qui correspondent aux différentes divinités.

MARACAS (port. et esp.)

1. [syn.: maracá, cha cha (port.)]

Paire de hochets ovoïdes constituée d'une courge ou d'un fruit sec de calebassier contenant des graines dures ou des petits cailloux. La préhension de ces hochets est facilité par l'ajout d'un manche. Des maracas de fortune ou modernes peuvent être réalisés dans les matériaux les plus divers: bois, métal, plastique... mais le principe reste identique.

Chez les Indiens d'Amérique latine, les maracas sont utilisés dans des cérémonies rituelles ou lors de rites à caractère magique attestant une probable origine amérindienne. Ainsi, le maraca est indispensable pendant la pajelança, cérémonie de guérison pratiquée par des Indiens d'Amazonie, ou encore pendant le catimbó, culte du nord-est du Brésil. Instruments de prestige, les maracas sont décorés comme des œuvres d'art: ils peuvent être peints, recouverts de plumes, de peaux d'animaux ou de paille tissée. La rareté et la richesse du matériau de fabrication des maracas témoigne aussi de l'importance de son rôle: terre cuite, crâne d'animal, carapace de tatou ou de jaboti.

Dans un contexte profane, les maracas forment une partie intégrante de la section rythmique des orchestres latino-américains et, plus particulièrement, en Colombie

(conjunto de cumbia et les conjunto de gaitas), à Cuba, à Porto Rico, au Venezuela et au Brésil.

Aujourd'hui l'instrument s'est répandu dans le monde entier, grâce en partie à la popularité de la rumba. Parallèlement, les maracas ont acquis un rôle essentiel dans de nombreuses méthodes d'éveil musical et ont été adoptés par des compositeurs occidentaux: Varèse (Ionisation, 1934), Prokofiev (Roméo et Juliette, 1935).

Voir aussi hochet, marúga.

2. Flûte rudimentaire des indiens du Venezuela, construite en os.

MARACATÚ (port.)

Manifestation traditionnelle d'origine bantoue pratiqués dans les états d'Alagoas, de Ceará, de Paraíba, de Pernambouc et de Goiás (Brésil) par des groupes musicaux issus des différentes "nations" africaines. à l'origine, celles-ci défilaient lors de fêtes religieuses, comme l'épiphanie mais aujourd'hui, le maracatú est devenu une manifestation carnavalesque durant laquelle les participants défilent en compagnie de leurs rois, de leurs reines, de leurs princes et princesses, de leurs divinités, de leurs esclaves, de leurs musiciens, et de représentations d'animaux (tigre, éléphant). Le lien avec la religion subsiste néanmoins au travers d'un hommage à Notre-Dame du Saint-Rosaire.

Les chants des sociétés de maracatú, au mouvement lent et au caractère mélancolique sont du type toada. Dédiés à différents saints, ils témoignent encore d'éléments angolas et expriment la nostalgie de la patrie perdue. Traditionnellement les chants sont entonnés à l'unisson puis sous forme responsoriale par le soliste et le chœur. L'ensemble qui accompagne ces mélodies est constitué d'une vingtaine de percussionnistes utilisant des gonguês, des tarols, des surdo, des caisses claires et des zabumbas. Actuellement, les groupes de maracatú utilisent aussi quelques instruments à vent (ganza, cuíca, saxophone, trompette et trombone). Plusieurs centaines de personnes peuvent prendre part au maracatú.

Les maracatús les plus importants sont originaires de Recife, capitale de l'état de Pernambouc (Ex.: la Nação da Cabinda Velha, qui existe depuis la fin du XIXe siècle)

Voir aussi folguedos, samba de matuto.

MARCAÇÃO

Voir samba.

MARCHA (port.)

[syn.: cocoyé]

1. Danse cubaine pratiquée dès le XIXe siècle par les comparsas d'origine haïtienne (tumbas francescas).

[syn.: marcha-de-carnaval, marchinha]

2. Musique carnavalesque brésilienne binaire, de mouvement vif, exécutée sur un rythme répétitif et avec une accentuation prononcée du premier temps de chaque mesure. La structure musicale comprend une introduction instrumentale qui annonce le thème mélodique qui sera repris pendant toute la pièce. La chorégraphie est à l'image de la musique: les pas suivent ceux d'une marche ou d'une course rythmée, incluant de petites voltiges virtuoses. Certaines de ces marches possèdent des paroles formant de petites chroniques de la vie urbaine contemporaine.

Les marchinhas composées chaque année pour le carnaval et ne sont interprétées qu'à cette occasion (la fin du mois de février). Certaines de ces œuvres sont cependant

devenue des classiques. Elles sont reprises à toute époque de l'année et parfois depuis plusieurs décennies. C'est le cas de la première marchinha, intitulée Ó abre-alas, composée par Chiquinha Gonzaga (1847-1935) pour le Carnaval de 1899. C'est aussi le cas de O teu cabelo não nega (1932) de Lamartine Babo (1904-1963); de Cidade Maravilhosa (1935) d'André Filho (1906-1974) et de Mamãe, eu quero (1937) composée par Vicente Paiva (1908-1964) et Jararaca (1896-1977).

MARCHA-RANCHO (port.)

[syn.: marcha-de-rancho, rancho]

Genre brésilien chanté, semblable aux marchinhas, mais accompagné par un ensemble d'harmonie. Si cette musique est également écrite et interprétée par les sociétés carnavalesques, ses mélodies sont plus développées et leur mouvement est beaucoup plus lent que celui des marches-de-carnaval.

Moreninha, la première œuvre du genre, fut composée en 1927 par Eduardo Souto (1882-1942). Elle était intitulée marcha-de-rancho com coro (marcha-de-rancho avec chœur).

MARCHA-REGRESSO (port.)

Genre musical de Pernambouc (Brésil). Ses caractéristiques formelles sont identiques à celles du frevo-canção, mais le tempo est plus lent et plus langoureux.

Ces marcha-regresso sont chantées à la fin des bals de salon ou durant l'aube qui suit le carnaval, alors que la foule rentre chez elle après le défilé des blocos.

Voir aussi bloco, frevo-canção.

MARIACHI (esp.)

1. Ensemble instrumental populaire mexicain dont le répertoire est composé de sonnes et de corridos. Ce nom ne viendrait pas du français mariage, mais du prénom María, auquel on ajoute le diminutif náhuatl "chi". L'ensemble est généralement composé d'un ou de deux violons, de guitares de différentes tailles (vihuela, jarana), et d'une harpe. Cette dernière est aujourd'hui remplacée par un guitarrón. à partir des années 1930 s'y ajoutèrent des instruments à vents tels que la clarinette ou la trompette ainsi qu'une chanteuse, interprétant la ligne mélodique avec une voix enrouée.

2. La musique des mariachi est surtout présente dans les états de Jalisco et de Colima. Elle apparut vraisemblablement au cours du règne de l'Empereur Maximilien, et comme son nom l'indique, elle était interprétée lors de cérémonies de mariage.

MARIMBA

Famille d'idiophones pincés (lamellophones) ou percutés (xylophones). En Amérique latine, le terme désigne des xylophones avec résonateurs inspirés d'instruments africains. Gerhard Kubik, *New Grove Dictionary of Instruments*, London, MacMillan, 1984, vol. 2, p. 616:

"Des modèles de xylophone ayant desalebasses pour résonateurs auraient pu être introduits en Amérique du Sud dès l'époque pré-colombienne ou par des esclaves africains au cours des siècles suivants. Il s'imposa d'abord au Pérou et aujourd'hui, il est toujours joué au Brésil, en Équateur, au Nicaragua, à Cuba, au Mexique et au Guatemala où il possède le statut d'instrument national. Dans ce pays, l'instrument a été modifié par l'adjonction d'un second clavier, pour compléter la gamme chromatique. Le premier instrument de ce type fut construit en 1894 par Sebastian Hurtado et popularisé par le fameux Hurtado Brother's Royal Marimba Band."

Toutefois, à Haïti, le terme marimba désigne un lamellophone. En Colombie, la marimba comporte une moyenne de vingt quatre touches. Le clavier est divisé en deux parties. Le musicien affecté au registre le plus grave joue le bordón (petite phrase mélodique jouée en ostinato avec de légères variations), son compagnon joue le requinta ou tripla, une partie improvisée à partir de la mélodie du bordón. Chaque genre, chaque danse possède ainsi son propre bordón.

M. Ed. André, *Le tour du monde: nouveau journal de voyage*. Paris: Hachette, 1876:

“Dans presque toutes les cases, on entend résonner l’instrument. C’est une sorte de grand harmonica, attaché aux poutres du toit par deux cordes, et composé de vingt bambous suspendus au-dessus de cinq lames de bois de palmier chontanduro sur lesquelles on frappe avec un bâton trempé dans du suc de ficus ou de caoutchouc. Les Cuaïquérés, de même que les habitants métis de toute la région, raffolent de la musique produite par cet instrument dont ils jouent avec une assez grande volubilité”.

Colombie: marimba

Équateur: valimba, ulimba

Guatemala: marimba de tecomates, marimba de arco, marimba de ceras, marimba de cinchos, marimba de acero, marimba de hierro

Haïti: malimba, manimba, marímbula

Mexique: zapotecano

république Dominicaine: marimba

Surinam: gambang

Voir aussi marímbula

MARÍMBULA

[syn.: marimba, manimba, marimula (Aruba), marimba (Haïti)]

Grand lamellophone d’Amérique latine consistant en une boîte de bois qui fait office de résonateur et en un ensemble de trois à sept lames de métal insérées dans un pont métallique qui peuvent être accordées en modifiant leur position par rapport au pont. Le musiciens s’assied sur la caisse et actionne les lamelles avec ses pouces. L’instrument est également utilisé en Colombie, à Haïti, à Porto Rico, au Venezuela, dans les Antilles néerlandaises, et à Cuba où il sert de basse obstinée dans de nombreux ensembles populaires. L’accord des lamelles se fait généralement en fonction de la tonalité du chant.

Jos Gansemans, “Le marimbula, un lamellophone africain aux antilles néerlandaises”, *Cahiers de musique traditionnelles*, Genève: Droz, 1989, p.125-132 p.

“Étymologiquement, le terme de marimbula renvoie au radical bantou - imba qui se rapporte à tout ce qui a trait au chant ou à la mélodie. Le terme de ma-dimba ou marimba étant le pluriel de di-dimba, soit “touche”, il peut donc se traduire par “les touches”. Dans d’autres langues bantoues, on indique par ce même nom les lamelles ou les touches du lamellophone. Toujours en bantou, le suffixe -ul(a) ou -il(a) indique que l’on fait quelque chose pour quelqu’un. Par exemple, kwimba signifie “chanter”, et kwimbila, “chanter en l’honneur de quelqu’un”. Marimbula pourrait donc signifier “l’instrument qui joue (chante) pour quelqu’un”.

Voir aussi marimba.

MARINERA (esp.)

Une forme de cueca péruvienne rebaptisée marinera pendant la guerre entre le Pérou et le Chili (1879). Au départ elle ne se distingue de la cueca chilienne que par son nom et par ses paroles rendant hommage aux marins péruviens. Par la suite la marinera

developpera d'autres traits, issus de la zamacueca (même structure formelle tripartite) et à la zamba argentine. Comme la cueca, la marinera était à 6/8, mais actuellement, on l'interprète plutôt comme un 3/4.

Les danseurs utilisent une écharpe comme élément principal de la chorégraphie et les vers chantés sont accompagnés par le rythme syncopé de deux guitares, d'un tambour et par des battements de mains.

Voir aussi cueca, zamba.

MARTELO (port.)

Genre musical brésilien, identifié comme une variante du desafio, mais dont le chant adopte une forme poétique du type cantoria, c'est-à-dire des strophes constituées de vers décasyllabiques qui sont accentués sur les troisième, sixième et dixième syllabes.

Le mot martelo trouve son origine dans la poésie du dramaturge italien Pier Jacopo Martello (1665-1727) dont les poèmes en alexandrins furent introduits au Brésil durant le XVIIIe siècle.

Le martelo est interprété lors de tournois poético-musicaux par les cantadores du nord et du nord-est du Brésil.

Voir aussi desafio, embolada, galope, galope-à-beira-mar, repentista, tonada, viola-caipira.

MARUGA

Petit hochet en forme de gourde sur lequel est fixé un manche de bois. Il est utilisé dans les rites afro-cubains lucumí et arará par le maître du chant. Dans les environs de La Havane, l'instrument est appelé maraca, mais il n'est pas joué par paires.

Voir aussi hochet, maraca.

MARUJADA

[syn.: chegança, chegança de marujos]

Danse dramatique brésilienne mettant en scène les conquêtes maritimes des Portugais. Les marujadas naquirent à la fin du XVe et au début du XVIe siècle, alors que la politique de colonisation et d'exploration du Portugal battait son plein. Cette tradition s'implanta dans des communautés rurales du nord et du centre-sud du Brésil. Le drame met en scène des personnages déguisés (marins, Maures, Anglais...) qui évoquent un voyage ou une conquête. Les principaux personnages chantent en alternance avec un chœur (marins, infidèles) et décrivent différentes péripéties: parade de départ, chant des marins, scène de famine à bord d'un bateau... La musique est interprétée sur des violons et des caisses claires.

Voir aussi congada, danças dramaticas.

MAXIXE (port.)

[syn.: matchiche]

Danse populaire urbaine apparue à Rio de Janeiro vers 1875. à l'origine, le mot désignait une interprétation libre de danses européennes à la mode, comme la polka, la mazurka ou l'écossaise, mais il acquit rapidement une certaine autonomie et son sens engloba la polka et le tango brésilien. à la première elle empruntait sa structure formelle de huit mesures sur un schéma de type ABACA; tandis que du second, elle retenait l'usage systématique de syncopes pour la ligne mélodique et l'accompagnement.

La danse incorporait des éléments africains, comme des glissements de pieds ou des mouvements de hanches, ce qui justifia son interdiction à Rio de Janeiro dans les années

20. C'est pourtant par sa chorégraphie, et en particulier grâce au danseur Antonio Duque (1884-1953) qui fit des tournées à Paris et à Londres en 1914 et 1922 que la maxixe fut popularisée en Europe. Au Brésil, la maxixe fut d'abord interprétée dans des cabarets de Rio avant de devenir à la mode dans les bals populaires de la ville aux alentours de la Première Guerre mondiale. Dans les années 20 elle fut reprise par les différentes associations de carnaval et dans les revues théâtrales.

La maxixe a cédée plus tard la place à la samba.

Voir aussi lundú, tango, tango brasileiro.

MAYOHUACÁN

Tambour à fente utilisé à Cuba et à Saint-Domingue à l'époque de la Conquête. Il est fait d'un tronc évidé, et pourvu d'une ouverture en forme de H.

MEÃO (port.)

[syn.: meio]

Tambour cylindrique brésilien de la famille des zabumbas. Il est caractéristique de la musique du maracatu de Pernambouc. Le percussionniste y énonce formules rythmiques qui suscitent les réponses des repiques, les tambours plus petits.

MEDIA CAÑA (esp.)

Genre argentin originaire de la Pampa, qui accompagne une danse éponyme. Ses caractéristiques musicales sont celles du cielito et du pericón. La danse, exécutée sur un rythme vif à 3/4 ou à 6/8, est pratiquée par quatre couples qui se tiennent séparés. Au début du XIXe siècle, ce genre était pratiquée par les Noirs et les métis, puis il fut introduit dans les salons et les théâtres vers 1830.

Voir aussi cielito, pericón.

MEJORANA (esp.)

[syn.: socavón (Panama)]

Genre panaméen et vénézuélien apparu au XVIIIe siècle. Il existe sous une forme vocale et instrumentale. La mejorana instrumentale est jouée sur un violon ou un rabel, tandis que la forme vocale, appelée aussi socavón, s'inspire de modèles espagnols. Elle commence par un quatrain (cuarteta ou redondilla) dont les vers correspondent à une structure ABBA et qui sert de base aux quatres décimas qui suivent. Chacun de ceux-ci se termine en effet sur un des vers du quatrain initial. Entre les décimas, le chanteur improvise des mélismes avec une voix de falsetto, tandis que les paroles sont chantées sur des mélodies généralement descendantes. L'accompagnent de la mejorana, par la mejoranera et la bocona, est à 6/8 et contraste avec la mélodie oscillant entre 6/8 et 2/4. La mejorana chantée peut prendre trois formes: zapatero (commence et se termine sur la tonique), mesano (début et finit sur la dominante), ou gallino (en mineur).

Toutes les mejoranas sont dansées. La chorégraphie s'inspire des figures du quadrille: une rangée de danseurs fait face aux danseuses. Ils avancent jusqu'à se rencontrer puis reculent et recommencent cette figure plusieurs fois. Après quelques reprises, ils se croisent et occupent le côté opposé. La chorégraphie inclut également le zapateo.

MEJORANERA (esp.)

Petite guitare rustique à cinq cordes utilisée à Panama et au Venezuela. Elle est principalement construite en cèdre et les cordes, en nylon sont pincées avec les doigts plutôt qu'avec un plectre. L'accord, très variable, comprend généralement au moins un

intervalle de quarte et un intervalle de quinte, mais il se distingue aussi par le fait que la corde la plus grave est au milieu.

La mejoranera s'est imposée dans les années 1970, époque à laquelle elle a remplacé une guitare à quatre cordes de même nature, le socavón ou bocona. tout en continuant à accompagner des genres ruraux tels que la mejorana, la cumbia et le punto.

MENTO

Genre traditionnel jamaïcain caractérisé par ses textes symboliques ou anecdotiques dans lesquels le chanteur se moque de personnages connus ou évoque des sujets divers. La musique, exécutée avec une guitare, un harmonica et des instruments de fortune (bouteille, bouts de tuyaux, morceaux de métal...) se caractérise par une forte accentuation du dernier temps de chaque mesure.

MERENGUE (esp.)

[syn.: tango-merengue]

Musique de danse pratiquée en Colombie, à Porto Rico, au Venezuela et surtout en république Dominicaine. Le merengue comporte des alternances soliste/choeur et des figures rythmiques de type cinquillo ou tresillo. Comme toutes les formes musicales latino-américaines, le genre se développa toutefois de diverses manières.

Dans le contexte rural du nord de la république Dominicaine, on parle de merengue típico ou merengue ripiao. Au moment de son apparition vers 1840, cette merengue était jouée par une tambora, un güero et une guitare ou un tres; puis l'accordéon, le saxophone, la basse, et à la fin de années 50, la conga furent tour à tour incorporés. C'est paradoxalement cette forme rurale qui a engendré les merengue orchestraux les plus sophistiqués, ceux qui furent joués dans les salons et les salles de danse de la capitale, à partir de 1920. La différence la plus frappante entre les premiers enregistrements de merengue típico et la façon dont ils sont joués aujourd'hui, est la vitesse d'exécution, le tempo ayant pratiquement doublé.

L'autre style de merengue est le merengue pambiche qui a reçu ce nom soit par référence à un tissu imprimé, soit parce que c'était le style favori des immigrants du sud de la Floride et plus particulièrement de Palm Beach. Selon Isabelle Leymarie, plus lente que le merengue típico, elle imiterait la façon maladroite qu'avaient les soldats américains de danser le pambiche.

La forme des merengue reste pourtant relativement stable. Ils comportent généralement un paseo lent, et un cuerpo comportant le thème et le refrain (jaleo).

Depuis la mort du dictateur Rafael Trujillo (1930-1961), qui s'était servi du merengue comme d'un instrument politique, le genre a fortement évolué. Les instruments électrifiés ont été adoptés par de nombreuses formations, le tempo général s'est accéléré et la section du paseo a souvent disparu. Lorsque les différentes formes de merengue ont connu un important succès populaire, les artistes ont à nouveau eu tendance à mélanger ce style avec de nouvelles musiques des Antilles, comme le cadence et le soca et parfois d'adapter l'instrumentation à celle des big bands (Juan Luis Guerra ou Francisco Ulloa).

Le rythme très dansant du merengue est dû à la manière dont les bassistes jouent un peu en avant du temps, donnant ainsi un élan permanent à la musique. Il s'explique aussi par une alternance entre ternaire et binaire, et par la séquence rythmique jouée sur la tumbadora (quatre double croches énoncées sur le second temps toutes les deux mesures). Les notations adoptées par les musicologues traduisent cette ambiguïté. Certains merengues sont notés à 5/8, d'autres à 2/4 avec un triolet sur le premier temps

et deux croches sur le second, d'autres encore à 6/8 avec dans ce cas un duolet sur les trois derniers temps.

Quant aux textes qui suivent la forme typique des coplas et des estribillos, ils développent des thématiques très diverses, évoquant tantôt les faits de la vie quotidienne tantôt ceux de la vie politique et sociale. à cet égard, certains merengues ont des textes très revendicatifs voire révolutionnaires.

Si la justicia te encuentra Si la justice te prends
robando con los ladrones, volant avec les voleurs
ay, que yo le dijo a la justicia: alors, je dis à la justice:
que el que no roba no come celui que ne vole pas, ne peut pas manger.
Voir aussi guasá

MILONGA (esp.)

Mot d'origine bantoue, la milonga chantée est au même titre que la cifra, l'héritière du candombe et du chant payada, concours d'improvisation entre deux ou plusieurs poètes musiciens. à la différence de la cifra, toujours en mode majeur, la milonga peut être en majeur, en mineur, ou fluctuer entre les deux. Le texte fait partie du genre de la romance, ou plus souvent, du corrido. Les figures rythmiques binaires de la milonga débutent souvent par une anacrouse et s'inscrivent dans de courtes phrases de deux mesures. Le chanteur est accompagné par un guitariste qui crée des rythmes croisés en jouant par exemple des triolets ou des sextolets. Comme l'estilo, la milonga est souvent précédée d'une introduction à la guitare.

Historiquement, la milonga apparaît en Argentine à la fin du XIXe siècle. Elle tirerait son aspect languissant et plaintif des chants de bergers de la région de Rio de la Plata, ce qui explique également sa diffusion en Uruguay. Vers 1890, déjà devenue une forme dansée, la milonga arrive à Buenos Aires où elle subira une nouvelle mutation, certains compositeurs écrivant des milongas instrumentales pour le théâtre.

Voir aussi cifra, milonguero, tango.

MILONGUERO (esp.)

Nom donné aux chanteurs et aux compositeurs de milongas. Les plus importants milongueros d'Argentine, à la fin du XIXe siècle, ont été Santiago Ramos, Gabino Ezeiza, Antonio Podestà et Francisco Hargreaves.

Voir aussi milonga, tango.

MINA

[syn.: tambor mina]

Grand tambour vénézuélien à une seule peau, creusé dans un tronc d'arbre. La membrane est assujettie au fût au moyen de coins. L'instrument, d'une longueur approximative de 180 cm est joué en oblique. Le percussionniste s'assied à cheval sur le fût.

Le mina est toujours accompagné par un autre tambour appelé curbata, et avec celui-ci, elle constitue l'ensemble instrumental qui joue pendant les fêtes de saint Jean et de saint Pierre.

Ce tambour, très répandu dans la musique traditionnelle du Venezuela, est surtout joué dans les régions de San José de Rio Chico, Acevedo, Brión et Páez.

Voir aussi curbata.

MOÇAMBIQUE (port.)

[syn.: bailado]

1. Manifestation religieuse et musicale brésilienne apparentée aux congadas. Le moçambique était exécuté lors de différentes fêtes (saint Benoît, Notre-Dame-du-Rosaire, Divin saint Esprit) ou lors de célébrations religieuses (enterrements). Sous la direction du maître de cérémonie qui les guidait jusqu'au cimetière, les participants exécutaient des simulacres de combats avec des épées et des bâtons et, ils chantaient des louanges religieuses pour accompagner le défunt. Le soliste chantait ainsi un quatrain, et les deux derniers vers étaient répétés plusieurs fois par le chœur. Les mélodies chantées sur des formules rythmiques libres, avaient un caractère de récitatif du type chanté-parlé.

Aujourd'hui, le moçambique est encore exécuté par des ensembles appelés companhias qui accompagnent les chants et les rythmes des bâtons entrechoqués avec des tarol, paiá, tamborim, reco-reco, pernanguma, cavaquinho, rabeca, viola-caipira, apito, caisses claires, chocalhos, xeques-xeques, caxambus, cuicas, pandeiros.

2. Un des principaux styles apparu à Cuba dans la période post-révolutionnaire créé par Pello el afrokán et résultant d'une combinaison entre le mambo et la conga.

Voir aussi danças dramaticas, maculelê.

MODA-DE-VIOLA (port.)

[syn.: moda]

Genre de chanson narrative brésilienne pratiquée, selon la classification de Corrêa de Azevedo (1954), dans une zone immense qui couvre le sud des états de Bahia, de Goiás et du Mato Grosso; l'ouest du Minas Gerais, de São Paulo et de Santa Catarina, ainsi que la quasi totalité du Paraná. Comme son nom l'indique, le genre est accompagné par la viola.

à l'instar de nombreuses chansons narratives, les modas-de-viola sont très proches des ballades ibériques. Elles sont chantées à deux voix et les mélodies se chevauchent à intervalles de tierces. Le chanteur s'accompagne lui-même à la viola, mais il existe également de petites divergences régionales. Alors que dans le nord les modistas (chanteurs) improvisent plus volontiers, ceux du sud tendent à utiliser plus systématiquement une voix de fausset.

Les textes présentent des descriptions satyriques de coutumes locales ou racontent des fables divertissantes mettant en scène des animaux. Les vers sont heptasyllabiques ou pentasyllabiques. Ils s'inscrivent dans des strophes de quatre, six et huit vers.

Selon Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, "A Moda-de-Viola no Brasil Central", Cultura Política, Rio de Janeiro, octobre 1943, les fluctuations rythmiques sont une des caractéristiques du genre:

"La manière de chanter [la moda] est très libre, tout à fait hors de notre concept de mesure. Pour représenter le rythme il serait nécessaire de recourir fréquemment aux signes de césure et de prolongation de la durée, d'oublier les barres de mesure et d'utiliser d'innombrables indications d'accelerando ou de rallentando. Ces fluctuations subtiles sont d'autant plus perceptibles qu'elles ne concernent que les tempi vocaux, car le jeu de l'instrument conserve un rythme précis."

Il existe également un type particulier de moda-de-viola appelé moda-de-patacoada. Il se distingue par ses textes surréalistes narrant des histoires absurdes.

Voir aussi cantador, cantoria, desafio, embolada, galope, galope-à-beira-mar, martelo, repentista, toada, viola, viola-caipira.

MODINHA (port.)

D'après Gérard Behague, "Modinha", NGDOMM, Londres, MacMillan, vol. 12, p. 454.

Chanson sentimentale d'origine portugaise interprétée dans les salons des deux côtés de l'Atlantique durant le XVIIIe et le XIXe siècle. Le mot modinha est le diminutif de moda, nom d'une ancienne chanson portugaise, mais son acception s'est élargie et il s'applique à tous les types de mélodies accompagnés d'une guitare. À la fin du XVIIIe, la modinha fut influencée par l'opéra italien. Elle en retint certains traits comme l'élaboration mélodique, l'abaissement de la sensible et surtout une abondante ornementation. Elle s'en distinguait toutefois par ses nombreuses syncopes et par son absence de rigidité formelle et rythmique. En dépit de ces influences très marquées, la modinha devint très tôt le "lied" national du Brésil, et on lui prêta des traits romantiques. Thématiquement, ces chansons sentimentales sont très proches d'un autre genre de chanson pratiqué au Brésil, mais d'origine africaine celui-là, le lundu. Tout deux devinrent les genres de salon les plus pratiqués du Brésil durant le XIXe siècle.

MOHOCEÑO

[syn.: asu, bordón, burdón, contrabajo, jatun aymara, jatun tukna]

Nom utilisé dans l'Altiplano bolivien pour désigner une flûte traversière. Le terme est probablement issu d'un nom de lieu: Mohoza. Le mohoceño le plus grave mesure de un à deux mètres de long et possède six trous. Du côté fermé de la flûte, à l'endroit où se situe l'embouchure, est attachée une plus petite flûte, dont la longueur équivaut à peu près à un tiers de la taille globale de l'instrument, ce qui permet à l'instrumentiste d'atteindre plus facilement les trous. Les mohoceños sont employés dans des ensembles de flûtes de tailles diverses. Toutes jouent la même mélodie, à intervalle d'octave, de quinte, de quarte ou de tritons. Elles sont souvent accompagnées par un tambor.

MONTUNO

Petite formule rythmique exécutée par le piano, la guitare, le tres ou le vibraphone pour accompagner des solistes. Il peut également servir de lien ou de pont entre deux pièces différentes. On trouve ces formules dans des genres comme le son.

Le montuno apparut au sein de petites formations, dans le contexte rural de la région d'Orient (Cuba).

MOZAMBIQUE

Voir moçambique

MPB

Initiales souvent utilisées pour désigner la musique populaire brésilienne actuelle. Cette appellation regroupe un ensemble de tendances qui témoignent de courants très divers, venant aussi bien de l'intérieur du pays (Nordeste, Minas Gerais) que de la variété internationale (pop, rock, reggae, jazz,...)

MULA

Tambour afro-cubain accompagnant une danse guerrière: le juka. Le fût, d'une longueur qui peut atteindre deux mètres, est fermé par des peaux de vache fixées avec des clous. La mula est jouée horizontalement, le percussionniste s'y mettant à califourchon.

MULEMBA

[syn.: quinjengue]

Tambour brésilien d'origine africaine accompagnant le batuque. Il possède une forme d'entonnoir et une tonalité aigüe.

MURGA

1. Ensemble à cordes des régions andines de Colombie. Il s'agit le plus souvent d'un trio comprenant une bandola ou un requinto sur lequel le musicien joue la mélodie, un tiple sur lequel on joue des accords ou un petit contrepoint, et une guitare utilisée à la fois pour la basse et pour les accords.

La murga est parfois renforcée par une seconde bandola qui joue à la tierce ou à la sixte.

2. Groupe carnavalesque de Panama.

MÚSICA DE BEMBA (esp.)

Groupes carnavalesques de Cuba constitués d'une vingtaine de membres: hommes ou femmes. Contrairement à la comparsa, la música de bamba est un ensemble a capella: un groupe chante la mélodie tandis que l'autre réalise la partie instrumentale en usant d'effets vocaux qui imitent le timbre des instruments.

Voir aussi comparsa.

MÚSICA NORTEÑA

Ensemble de musiques d'origine européenne pratiquées dans le nord du Mexique depuis la fin du XIXe siècle. La música norteña comprend des polkas, des valse, des écossaises, des pasodobles, des corridos, généralement joués par un ensemble comprenant: chanteur, accordéon et bajo sexto.

NEGRO

[syn: negrits]

Genre de villancico qui apparaît dès le XVIIe siècle dans diverses régions d'Amérique latine et dont le texte contient des allusions à la culture noire.

NGRE-RE

Terme Kaiapó désignant la musique vocale et instrumentale de leur ethnie. Le répertoire vocal est constitué de deux types de chants. Les uns, dont la connaissance et l'interprétation est réservée à un petit nombre d'individus (chefs des associations masculines, maîtres du rituel,...), possèdent un modèle fixe et ne sont jamais interprétés en falsetto. Il s'agit des bens (chants rituels faits de remontrances et d'exhortations), des chants de purification et des chants d'honneur. Les autres sont des chants communautaires entonnés dans la plupart des cas sur une mélodie préétablie. Gustaaf Verswijver distingue dans cette catégorie les chants cérémoniels, les chants d'annonce et les chants anciens.

NIVI-GROTU

Trompe utilisée par les Indiens Guyami (Panama) et fabriquée avec une corne de bovidé.

NORTEÑA

Musique des Mexicains qui, à la suite de la Révolution mexicaine de 1910, ont quitté leur pays pour s'installer au Texas. Cette migration s'est poursuivie durant tout le XXe siècle avec l'arrivée continuelle de individus en quête de travail (Mojados, c'est-à-dire les "dos

mouillés” par allusion à leur traversée clandestine du Rio Grande). Ces mouvements de population ont accru considérablement le nombre de Mexicains dans les états frontaliers. Dans des villes comme New Braunfels (Texas), ils entrèrent en contact avec les descendants de colons allemands. C’est ainsi qu’ils adoptèrent l’accordéon et un répertoire de valse et de polkas, auxquelles ils ajoutèrent des paroles et des rythmes dans le style des corridos. La musique norteno qui résulte de ce syncrétisme se joue principalement sur un accordéon, accompagné par des guitares et un bajo sexto.

NUEVA CANCIÓN (esp.)

[syn.: canción protesta, nueva-trova (cuba)]

Chanson de protestation née durant les années 1960 dans les milieux universitaires latino-américains de gauche, et plus particulièrement dans les pays qui vivaient sous un régime militaire. Au Chili, les compositeurs les plus importants de la nueva canción furent Violeta Parra (1917-1967) et Víctor Jara, emprisonné et tué en 1973 pour avoir critiqué la dictature militaire du Général Pinochet. Citons aussi Benjamín Acevedo au Panama, Gloria Martín et Soledad Bravo au Venezuela, Daniel Viglietti en Uruguay ainsi que Mercedes Sosa et Atahualpa Yupanqui (1908-1992) en Argentine.

C’est de Cuba que ce mouvement reçut son appui le plus franc, notamment grâce à l’action de compositeurs tels que Silvio Rodríguez, Pablo Milanés et Carlos Varela et par le biais du premier Festival de la Canción Protesta organisé en 1967 à la Casa de las Américas, à La Havane.

Voir aussi canção-de-protesto.

OGAN

Cloche sans battant de type cencerro utilisée dans le vaudou.

OGUDÚ

Tambour afro-cubain proche des ararás. Il comporte une peau, fixée au fût par un système de crampons, un cerceau et des cordes. Sa forme est celle d’un cône légèrement tronqué et ses deux extrémités ont un diamètre différent. Une rangée de grelots est généralement fixée sur le pourtour du fût.

Voir aussi arará.

OKUELÉ

1. [syn.: okpelé]

Terme d’origine yoruba désignant une forme peu fréquente d’idiophone en bois. Sur deux des quatre faces de l’instrument en forme de cloche, sont attachés des morceaux de cuir. Lorsque l’okuelé est secoué, ceux-ci viennent percuter les deux autres faces.

2. Famille de trois tambours afro-cubains en forme de gobelet, posés sur un trépied. Ils possèdent une seule peau, qui, à la différence des tambours arará, est fixée avec des clous. Les deux petits okuelés sont joués avec des baguettes, le plus grand avec les mains.

ÓSUN

Hochet afro-cubain utilisé dans la santería. Au sommet d’une barre métallique verticale, fixée sur une base ou clouée dans le sol, sont fixés quatre petits cônes contenant des graines, des osselets ou des cailloux. La base de ces cônes supporte une plaque métallique sur laquelle est représenté un oiseau. L’instrument symbolise un être mythique auquel sont offertes des offrandes. Celui-ci peut ainsi être invoqué en secouant l’ósun.

PAGODE (port.)

Mot d'argot brésilien signifiant moquerie ou amusement collectif. Par extension, il désigne un bal populaire dans lequel les danseurs évoluent en ronde. Musicalement, la pagode est une variante de la samba-de-partido-alto dont elle s'inspire. C'est une musique de tempo lent, dont les strophes, chantées sur des textes engagés, sont improvisées par des solistes et entrecoupées par des refrains entonnés par tous les participants. Les instruments servant à interpréter la pagode sont: le cavaquinho, le violão, le reco-reco, la guitare, et les atabaques, auxquels s'ajoutent des percussions de fortune (bouteilles, assiettes, débris de vase, canettes de bière, etc).

La pagode, issue du faubourg carioca de Ramos, est pratiquée dans des cafés en plein air, autour d'une table, de la même manière que la batucada. Toutefois, avec le succès du genre les formations se sont structurées et standardisées. Le genre est notamment illustré par Bezerra da Silva, Zeca Pagodinho, Neguinho da Beija Flor, Grupo Fundo de Quintal,...

Voir aussi batucada, samba-de-partido-alto.

PAIÁ (port.)

[syn.: matunga, pernamguma]

Au Brésil, grelots fixés à un bracelet en cuir ou à une ficelle et attachés à la jambe ou aux pieds des chanteurs et des danseurs du moçambique.

Voir aussi moçambique.

PALMETAS

Palettes de bois utilisée dans les régions de la côte atlantique de Colombie. Entrechoquées, elles produisent un bruit sec proche d'un battement de mains ou d'un claquement de fouet. Elles sont utilisées dans un ensemble comprenant un chanteur soliste et trois instrumentistes (guacharaca (racle), tambor mayor et palmetas) pour accompagner une danse de carnaval pratiquée uniquement par des hommes (danza de negro).

PALOS

Famille de tambours cylindriques apparus vers 1820 en république Dominicaine. Ils sont faits d'un tronc évidé sur lequel est tendue une peau fixée par des coins. La peau est accordée en plaçant le tambour au dessus d'une source de chaleur. Parmi les différentes tailles de palos, on trouve le palo mayor (ou palo macho, congo mayor, ou congo grande) joué par le chanteur principal, un palo segundo et un palo menor (ou palo auxiliar, congo menor, ou conguito). Le plus grand des palos, le palo mayor, est bimembranophone. Les palos sont toujours joués avec les mains, leur position varie. Les plus petits sont posés verticalement ou horizontalement sur le sol, tandis que le plus grand est tenu entre les jambes du percussionniste. Ils sont utilisés conjointement à l'alcahuete pour accompagner le baile de palos.

PAMBICHE (esp.)

Voir merengue.

PANA

Trompe bororo. Elle comporte deux ou troisalebasses collées bout à bout, un orifice circulaire faisant office d'embouchure. L'instrument, associé au héros Itubore, fournit un rythme régulier accompagnant les chants de chasse et de pêche.

PANDERETA (esp.)

1. [syn.: basse]

Tambourin d'origine espagnole comprenant une membrane tendue sur un cadre de faible hauteur et percé de fentes dans lesquelles sont insérées des plaquettes métalliques ou de petites cymbales. Il est joué en frottant la peau avec un doigt humidifié (généralement le pouce), ou en frappant la peau avec le poing ou le bout des doigts. Il est utilisé dans la plupart des pays d'Amérique latine et, en particulier, en Colombie et à Porto Rico. Dans la plupart de ces pays le mot pandereta est un diminutif de pandero, qui désigne de plus grands tambours sur cadre, mais généralement sans cymbalettes. Si au Chili les panderos accompagnent de la musique d'origine espagnole, en république Dominicaine, ils sont utilisés pour les salves, et au Mexique pour le son jarocho.

2. Instrument de percussion rudimentaire du Venezuela. Il consiste en un morceau de bois sur lequel sont fixées des capsules. Il est utilisé dans l'ensemble de percussion qui accompagne le chant des aguinaldos.

3. Tambour en forme de sablier utilisé dans le culte la santería.

Voir aussi aguinaldo, alabanza, furruco.

PAREJA

Style musical équatorien un peu plus rapide que le sanjuán et joué à la harpe.

PASAJE

Genre musical vénézuélien qui accompagne le joropo.

Luis Felipe Ramón Y Rivera, Venezuela, NGDOMM, London, MacMillan, 1980, vol. 19, p. 610

“Il existe deux types de pasaje - l'un provenant des plaines vénézuéliennes, l'autre des régions du Nord et du Centre. Ce dernier type de pasaje comporte quatre sections, chacune portant son propre nom, comme dans les suites de danse européennes des XVIIe et XVIIIe siècle. La première partie (pasaje) est la plus longue et la plus variée. La seconde (yaguaso) peut moduler vers un ton voisin puis retourner à la tonique en passant parfois par le relatif mineur. Pour la troisième (guabina) et la quatrième (marisela) section - morceau rythmique démonstratif caractérisé par des syncopes et des rythmes croisés (3/4 et 6/8) - le chanteur s'accompagne avec des maracas tandis que la harpe fournit la texture musicale, jouant à la fois des accords et des arpèges. La ligne vocale possède une mélodie indépendante, et le tempo rapide exprime le caractère enjoué de la danse”.

PASEO

1. Une des parties de la danzá, du danzón et du merengue.

2. Comparsas incluant un groupe de cuivres et intervenant durant les carnivals à Santiago de Cuba.

PASILLO (esp.)

[syn.: valsa de Colombia (Colombie), pasillo guanacasteco (Costa Rica)]

Musique de danse dérivée de la valse et importée en Équateur, en Colombie, au Costa Rica et au Venezuela à l'époque de la colonisation. Elle survit aujourd'hui sous deux formes: l'une lente, souvent en mode mineur, faite de mélodies tristes et de textes mélancoliques; l'autre plus rapide, entièrement instrumentale. La structure de cette dernière se présente comme un rondo dont chaque section appartient à une région tonale contrastée. Elle se distingue aussi par ses mélodies fortement syncopées et par la superposition de mètres à 3/4 et à 6/8. Les principaux instruments du pasillo sont la guitare, le tiple et la bandola.

PASODOBLE (esp.)

[syn.: paso-doble (esp.)]

Danse binaire enlevée d'origine espagnole. Elle s'est imposée en Argentine, au Brésil et dans d'autres pays d'Amérique latine au début du XXe siècle. Le pasodoble est composé de deux sections. Il fut l'une des sources principales des danses populaires latino-américaines et engendra des genres aussi divers que la galopa ou les corridos.

PATACA (port.)

[syn.: dobrão, vintém]

Ancienne pièce de monnaie brésilienne en argent, utilisée par le joueur de berimbau pour modifier la hauteur du son de la corde de son instrument.

Voir aussi berimbau.

PAU-DE-CHUVA (port.)

[syn.: palo-de-lluvia (esp.)]

Hochet utilisé par des Indiens d'Amazonie. Construit avec un long tuyau creux de bois ou de bambou, son diamètre est d'environ 7 cm et sa longueur varie de 40 cm à 120 cm.

Les parois internes du tube sont garnies perpendiculairement de petits éclats flexibles de bambou. Lorsque le tube est renversé, la chute des percuteurs (graines, cailloux) est ralentie. Leur choc contre les tiges de bambou évoque le bruit de la pluie. Le nom de l'instrument signifie bâton-de-pluie.

PAU-E-CORDA (port.) (bois et corde)

Nom donné aux premiers ensembles instrumentaux de Rio de Janeiro qui jouaient le choro. Ceux-ci étaient composés d'une flûte, un cavaquinho et une guitare. L'expression pau-e-corda fait référence aux matériaux utilisés pour la fabrication des instruments.

Voir aussi chorão, chorinho, choro, grupo-de-choro.

PAYADA DE CONTRAPUNTO

En Uruguay, il s'agit d'une sorte de compétition entre deux chanteurs qui improvisent sur un sujet donné. Ils s'accompagnent ou sont accompagnés à la guitare.

PERICÓN (esp.)

[syn.: pericom (port.)]

Genre national de l'Uruguay. Il émerge dans les campagnes de la région du Rio de la Plata à la fin du XVIIIe siècle, et s'impose dans les salons de Montevideo à partir de 1820. C'est une musique à 3/8, de rythme vif dansée par des couples séparés.

Le genre s'est répandu en Argentine et dans le sud du Brésil.

PERNANGUMA (port.)

[syn: paia, penengomem, pernengomem, permanguna, pernamguna, pramanguna]

Au Brésil, grelots que les chanteurs et danseurs du moçambique s'attachent aux jambes et aux pieds.

Voir aussi ganzá, moçambique.

PFUTU-WANKARA

[syn.: pfutu-ankara]

Tambour bimembranophone des Andes boliviennes. Très aigu, il est utilisé dans les orchestres quechuas pour interpréter une danse originaire de La Paz, dont le rythme imite les anciennes danses des esclaves noirs.

Voir aussi wankara, flûte de pan.

PIANO-DE-CUIA

[syn.: afoché, afoxê, afuxê, xequerê]

Hochet brésilien fabriqué à partir d'unealebasse pourvue d'un manche et recouverte par des bracelets de graines, de petites billes ou de coquillages. Il est joué en maintenant fermement le réseau de percuteurs dans la paume de la main, tandis que l'autre tourne le manche pour frotter laalebasse contre les graines.

À Cuba on utilise un type d'afoché qui est appelé agbé ou aggüé. Il est construit avec une gourde vide entourée d'une grille de graines enfilées, mais sans manche. Dans les pays sud-américains de langue espagnole, l'instrument est aussi appelé cabaza ou calabaza.

PICONG (esp.)

Nom provenant du français "piquant" et donné à Trinidad et Tobago à des chants de raillerie ou à une manière de chanter le calypso en improvisant librement les vers. Ces mélodies sont influencées par les anciens chants de travail des esclaves.

Voir aussi calypso, gayup.

PIFÛLKA

Petite flûte droite chromatique utilisée par les Mapuche chiliens et les Neuquén argentins. Des modèles en pierre, en os ou en argile subsistent, mais aujourd'hui l'instrument, d'une longueur approximative de 25 cm, semble exclusivement fabriqué en bois. Il est souvent utilisé par paires.

PILON

Idiophone battu. Dans l'immense majorité des cas, il s'agit d'un tube creux de bois ou de bambou frappé contre le sol. Choisi au hasard ou aménagés, il accompagne la danse ou, plus souvent, rythme le labeur. Les pilons sont frappés avec le côté fermé contre le sol.

Cuba: ikú-achán

Équateur: lanza, bastone

Haïti: ganbo

Trinidad et Tobago: tamboo bamboo

Venezuela: quitiplá

PINGULLO (esp.)

[syn.: pincollo, pincullo, pincuylo, pinkaylo, pinkillo, pinkullo, pinquillo]

Flûte à conduit en bambou, en bois ou en os, jouée par les Indiens des Andes et utilisée dans la musique traditionnelle de l'Équateur. L'instrument existe en différentes tailles possédant de 2 à 7 trous. En Équateur, on trouve des pingullos à six trous, et au Chili et en Argentine, le pinkillo en possède sept. La dimension de l'instrument varie entre 30 et 50 cm mais dans la région de Cuzco, certains d'entre eux peuvent atteindre 120 cm.

Durant les époques pré-coloniales, le pingullo était un instrument mélodique joué exclusivement par les hommes et dans des cérémonies à caractère religieux. Aujourd'hui, si ce type de pratique persiste au Pérou et en Bolivie, l'instrument est aussi employé dans les défilés de carnaval.

Le pingullo est joué avec une seule main tandis que de l'autre, l'exécutant frappe un petit tambour (tamboril).

Voir aussi tamboril.

PIREKUA

Genre de chanson traditionnelle des Indiens Purépecha, occupant une région qui fait partie de l'état de Michoacán. Les pirekuas sont interprétés lors de fêtes régionales par des pireris, chanteurs accompagnés par des cordes et/ou des cuivres. Les chants évoquent des faits de la vie quotidienne, avec une récurrence manifeste du thème de la tsitsiki, fleur de la région utilisée comme métaphore dans de nombreuses chansons d'amour.

Les pirekuas sont chantés en purembe, sur un rythme à 3/4 ou à 6/8, témoignant de l'influence de la valse dans la formation du style.

PLENA (esp.)

1. Chanson anecdotique et/ou satirique portoricaine. Elle évoque des personnages ou des événements réels, et forme une chronique du peuple et de ses réactions face aux problèmes. Cet aspect narratif confère aux plenas une fonction semblable à celle du romance espagnol et du corrido mexicain.

Les premières plenas apparaissent à la fin du XIXe siècle, introduites par les immigrants des îles Vierges et de San Cristóbal établis dans la ville de Ponce, sur la côte sud de Porto Rico. Elles semblent s'être imposées d'abord comme musique de rue avant de s'implanter dans les clubs. La plena peut être dansée.

Il n'existe pas d'ensemble instrumental fixe pour la plena, mais les instruments les plus souvent utilisés sont les panderetas, les maracas, des güeros, un cuatro à 10 cordes, un tiple, une guitare. Dans les plenas les plus récentes, on peut parfois entendre un harmonica, un accordéon, une conga ou des cuivres.

La plena comporte une alternance de couplets interprétés par un soliste et de refrains chantés par le chœur.

Canario dans les années 20 et César Concepción dans les années 40, le groupe Trapiche dans les années 70 puis Atabal durant la décennie suivante ont contribué à la diffusion et à l'évolution de la plena.

2 Chant de travail de la république Dominicaine.

POLCA

Danse créole du Paraguay apparue au milieu du XIXe siècle. Contrairement à ce que son nom indique, elle n'a pas de rapports avec son homonyme européen. Elle est plutôt influencée par la zamba et par certains genres créoles pratiqués au Paraguay au début

du XIXe siècle. La polca peut être instrumentale ou vocale. Dans le premier cas, elle est jouée au violon ou à la harpe. Dans le second, elle est accompagnée par une ou deux guitares. La plupart des textes évoquent des événements militaires ou politiques. Ils sont chantés en guaraní ou dans un mélange de guaraní et d'espagnol.

POMATINYA (esp.)

Tambour péruvien monomembranophone utilisé par les Incas. Recouvert d'une peau de puma, il fait partie de l'ensemble de percussions accompagnant les takis (danses de la culture inca), et les danses du guacón (fête où les participants dansent en portant des masques).

PONTO (port.)

[syn.: linha, ponto cantando, ponto-de-macumba]

Cantique pratiqué dans les "nations" brésiliennes d'origine africaine et destiné à faire descendre les esprits. Chacune des déités (orixás ou santos) est invoquée par des pontos qui lui sont propres. Ceux-ci sont accompagnés exclusivement par des instruments de percussion et, en particulier, par des tambours. Les textes contiennent des mots en langue nago et quimbundo, parfois devenus incompréhensibles. Les mélodies sont basées sur des gammes pentatoniques ou hexatoniques.

Le mot ponto désigner aussi la mélodie et le texte improvisés pendant la danse du jongo. Voir aussi jongo.

PORRO (esp.)

Genre de chanson traditionnel colombien pratiqué dans les villes de Bolivar et de Cartagena. Le rythme est binaire, et enlevé.

Le mot est aussi utilisé de façon générique pour désigner les différents types de chansons interprétés sur la côte atlantique de la Colombie.

POTOTO (esp.)

Trompe péruvienne d'origine inca, construite avec unealebasse ou avec un récipient d'argile en forme de bouteille.

POWARI

Instrument à vent des Bororos utilisé pour invoquer l'âme des défunts. Il consiste en unealebasse sur laquelle est fixée un roseau dont le bout est taillé en forme d'anche. Chaque type de powari est décoré avec l'iconographie clanique du mort dont elle représente l'âme.

PREACA (port.)

[syn.: arco-e-flecha]

Idiophone utilisé par certaines tribus indiennes du Brésil. Il consiste en un arc et une flèche, dont le diamètre est plus important en son centre qu'aux extrémités. Un côté de la flèche est fixé à la corde, tandis que l'autre est enfilé dans un trou percé au centre du manche de l'arc. Lorsque le musicien pince la corde, la flèche percute les parois du manche et produit un bruit sec.

L'instrument est utilisé dans l'ensemble instrumental qui accompagne quelques danses traditionnelles: le caiapós, le cabocolinhos, la tapuiada, etc.

PREGÓN (esp.)

[syn.: pregão (port.)]

Chant entonné par des vendeurs ambulants pour vanter leur marchandise. Les pregones, apparus d'abord à Cuba se sont étendus à toute l'Amérique du Sud. Les pregões de Rio de Janeiro, chantés par les marchands de balais, d'oranges ou de gâteaux, et les pregones de Caracas chantés par les marchands de bouteilles et de fromages, sont des créations mélodiques comprenant des variations microtonales très expressives. C'est de l'un de ces pregones que s'inspira Moisés Simóns pour composer son succès "El manisero" (le vendeur de cacahuètes). Quelques compositeurs comme le brésilien José Siqueira (1907-1985) et les Cubains Amadeo Roldán (1900-1939) et Ernesto Lecuona (1896-1963), ont écrit des œuvres en utilisant ces pregones.

PUJADOR (esp.)

Tambour panaméen d'un diamètre moyen de 20 cm et d'une longueur approximative de 70 cm. Le tambour est posé sur le sol et maintenu entre les genoux du percussionniste. Pour modifier la sonorité de l'instrument, le musicien peut appuyer sur la peau avec son coude tout en la frappant de l'autre main ou simplement soulever le tambour du sol.

PUJAO (esp.)

Tambour cylindrique afro-vénézuelien employé, comme le cruzao, pour improviser autour des formules rythmiques exécutées sur un corrío. Les pujaos accompagnent le golpe.

Voir aussi corrío, cruzao, golpe, tambor redondo.

PUNGA (port.)

[syn.: pongo, dança-de-crioula, dança-do-tambor]

Type de samba pratiqué dans le Maranhão (Brésil). Le punga se caractérise surtout par ses particularités chorégraphiques dont l'umbigada ou punga. Les hommes et les femmes se disposent en cercle. Lorsque tous les tambours jouent, les participant dansent en gonflant le ventre tout en cherchant un partenaire. Lorsqu'un coup retentit sur le tambour le plus grave, le danseur entre en contact avec le ventre du partenaire choisi. Ce dernier gonfle à son tour le ventre et commence à chercher un autre partenaire.

PUNTA

[syn: culiou]

Danse des Garifuna (descendants d'esclaves Noirs vivant au Honduras, au Guatemala, au Nicaragua et à Belize), exécutée à l'occasion d'un décès ou d'un mariage. C'est une ancienne danse de fertilité, terminant les rites du dugu (culte des ancêtres pratiqué dans un sanctuaire) et se pratiquant aussi dans des contextes profanes. Elle se caractérise par ses mouvements pelviques prononcés. Pour la punta funéraire, les Garifuna de Belize utilisent des caisses de bois au lieu de tambours.

PUNTO (esp.)

Genre musical d'Amérique du Sud (Colombie, Costa Rica, Panama, Venezuela) et des Caraïbes (Cuba), très marqué par une influence hispanique, même si le rythme témoigne d'influences africaines.

Les deux principales formes de punto, sont le punto libre et le punto fijo. Dans le premier, le chanteur donne un caractère de récitatif à son texte, sans respecter de métrique fixe,

tandis que l'accompagnateur exécute des arpèges sur un instrument à cordes. Dans le second, le style fixe, le chanteur suit fidèlement la métrique régulière que lui dicte l'accompagnement (souvent des rythmes binaires à 2/4 ou à 6/8). Dans la plupart des puntos, les textes poétiques sont chantés sur des mélodies modales, bimodales ou tonales modulantes. Les instruments à cordes (cuatro, luth, tres, guitare, contrebasse) et/ou à percussion (quitiplá, maracas, gueo), jouent durant l'introduction et les interludes. Une fois le chant commencé, l'accompagnement se limite au soutien harmonique.

Les variantes du punto sont nombreuses et concernent la façon de chanter, le caractère du texte ou les instruments utilisés. Au Venezuela, il est question de punto cruzado, combinant un débit vocal rythmiquement instable à la pulsation régulière des instruments de percussion; de punto y llanto; de punto fuerte et de punto mampó. À Cuba, le punto est d'origine paysanne.

PUNTO (CUBA)

PUNTO PINAREÑO PUNTO CAMAGUEYANO
(Région de Pinar del Rio) ou punto de Las Villas

PUNTO ESPAÑOL PUNTO CUBANO PUNTO FIJO PUNTO CRUZADO

Au Costa Rica, le punto guanacasteco (dans la Province de Guanacaste) est accompagné par la dulzaina (harmonica), et à Panama, la mélodie est jouée par le rabel et/ou le violon tandis que l'accompagnement est fourni par la mejoranera et/ou la bocona. Lorsqu'un punto est en mode mineur, il est appellécoco. Au Venezuela, le texte des puntos est religieux, la mélodie, très libre, est accompagnée par un cuatro. Il est chanté sur un accompagnement de bandola et de guitare. Dans certaines régions du pays, le punto est chanté pendant les veillées funèbres avec accompagnement de cuatro, de charrasca métallique et de maracas.

Voir aussi fulía, galerón.

PUTU

Trompe du nord du Chili, fabriquée à partir d'une corne.

Voir aussi pututu.

PUTUTU

[syn.: pututo]

Trompette utilisée en Bolivie, en Argentine et au Pérou. Originellement réalisée avec une conque, elle est actuellement constituée d'un roseau à l'extrémité duquel est fixée une corne d'animal qui fait office de pavillon. Les pututus sont généralement joués par trois, dans des ensembles incluant également des flûtes de pan.

QARA T'YNIA

Instrument à cordes bolivien précolombien. Il s'agissait d'un monocorde dont la caisse de résonance était fabriquée avec un tronc évidé ou une poterie recouverte d'une peau de lama. Le musicien tirait d'une main la corde de boyau vers lui tandis qu'il la pinçait de l'autre.

QOLTA

1. Flûtes bolivienne de petite dimension.
2. Luth bolivien.

QUADRILLE

Comme la contredanse, le quadrille, ancienne danse de salon européenne, a connu des fortunes diverses en Amérique latine, et il subsiste encore, sous une forme créolisée, dans certaines régions des Antilles françaises et à Sainte-Lucie. Les couples évoluent sous la direction d'un « commandeur », qui annonce les différentes figures.

Musique aux Antilles, Maurice Jallier et Yollen Lossen, Editions Caribéennes, Paris, 1985, p. 17 :

« Ce nom vient de l'italien "squadra" qui désignait des soldats disposés en forme de carré. Plus tard, il fut donné à un groupe de quatre danseurs ou de quatre couples de danseurs. Il y a une grande variété de quadrilles, mais le quadrille type aux Antilles est celui des lanciers. Il se compose de cinq figures, dansées par quatre couples. Dans la première figure, nommée les tiroirs ou le dorset, les couples en changeant de place imitent le mouvement de va-et-vient des tiroirs. Dans la deuxième figure ou la victoria ou les lignes, chaque couple va saluer les trois autres. la troisième figure se nomme les trois saluts, la double chaîne ou encore les moulinets. Les couples deux par deux vont saluer les deux autres dans la quatrième figure, qu'on appelle les visites. La grande chaîne plate ou lanciers est exécutée enfin dans la dernière figure. »

Le quadrille dit « français » comporte, lui, cinq figures : le pantalon, l'été, la poule, la pastourelle et la finale ou galop.

Il existe, en Guadeloupe, plusieurs sociétés de quadrille. A Marie-Galante, petite île rattachée à la Guadeloupe, les « bals à quadrille », organisés lors de fêtes patronales ou chez les particuliers, ne sont plus guère fréquentés que par des personnes âgées. Les orchestres consistent généralement en violon, accordéon, boula (tambour sur cadre muni de cymbalettes), boula marquer (plus patit) ou chacha (hochet), ti-bois (baguettes de bois entrechoquées), triangle, sillac (racleur en bambou).

A Sainte-Lucie, le kwadril local, pratiquement tombé en désuétude a retrouvé son lustre d'antan depuis l'indépendance. La chorégraphie et le nombre de figures diffère légèrement de celui des Antilles française et l'orchestration consiste en violon, banjo, cuatro, guitare, mandoline, chakchak (hochet) et parfois zo (os).

À la Martinique le quadrille est appelé haut-taille ou haut-Jeanne. Il est joué par un ensemble instrumental comprenant: violon, accordéon, guitare, tambour sur cadre, sillac, malakach, triangle. Les bals sont appelés, en créole, les bakakadri ou les balakôrdéon.

QUIJADA (esp.)

[syn.: queixada (port.), carrasca (esp.)]

Mâchoire d'âne, de cheval ou de zèbre, utilisée comme instrument de percussion dans les musiques traditionnelles de quelques pays latino américains: au Brésil, sous le nom de queixada de burro, les mâchoires sont frappées l'une contre l'autre; en Colombie où l'instrument est appelé carraca ou carraca de burro, on le joue plutôt comme une rape, en frottant les dents avec une baguette de bois; au Venezuela, il est appelé charrasca, et dans la région colombienne d'Antioquia, il est connu sous le nom de guacharaca. À Cuba, la quijada est utilisée comme racle dans les comparsas.

Voir aussi bambuco, bandola, chucho, curruca, estudiantina, requinto, tiple.

QUIJONGO (esp.)

[syn.: quijombo]

Arc musical d'origine africaine utilisé au Costa Rica et au Nicaragua. Comme le berimbau, il comporte, au centre de la corde métallique, une gourde ou une petite tasse qui sert de résonateur. Le musicien peut ainsi modifier le timbre, obtenir un vibrato ou jouer les harmoniques en couvrant et découvrant alternativement le pavillon du résonateur. La corde est frappée avec une baguette.

Voir aussi arc musical, berimbau.

QUINTILLA (esp.)

Nom donné dans la région nord d'Argentine à la forme poétique chantée sur les mélodies des vidalas. Les vers sont octosyllabiques avec des rimes entre le second et le cinquième vers et entre le troisième et le quatrième.

QUINTO (esp.)

1. La plus aiguë des trois tumbadoras cubaines. Le quinto est joué en position verticale et son unique peau est percutée avec les mains. Il est utilisé dans les orchestres de rumba brava.

Voir aussi conga, rumba, tres-dos, tumba, tumbadora.

2. Guitare du Venezuela.

QUIPA (esp.)

[syn.: caracol marino, quepa]

Trompe construite avec une conque marine. Elle est utilisée apparemment sans discontinuité depuis le premier millénaire avant Jésus Christ et se retrouve dans les civilisations Chavín, Mochica et Chimú. La conque est percée en son sommet, et se joue soit en soufflant directement dans cet orifice, soit par l'intermédiaire d'une embouchure. Il existe également des quipas en argile.

En Équateur, l'instrument est aussi appelé churo ou churu, tandis qu'au Pérou, il est dénommé guayllaquepa ou trompeta de caracol.

Voir aussi bocina, buzina, cuerno, pututu.

QUITIPLÁ (esp.)

1. Tambour colombien à une seule membrane introduit dans les régions de la côte atlantique au XIXe siècle par des esclaves noirs. Le nom du tambour serait une onomatopée évoquant sa sonorité.

2. Idiophone vénézuélien, constitué d'un tube de bambou.

RABECA (port.)

[syn.: rebeca]

Violon portugais implanté au Brésil dans des versions de fortune. Les quatre cordes de l'instrument sont accordées suivant l'accord traditionnel du violon (mi 4, la 3, re 3, sol 2). Contrairement à la pratique occidentale, le rabeca n'est pas tenu sous le menton, mais contre la poitrine.

Voir aussi rabel.

RABEL (esp.)

Violon primitif à trois ou quatre cordes d'origine espagnole. Il fut importé en Amérique du Sud par des missionnaires et adopté dans de nombreux pays. Au Paraguay, il est

utilisé par les Indiens Macá et Lengua pour exécuter des genres créoles comme la polca. Au Guatemala, le rabel fait partie des ensembles de zarabanda, tandis qu'en Argentine, il a été adopté par les Indiens Chané. En Colombie, il fut joué dans des églises rurales dès le XVIIIe siècle, mais sa présence est également attestée au Chili et à Panama. Voir aussi rabeca.

RACLES

[s.n.], *Scraper*, New Grove Dictionary of Musical Instruments, London, MacMillan, 1984, vol. III, p. 340.

Idiophone dont une partie de la surface est dentelée et raclée par un objet non sonore. Dans le système de classification de Hornbostel et Sachs, les racles sont groupées de la façon suivante: les bâtons raclés (habituellement des os ou des bois. Des os ayant été utilisés dans des cérémonies aztèques), des tubes raclés (par exemple la charrasca vénézuelienne, faite d'une corne de bœuf); des récipients raclés (par exemple le güero cubain); et des roues raclées (une languette fixée dans un cadre vient percuter les différents rayons d'une roue dentée).

Antilles néerlandaises: wiri

Aztèques: omichicahuaztli

Brésil: afoxé, ganzà, permanguna, piano de cuia, reco-reco

Caraïbes: acheré, guachara, guayo, güiro, gwaj, quijada, rascador

Chili: matraca, cacharina

Colombie: carraca, carraca de buro, guacharaca

Équateur: rasqueta

Mexique: áyotl

Pérou: garada (Ocaina), kemae (Bora)

Venezuela: carraca, charrasca

RANCHEIRA (port.)

[syn.: ranchera (esp.)]

Genre populaire à trois temps issus de la mazurka. Il fut introduit en Argentine, dans la région du Rio de la Plata vers 1850, puis se diffusa dans la province brésilienne frontalière, le Rio Grande do Sul.

La rancheira se danse en cercle en suit la chorégraphie du fandango. Le chant et la danse sont accompagnées par une viola-caipira, une sanfona et des castagnettes.

RARA (yoruba)

Carnaval rural haïtien ayant lieu plus particulièrement la semaine avant Pâques et mélangeant des éléments sacrés et profanes; chrétiens et vaudouistes; africains et européens.

Selon Harold Courtlander, le terme rara proviendrait du yoruba et signifierait "produire des sons", "faire du bruit". Mais le terme lalwadi (créolisation de "la loi dit"), également utilisé pour décrire les festivités rara, semble indiquer que ses origines remontent plutôt à un carnaval déjà célébré à Haïti à l'époque coloniale, et autorisé par le Code Noir (1658).

Les groupes de rara sont régis par une hiérarchie stricte: un président qui s'occupe de l'organisation économique du groupe; un colonel qui dirige le groupe avec un fouet (fwèt) et un sifflet (sifle), des danseuses (les reines), des danseurs munis de bâtons (les majó jonk); un porte-drapeau qui identifie le groupe; et des musiciens utilisant des

petros (tambours à simple peau), des kès (tambour à double peau), des graj (racles métalliques), des trompettes, des tcha-tcha (maracas) et des vaccines.

Les deux danses les plus typiques de ces ensembles sont le rabordaj, qui peut être dansé seul, en couple ou en groupe et dont caractère sexuel est affirmé par des ondulation pelviennes; et le charpyopye (poids sur les pieds), dansé par les majò jonk.

Les textes sont satiriques, politiques ou obscènes, mais il existe également des chansons de rara religieuses ou romantiques.

Voir aussi tambour, vaskin, vaudou.

RASQUEO (esp.) (batterie)

[syn.: rasgado (port.); rasgueo, rasgueado (esp.)]

Technique de jeu appliquée à certains cordophones comme le violão, la viola-caipira, la guitare et le cuatro. Jouer rasgeado signifie que le musicien fait vibrer les cordes en les balayant de haut en bas et de bas en haut avec le pouce, ou les ongles de la main droite. Cette technique fut utilisée en Espagne dès le milieu du XVIe siècle, puis se répandit dans d'autres pays d'Europe avant d'être appliquée en Amérique latine à des genres tels que le flamenco.

RECO-RECO (port.)

[syn.: caracaxá (port.); güiro (esp.)]

Racle brésilienne fabriquée avec un tube de bambou, ou un fruit de calebassier dont une partie de la circonférence est incisée par des entailles transversales. Dans la région de Bahia, certains ensembles utilisent un reco-reco consistant en un ressort d'acier étiré sur une boîte d'environ 15 cm de longueur. Ce ressort est frotté avec une baguette en métal et la boîte sert de caisse de résonance. Au cours des années 60, ce reco-reco métallique a été introduit dans les escolas-de-samba de Rio de Janeiro, mais pour augmenter le volume sonore, le format de la boîte sur laquelle s'étire le ressort a été nettement allongé (jusqu'à 35 cm) et sur l'une de ses extrémités a été greffé un pavillon qui permet une meilleure diffusion du son.

Malgré l'industrialisation de l'instrument, les musiciens latino américains continuent de fabriquer des racles de fortune avec des matériaux les plus variés: capsules de bouteille de bière, fil de fer, etc.

Le nom de l'instrument est une onomatopée évoquant le bruit de la racle sur les entailles. D'autres vocables ont également cours: caracaxá, casaca, canzá, ganzá, macumba, raspador, quere-quexé ou reque-reque en Amazonie et chez les Indiens du Brésil; güero ou güiro dans les pays régions de langue espagnole; et guachara à Panama.

L'instrument accompagne de nombreuses manifestations musicales comme le candomblé, la congada, le cururú, le cana-verde, la samba, le moçambique, la capoeira angola et d'une manière générale, les fêtes carnavalesques.

Vila-Lobos a utilisé deux reco-recos: l'un en bambou, l'autre en métal, dans son poème symphonique Rudá (1954).

Voir aussi caraxá, caracaxá.

REDOBLANTE (esp.)

Tambour colombien à double peau utilisé entre autre dans les ensembles chirimía. Il est tenu et joué comme une caisse claire, mais ne possède pas de timbre.

Voir aussi caja.

REGGAE

Style musical d'origine jamaïcaine qui succède au rock steady et au ska à la fin des années 1960. Plusieurs hypothèses ont été émises quant à l'origine du terme: il proviendrait soit de "streggae" (violent, en patois local) ou de "regge-regge" (querelle); soit il résulterait d'un syncrétisme entre "regular" et "guy" (regguy). Sur le plan musical, le reggae synthétise des éléments nord-américains et afro-jamaïcains. Il reprend au ska et au rock steady le principe d'inversion des modèles rythmiques du rhythm and blues, mais s'en écarte par son tempo plus lents. La guitare, soutenue par les accents de la batterie, marque tous les contretemps par une croche ou deux doubles croches. La basse et une autre guitare exécutent de petits riffs d'une mesure souvent en figures de croches. L'orgue, fréquemment employé avec un effet leslie, assoie la tonalité.

Le reggae émerge parallèlement à certains mouvements noirs politisés et revendicatifs, ainsi qu'à un retour à une spiritualité cristallisée dans le rastafarisme. Les textes sont tantôt mystiques, tantôt pacifistes ou revendicatifs. Les vedettes du reggae sont les chantres des ghettos jamaïcains. C'est le cas de Jimmy Cliff, de Bob Marley et des Wailers (Wake Up, Stand Up; I Shot The Sheriff), de Deroy Wilson dont la chanson Better Must Come servit de propagande au People National Party lors des élections jamaïcaines de 1972, de Peter Tosh, etc.

Grâce à certaines de ces personnalités et à quelques musiciens éminents (le tandem rythmique Sly Dunbar et Robbie Shakespeare), le reggae, comme précédemment le ska, exercera une profonde influence sur des artistes rock de la fin des années 1970 (Police, UB 40).

REISADO (port.)

Manifestation traditionnelle brésilienne pratiquée durant la période de Noël. Le reisado consiste en une suite de petites pièces chantées, enchaînées pour former une sorte de théâtre lyrique populaire. Chaque pièce présente un personnage particulier: barca-bela, borboleta, cacheda, caipora, cavalo-marinho, guriabá, iria-a-fidalga, maria-teresa, mestre-domingos, sereia, zé-do-vale,... chacun d'eux étant accompagné par une danse ou des instruments qui lui sont propres. Le personnage principal est toujours un animal, une plante, un être fantastique ou un type populaire. Ce type de représentation, probablement influencé par les fêtes pastorales portugaises apparaît dans le nord et le nord-est du Brésil à la fin du XIXe siècle.

Le reisado est interprété dans des défilés plus ou moins formels. Les danseurs et les musiciens s'arrêtent face à une maison et le chœur présente les personnages un à un. Chaque participant entre ensuite dans la maison, danse, chante et lance un mouchoir dans la direction du spectateur qui doit y mettre son obole. Après la présentation, qui se termine par le bumba-meu-boi, le groupe fait ses adieux et se dirige vers une autre maison.

L'accompagnement est joué par des ensembles très variables dans lesquels on retrouve souvent violão, rabeca, tambour de basque, pífano, viola-caipira, flûte, adufe, clarinette et trompette.

Voir aussi bumba-meu-boi, folia-de-reis.

RÉJANE (fr.)

Danse et chant martiniquais exécutés sur des rythmes de biguine. Variante du bélé, la réjane comprend trois figures principales.

Voir aussi bélé.

REPICADOR (fr.)

1. Petit tambour à peau unique de Panama. Ses caractéristiques et sa technique de jeu sont similaires à celle du pujador.

Voir aussi pujador.

2. Nom du musicien qui, à Porto Rico, joue du requinto.

REPIQUE (port.)

1. Mot désignant l'improvisation sur un tambour.

2. Petit tambour brésilien à deux peaux, de la famille des zabumbas. Dans la musique du maracatú de Pernambouc, son jeu inclut des formules syncopées qui répondent au rythme joué sur le tambour meão.

3. [syn.: repinique]

Tambour à une seule peau, utilisé dans les défilés des escolas de samba de Rio de Janeiro. Il a la même fonction que le petit zabumba de Pernambouc, c'est-à-dire, répondre, avec des sons aigus, aux formules rythmiques des tambours graves.

4. Petit tamboril d'Uruguay.

5. À Porto Rico, le repique est l'un des éléments d'une paire de tambours, l'autre étant appelé acompañamiento.

REQUINTO (esp.)

1. Petite guitare à quatre cordes d'origine espagnole utilisé dans la musique populaire du Venezuela, de Colombie, d'Équateur et du Mexique. En Colombie, il est très répandu dans les régions de Chiquinquirá et Graduas où il peut remplacer la bandola. Il est joué avec un plectre et ses quatre chœurs sont accordés comme suit: ré, sol, si, mi. Dans les Andes équatoriennes, il exécute la mélodie principale, tandis qu'une guitare et d'autres instruments l'accompagnent. Au Mexique, il est joué lors de sérénades, et accordé une quarte plus haut que la guitare traditionnelle.

Voir aussi bambuco, bandola, chucho, curruca, estudiantina, quijada, son, tiple.

2. Tambour portoricain fabriqué avec un baril recouvert de peau de chèvre. Avec le burlador et le subidor, c'est le plus petit des tambours utilisés dans la bomba. C'est sur cet instrument que sont exécutées des improvisations et des imitations. Les danseurs inventent en effet des chorégraphies et des pas que le repicador doit s'efforcer de reproduire. Le fut du requinto peut-être frappé avec des baguettes.

RHOMBE

[syn.: parapara, zumbidor (port.); palo roncador (esp.)]

Instrument composé d'une spatule (le plus souvent en bois) attachée par une corde. Le son est produit en faisant tourner la spatule. La hauteur du son produit dépend de la taille de la planchette. En Amérique du Sud, les rhombes ont eu une importance particulière dans les cultures primitives. Les Indiens Kamayurá, de la région du Xingu construisent des rhombes (parapara ou uriwuri) de bois en forme de poisson, d'une longueur variant entre 30 cm et 80 cm. Ils sont peints et servent lors des cérémonies du kuarup, pour révéler les morts. Chez les Bororó de l'état de Tocantins au Brésil, l'instrument, considéré comme un animal aquatique, est construit par familles de différentes dimensions et chaque modèle est couvert de plumes.

Brésil: ai je, aidjê, parapara, rói-rói, uriwuri, zumbidor, zunidor

Colombie: bramadera, palo roncador, sonidor, yelo, zumbador

Venezuela: bramadera, palo roncador, sonidor, yelo, zumbador

RITUELS

L'Amérique latine est particulièrement remarquable pour la variété de ses religions et de ses rituels, dans lesquels la musique et la danse jouent un rôle de premier plan. On connaît, grâce aux codex et aux fouilles archéologiques, la richesse des cultes pré-colombiens, voués aux forces protectrices du cosmos, accordés aux rythmes des saisons et accompagnés de sacrifices humains. La reine taino Anacaona de Saint-Domingue est demeurée célèbre pour ses fêtes sacrées (areitos), les danseurs évoluant autour d'un cercle de joueurs de tambours, de hochets et de racleurs. Mais si les rituels amérindiens subsistent sur le continent, ils ont pratiquement entièrement disparu des Caraïbes, les Indiens y ayant été décimés par les Espagnols peu après les débuts de la Conquête.

Les rituels les plus spectaculaires, sur le plan chorégraphique et musical, sont ceux où l'influence africaine domine. La fusion de diverses religions chrétiennes et africaines a engendré, en terre américaine, des cultes syncrétiques complexes dont le candomblé et la macumba au Brésil, la santería à Cuba, le vaudou en Haïti, le kumina en Jamaïque le Shango et le rada à Trinidad et Tobago, le Big Drum dans les Grenadines et le kawina au Surinam. Comme en Afrique, la transe y constitue le principal moyen par lequel les divinités, invoquées à l'aide de tambours et de chants, communiquent avec les zélateurs. Dans la plupart des pays catholiques, l'Eglise tenta de « récupérer » les pratiques religieuses d'origine africaine afin de mieux les neutraliser, et des sociétés de Noirs se constituèrent sous l'égide de diverses paroisses. Sous le couvert du catholicisme, les Noirs continuèrent néanmoins de vénérer leurs déités, assimilant celles-ci aux saints catholiques. Ainsi Shangó, dieu de la foudre, correspond à sainte Barbara à Cuba et à saint Jean-Baptiste à Trinidad et Tobago. Dans les pays protestants, les autorités coloniales réprimèrent beaucoup plus sévèrement les cultes noirs, jugés subversifs et susceptibles d'entraîner des révoltes d'esclaves. De nombreuses pratiques d'origine africaine ont cependant subsisté, dans les communautés de marrons en particulier, comme au Surinam ou en Jamaïque, et dans certains rites de passage. Les veillées funéraires, notamment, se prolongeant plusieurs jours après le décès, donnent lieu à des fêtes accompagnées de musique et de danse : les amis et les parents du défunt se réunissent dans la maison du défunt afin d'y partager nourriture et boisson et d'y réciter aussi des devinettes et des contes. On note, dans les cultes afro-américains, l'influence prépondérante des cultures yoruba, fon, arara, ibo et ashanti d'une part, congo et angola de l'autre.

Depuis l'abolition de l'esclavage sont apparus, dans les Caraïbes et les Guyanes surtout, avec la migration massive de travailleurs Indiens, des rituels hindouïstes ou musulmans. Parmi ceux-ci le hosay, fête indo-musulmane de Trinidad comportant des défilés de tambours tassa dans les rues de la capitale.

ROCK STEADY

Genre populaire urbain d'origine jamaïcaine. Le rock steady succède au ska au milieu des années 1960, avant d'être lui-même supplanté par le reggae vers 1969.

Délaissant les rythmes enlevés et les parties de cuivres élaborées caractéristiques du ska, le rock steady se distingue par ses tempi moyens, et ses rythmes plus complexes. Le genre est interprété par une formation typique du rhythm and blues; toutefois, la guitare basse tient un rôle plus mélodique et fournit un petit contrepoint à la ligne vocale.

Les paroles simples du ska, traitant surtout de danse et d'amour, font place à des textes engagés, ayant comme principaux thèmes la religion (rastafarisme) et le contexte social. Le rock steady est représenté par des artistes comme les Maytals et Derrick Morgan.

Voir aussi: dub, ska, reggae

ROJÃO (port.)

[syn.: rojão-de-viola]

Chant populaire pratiqué dans le nord et le nord-est du Brésil. Le soliste raconte ses prouesses ou celles d'un important personnage de la région. Quelques fois, ce type de chant est pratiqué alternativement par deux solistes. Le rojão prend alors la forme d'une compétition (desafio) qui peut durer plusieurs heures.

Voir aussi baião, desafio.

ROMANCE (esp.)

Genre musical chilien d'origine espagnole avec accompagnement de harpe.

RONDADOR (esp.)

Famille de flûtes de pan équatoriennes. Les tubes sont solidarisés grâce à deux baguettes, l'une disposée horizontalement, l'autre en oblique. Ils sont fermés à la base, et peuvent être en bambou, en jonc, en plumes de condor. Des fouilles archéologiques ont permis de découvrir des modèles en argile et en pierre. Il existe actuellement trois variétés de rondadors: un instrument à 8 tubes, un à 15 tubes et un dernier comportant de 20 à 35 tubes. Contrairement à la majorité des flûtes de pan, les tubes des rondadors ne sont pas rangés par ordre croissant de taille, mais de façon plus hétéroclite.

Voir aussi flûte de pan.

RUM (port.)

[syn.: hun]

Tambour brésilien à une seule membrane, de grande taille et de format oblong. D'origine yoruba ou fon, c'est le plus gros des atabaque de la famille des batá-cotô. Il est utilisé dans les cérémonies du candomblé où il est joué par l'alabê, c'est-à-dire par le chef des tambours, qui dirige également les autres percussionnistes. Le rum symbolise le dieu Oxun dont il est la voix. Les cantiques chantés en son honneur suivent le rythme du tambour.

Voir aussi atabaque, batá-cotô.

RUMBA (esp.)

Style musical apparu à la fin du siècle dans les faubourgs de la Havane et de Matanzas. Le mot rumba pourrait venir de rumboso (somptueux), utilisé en 1807 pour saluer les qualités d'un orchestre, ou de différents termes afro-américains comme tumba, macumba ou tambo, désignant tous des fêtes qui se déroulaient dans les quartiers noirs. Ils s'agirait donc différentes pratiques musicales qui ont été regroupées sous une même appellation. Dans les faits, il existe trois grandes formes de rumba qui se distinguent par l'instrumentation, le style vocal et la chorégraphie.

Le yambú est une danse de tempo modéré exécutée par des couples ou par des danseurs imitant le comportement des personnes âgées dans des tâches quotidiennes. Le côté lascif que l'on prête volontiers aux danses populaires est absent ici. Le yambú est scandé par des cajones qui se sont imposés lorsque les congas ont été interdites par les autorités. C'est ce qui explique pourquoi le genre est parfois appelé rumba de cajón.

Ex:

La guaguancó, est la forme de rumba urbaine la plus populaire. À l'origine, ce n'était pas une danse, mais un chant narratif, évoquant de façon humoristique les événements politiques, les commérages de quartier ou les défauts des maîtres blancs, un peu à la

manière du romancero espagnol. Ces thèmes très différents sont traités dans des vers groupés par 2, 4 ou 10. Ce n'est qu'au début du siècle qu'on ajouta au guaguancó une partie dansée. Le déroulement du guaguancó comprend ainsi plusieurs parties. La section introductive appelée diana est constituée par un passage vocal sans paroles, qui débute par un "lalale" caractéristique contribuant à donner le ton au chœur. Elle est suivie de la décima, exposition du texte, puis d'une section appelée capetillo, dans laquelle un chœur chante un refrain. C'est à ce moment que la danse débute. Un couple simule une poursuite dans laquelle la femme tente de s'esquiver. Les mouvements qu'exécutent les partenaires ont de fortes connotations sexuelles, mais c'est paradoxalement le guaguancó qui engendra la rumba de salon pratiquée en Europe.

Ex:

La columbia est apparue dans les régions rurales de Matanzas. Il s'agit d'une danse soliste masculine qui comprend des mouvements très acrobatiques. Chorégraphiquement, c'est sans doute la forme la plus complexe de rumba. Le danseur y imite des personnages très divers (travailleurs de plantation, sportifs,...) et dialogue avec le joueur de quinto qui expose des figures auxquelles il doit répondre.

à côté de ces trois formes principales, il existe plusieurs dizaines de variantes de rumba, dont certaines sont tombées en désuétude. À Cuba, les plus anciennes, groupées sous l'intitulé rumbas de tiempo España (rumbas de l'époque espagnole), étaient construites sur le rythme du yambú, et s'appelaient taona, papalote, gavilán, ou mamagüela.

Les rythmes complexes de ces différentes formes de rumba sont joués essentiellement sur des percussions: congas, clave, güero, maracas, palitos (baguettes de bois avec lesquelles on marque le rythme de base), guataca (houe percutée utilisé à Cuba) et trois tumbadoras de hauteurs différentes: tres-dos ou hembra (femelle) pour la plus grave, tumba ou macao (masculin) pour la moyenne et quinto pour la plus aigüe. Les improvisations libres, exécutées sur les percussions du registre le plus aigu, tandis que les rythmes fixes le sont sur les percussions les plus graves, témoignent d'une influence africaine.

Les principaux artistes de la rumba brava sont le Grupo AfroCuba de Matanzas, Los Papines, Los Muñequitos de Matanyas.

RUMPI (port.)

[syn.: hunpí, rupim]

Tambour brésilien de taille moyenne, à peau unique et de format oblong. Dans la famille des atabaques, c'est le tambour de taille moyenne. Dans les cérémonies du candomblé, il est dédié à Obaluayé.

Voir aussi atabaque, batá, batá-cotô, caxambu, ilu, lé, rumpi, surdo.

SALSA

Genre musical d'origine cubaine né à la fin des années 60, la salsa englobe en réalité plusieurs rythmes et son histoire remonte à la fin des années 20. Deux principaux types d'orchestres existent à l'époque à Cuba : les septetos, qui interprètent le son, la guaracha et le bolero (et qui deviendront plus tard des conjuntos lorsque s'y adjoindront une conga, un piano et des cuivres supplémentaires), et les charangas, spécialisées dans le danzón. Des enregistrements américains de son et de danzón, diffusés aux Etats-Unis et en Europe y susciteront un engouement pour la musique populaire cubaine et dans les années 30, la rumba et la conga s'imposent internationalement. Leur succèdent, à partir du milieu des années 40, le mambo puis le cha cha cha, interprétés à New York par des grands orchestres tels que ceux du Cubain Machito (Frank Grillo) et des Portoricains

Tito Puente et Tito Rodríguez. Dans les années 60, l'avènement du rock et des Beatles sonnent le glas de nombreux big bands « latins », remplacés par de plus petites formations. En même temps, avec la rupture des relations diplomatiques entre Cuba et les Etats-Unis, les musiciens « latins » de New York, privés de leur principale source d'inspiration, se tournent vers la soul music, à laquelle de nombreux jeunes Portoricains de la ville s'identifient. L'osmose entre les rythmes cubains et portoricains et la soul music donne naissance, dans les années 60, à deux rythmes hybrides, le boogaloo et le shing a ling. A la fin de la décennie, lassés du commercialisme de ces musiques, les instrumentistes et les chanteurs « latins » se tournent d'une part vers les rythmes portoricains de l'île : la bomba et la plena (que Rafael Cortijo, Ismael Rivera et Mon Rivera contribuent à faire passer du répertoire traditionnel au répertoire populaire), et redécouvrent d'autre part les racines cubaines. Cette nouvelle fusion engendre à son tour la salsa, appellation tirée du titre d'une émission de radio vénézuélienne et popularisée aux Etats-Unis par le pianiste Ricardo Ray. De Cuba, la salsa conserve le rythme de base de la clave, la structure musicale des principaux genres locaux - du son notamment - avec exposition du thème, section improvisée (montuno), riff de quelques mesures à l'unisson (mambo) et break ; la distinction en conjuntos et charangas ; l'utilisation de percussions cubaines (timbales, conga, bongo, claves, maracas, güiro, cowbell). Comme à Cuba, le chanteur (sonero) improvise des paroles sur la section du montuno. La salsa privilégie, sous l'influence du chanteur et tromboniste Mon Rivera, le trombone. Elle traduit souvent, à ses débuts du moins, les préoccupations politiques et sociales des Portoricains des barrios (quartiers hispanophones) de New York, écartelés entre les valeurs parfois contradictoires de leur île et la culture dominante anglophone. On y retrouve cependant le thème - omniprésent dans la musique latino-américaine - de la femme infidèle, comme dans Juana Peña, de Willie Colón et Héctor Lavoe :

Ella era una mujer
Que a muchos hombres había engañado
Pero un día vino un hombre
Que con un beso la traicionó
Y ese hombre nunca había querido
Y por eso fué que Juana Peña lloró.
C'était une femme
Qui avait trompé de nombreux hommes
Mais un jour vint un homme
Qui la trahit avec un baiser.
Cet homme n'avait jamais aimé
C'est pour cela que Juana Peña a pleuré ;

ou celui - nostalgique - du terroir portoricain, comme dans Soy Guajiro, d'Ismael Miranda :

Soy guajiro (ter)
Me levanto con el canto del gallo por la mañana
Sabiendo que soy guajiro
Me voy a cortar la caña.
Je suis paysan (ter)
Je me lève le matin avec le chant du coq
Sachant que je suis paysan,
Je pars couper la canne à la sucre.

Les premiers grands interprètes de la salsa sont en majorité portoricains : les pianistes Charlie et Eddie Palmieri et Ricardo Ray, les conguceros Joe Cuba et Ray Barretto, le

tromboniste Willie Colón, bien que le flûtiste dominicain Johnny Pacheco dirige une charanga particulièrement cotée. Progressivement, des artistes Cubains déjà connus (dont la chanteuse Celia Cruz) s'intégreront à la salsa.

A la fin des années 70, sous l'impulsion des nombreux immigrants dominicains de New York, la salsa absorbe le merengue. Les Cubains, récusant jadis la salsa, qu'ils considéraient comme une usurpation de leur musique, ont aujourd'hui adopté ce terme en raison de sa popularité internationale. La musique populaire cubaine actuelle se différencie cependant du reste de la salsa par son caractère plus enlevé - basé sur le rythme du songo (créé dans les années 70 par le percussionniste « Changuito », alors membre de la charanga Los Van Van). La danse la plus prisée des jeunes Cubains d'aujourd'hui n'y est d'ailleurs pas la « salsa » mais le frénétique « despolete ». Si La Havane, New York et San Juan demeurent les grands foyers de la salsa, cette musique triomphe aussi actuellement dans plusieurs pays latino-américains, la Colombie, le Venezuela et Panamá notamment, et divers orchestres de salsa se sont constitués dans des contrées aussi diverses que le Sénégal, la Finlande ou le Japon. Citons, parmi certains noms représentatifs de la salsa, NG La Banda et Issac Delgado à Cuba, El Gran Combo et La Sonora Ponceña à Porto Rico, Fruko y sus Tesos et Los Niches en Colombie, La Dimensión Latina et Oscar D' León au Venezuela, et les chanteurs Rubén Blades, Adalberto Santiago, Cheo Feliciano, Ismael Miranda, Azuquita, Pete « El Conde » Rodriguez, Justo Betancourt, Héctor Casanova et les défunts Ismael Rivera et Héctor Lavoe.

SALUDO

Salut jadis pratiqué par les comparsas cubaines devant les autorités coloniales.

SAMBA (port. origine kimbunda)

A l'instar du tango, expression de l'âme argentine, la samba symbolise le Brésil. Si la samba du carnaval de Rio de Janeiro et la samba chantée, diffusées par le disque et la radio, en sont les formes les plus connues, il en existe également d'innombrables variantes régionales (voir les différentes rubriques samba). D'origine bantoue, (le vocable kimbunda semba signifie « nombril »), la samba est à l'origine une danse de fertilité, exécutée en cercle et comportant le frottement des nombrils (umbigada en portugais), symbolisant l'union sexuelle. Elle s'apparente d'abord aux batuques congos, fortement percussifs, et s'intègre au candomblé bahian. Le terme, mentionné pour la première fois au Brésil en 1838, en vient à désigner, à la fin du XIXe siècle, des danses en cercle pratiquées à Rio, Bahia et Sao Paulo et, de façon plus large, les bals populaires en général.

Sur le plan musical, la samba possède des caractéristiques rythmiques spécifiques, analysées par le musicologue Gerhard Kubik (.....) : une mesure à 2/4, un cycle de seize pulsations, avec alternance fréquente de deux coups forts suivis de deux coups faibles. Sur ce cycle, exécuté par des racleurs, hochets ou tambours, viennent se greffer les accents de deux grosses caisses (surdos), consistant en pergunta (question), et en resposte (réponse), placée sur les contretemps :

hochets

surdo

Une linha rítmica assimétrica, généralement exécutée par des instruments sonores, au registre aigu, tels que les agogôs ou les tamborims, s'imbrique dans la pulsation fondamentale :

Ff.....

Diverses variations de timbre et de couleur, obtenues par différentes techniques de jeu ainsi que des arrêts sont intégrés à la mélodie et au rythme d'ensemble.

La samba de carnaval, création des musiciens noirs et métis des quartiers pauvres de Rio, est caractérisée, par son aspect fortement percussif. Impressionné par son effervescence, Darius Milhaud, qui séjourna à l'ambassade de France de Rio en 1917, s'en inspira dans *Le Boeuf sur le toit*. Avec le succès de *Pelo telefone* (1917), chanson sans doute anonyme mais revendiquée par le compositeur « Donga » (Ernesto dos Santos) et première samba enregistrée, la samba détrône les anciennes marches et marchinhas des défilés du carnaval. L'essor de la samba de carnaval ira de pair avec celui des écoles de samba, un prix étant attribué chaque année par un jury à la meilleure samba. Citons, parmi les célèbres sambas de carnaval, *Gosto...** (insérer les sambas citées p. 134).

Les premières sambas de carnaval ont une structure variable. La samba de partido alto, où les sambistas répètent, à la fin des couplets, le premier ou le dernier vers de la chanson puis reprennent au début, tend à prédominer. Ainsi cette samba de l'école Mangueira :

Chorei, chorei de verdade
Chorei quando o samba parou.
Eu derramei uma lágrima sofrida
Pelo seu amor...

J'ai pleuré, j'ai vraiment pleuré
J'ai pleuré quand la samba s'est arrêtée.
J'ai versé une larme de douleur
Pour son amour...

A partir des années 40 surgit la samba de enredo, créée par les compositeurs des écoles pour conter en vers l'histoire choisie comme thème pour le carnaval. Certaines, véritables poèmes musicaux, se distinguent par leur caractère patriotique, comme *Bahia de todos os deuses*, lancée en 1967 par l'école de samba Salgueiro :

Bahia, os meus olhos estao brilhando
Meu coração palpitando
De tanta felicidade
És a rainha da beleza universal...

Bahia, mes yeux brillent
Mon coeur palpite
D'un bonheur infini
Tu es la reine de la beauté universelle...

L'instrumentation de la samba de carnaval consiste en gigantesques ailes de percussions pouvant comprendre jusqu'à une centaine de musiciens (voir batería). La samba de rue

ou la samba rurale, plus spontanée, peut être jouée avec diverses percussions (pandeiro, reco-reco, cuíca, agogô) et des instruments à cordes (guitare, cavaquinho).

La samba chantée (samba-canção, également connue sous le nom de samba de meio de ano - samba du milieu de l'année, parce qu'on l'interprète aussi en dehors de la période du carnaval) est généralement créée par des compositeurs semi-érudits du théâtre populaire. L'un des premiers grands succès de la samba-canção est *Ai, ioiô* (1929), interprété par l'actrice Araci Cortes :

Chorei toda noite
E pensei
Nos beijo de amô
Que te dei,
Ioiô, meu benzinho,
Do meu coração
Me leva pra casa
Me deixa mais nao.

J'ai pleuré toute la nuit
Et pensé
Aux baisers d'amours
Que je t'ai donnés,
Ioiô adoré,
Ioiô de mon coeur,
Emmène-moi à la maison
Et ne me quitte plus.

L'industrie du disque et de la radio propage la samba-canção dans tout le Brésil et, à partir des années 30, s'illustrent des compositeurs tels que Noel Rosa, José Barbosa da Silva, Ari Barroso, Cartola, Martinho da Viola ou Paulinho da Viola. Le genre dégénère à partir de la fin des années 40 avec de mièvres hybrides appelés samboleros ou sambaladas, pour finalement céder la place à la bossa-nova.

SAMBA (port.)

C'est la forme musicale la plus connue du Brésil, mais aussi l'une de celles qui possède le plus de spécificités locales: le folkloriste E. Caneiro en a relevé près de 170 variantes régionales. Historiquement, la samba a comme antécédents le batuque et certaines pratiques vocales accompagnées de battement de mains.

Le terme, mentionné pour la première fois au Brésil en 1838, semble issu du mot semba, qui dans la langue kimbundu parlée par les populations riveraines du Zambèze, désigne un pas de danse dans lequel les exécutants pratiquent l'umbigada. Il semble avoir été repris pour qualifier une ronde populaire du XIXe siècle très connue à Rio de Janeiro, à Bahia et à São Paulo, dans laquelle les danseurs solistes pratiquaient aussi l'umbigada. Vers la moitié du XIXe siècle le terme recouvre tous les types de bals populaires. Au début du XXe siècle la samba-canção s'impose grâce à de grands succès populaires comme *Pelo Telefone* de Donga et Mauro de Almeida (1917). Cette diffusion fut facilitée par la participation de blocos ou de ranchos au carnaval de Rio. Des formations comme Flor de Abacate, Ameno Resedá, Sadeta, Reinado de Siva, ont accueilli quelques-uns des futurs grands sambistas et jetèrent ainsi les bases des escolas de samba.

Selon Gehrard Kubik (*Afroamerikanische Musik, "Die Musik in Geschichte und Gegenwart"*, Sachteil 1, Kassel: Bärenreiter, 1994, colonnes 216-217), en dépit d'origines

et de localisations géographiques très disparates, les différentes formes de samba renvoient à des pratiques musicales possédant des caractères récurrents: une pulsation fondamentale, la *marcação*, la *linha rítmica*, les *melodias* et la circulation des musiciens et des danseurs.

- La samba, et la plupart des formes connexes, repose sur un cycle de 16 pulsations fondamentales qui sont énoncées par des racles, des hochets ou des tambours. Le cycle le plus commun est constitué d'une alternance de deux coups forts suivit de deux coups faibles.

- La *marcação* fournit l'élément de va et vient de la samba. Il est constitué d'un temps et d'un contretemps qui sont parfois appelés *pergunta* (question) et *resposte* (réponse). Dans les *bateria*, tout deux sont énoncés sur deux *surdos* différents.

Ex: Hochets F F f f F F f f F F f f F F f f

Surdo F F F F

- La *linha rítmica* est un modèle rythmique asymétrique qui s'imbrique dans la pulsation fondamentale. Elle est le plus souvent jouée sur des instruments dont le timbre est aigu ou très sonnant comme dans le cas des *agogôs* ou des *tamborims*.

Ex: F f F f F F f f F f F f F f F

- Les *melodias* désignent les variations de timbres et de couleurs sonores que les instrumentistes obtiennent par différentes techniques de jeu et qu'ils réinsufflent immédiatement dans le discours mélodico-rythmique.

- La circulation constitue aussi une partie essentielle du déroulement de la samba. Les techniques de jeu sont en effet basées sur une série d'actions d'ensemble, de haltes, de déplacements divers... qui toutes se coulent dans le moule de la pulsation élémentaire et se déroulent simultanément ou l'une à la suite de l'autre.

Tous ces caractères s'inscrivent dans une mesure à 2/4, de tempo vif, et ils contribuent à donner au genre son aspect discontinu et syncopé.

Les formations qui interprètent la samba ne sont pas fixes. Les *escolas* de samba peuvent compter plus d'une centaine d'instrumentistes, alors que certaines sambas sont uniquement jouées au piano. D'une manière générale, dans les samba rurales, l'ensemble d'accompagnement type comprend: *bombo*, *caisse claire*, *tambourin*, *cuíca*, *reco-reco* et *guaïa*, tandis que dans les sambas urbaines, ce sont essentiellement les instruments des *escolas* de samba qui interviennent. Dans des formules intermédiaires, de petits ensembles recourent au *violão*, au *pandeiro*, au *cavaquinho*, à la *cuíca* ou à la *caixa*.

Cette musique est indissociable du chant et de la danse. Les mélodies vocales sont généralement descendantes, et dans certaines variantes de samba, elles sont presque toujours interprétées en tierces parallèles. Elles s'intègrent dans une pratique responsoriale entre un soliste et un chœur qui chantent alternativement les couplets et les refrains. Elles sont accompagnées par des danses pour couples qui comprennent quelques pas essentiels dont le *va e vien*, le *balao*, la *corta jaca*, ainsi que, comme pour la musique, une multitude de variantes régionales.

La plupart des styles de samba se distinguent de genres comme la *capoeira* ou le *candomblé* en ce qu'ils sont pratiqués par des individus des deux sexes et par toutes les catégories d'âge. Toutefois, le succès de la samba n'occulte par le fait qu'elle reste une musique de ghetto. Celle des Noirs et des métis sans terre qui s'installèrent dans les favelas des grandes villes et mélangèrent les styles musicaux de leur région d'origine.

L'instrumentiste ou le chanteur spécialisé dans la composition et/ou l'interprétation de la samba. est appelé le *sambista*. Noël Rosa (1910-1937) fut l'un des principaux compositeurs de samba des années 30. Il fut suivi par des personnalités comme José

Barbosa da Silva, Alfredo da Rocha Viana, Ari Barroso, Lamartine Babo, João de Barros et Aaulfo Alves. Citons parmi les sambistas reconnus Paulinho da Viola (1942), Martinho da Viola (1938) ou Jorge Ben (1942).

La samba fut importée en France vers 1920. Darius Milhaud qui séjourna au Brésil admirait des compositeurs de samba comme Ernesto Nazareth (1863-1934). Il écrivit d'ailleurs plusieurs sambas, dont celle de Scaramouche.

Voir aussi batuque, escola de samba, jongo, maxixe, samba de roda, tambor-de-crioula, umbigada.

SAMBA-CANÇÃO (port.) (samba-chanson)

Genre de samba caractérisée par des textes mélodramatiques traitant d'amours malheureux. Le genre apparaît en 1917 avec Pelo Telefone, et s'implante alors plutôt dans les salles de bal et les clubs fréquentés par la bourgeoisie que dans la rue. Il connaît un certain succès à partir de 1929, grâce à Ai ioiô, une samba-canção de Henrique Vogeler, Marques Porto et Luís Peixoto interprétée par la chanteuse Araci Cortes. L'un des grands compositeurs du genre fut Adelino Moreira.

En raison du contexte de son interprétation, de ses textes et de ses rythmes, la samba-canção est diffusée en dehors de la période du carnaval (février), vers le milieu de l'année. C'est pour cette raison qu'on l'appelle aussi samba de meio ano (samba du milieu de l'année).

Dans les années cinquante, certaines samba-canção furent interprétées sur un rythme de boléro, donnant naissance à un genre appelé sambolero qui connut une grande popularité.

Voir aussi samba.

SAMBA-CARNAVALESCO (port.)

Nom générique donné aux sambas composées pour les fêtes du carnaval. Parmi les compositions célèbres du genre: Gosto que me enrosco (1929) de Sinhô; Com que roupa (1931) de Noel Rosa; Ai, que saudades da Amélia (1942) de Aaulfo Alves et Mário Lago; Trem das onze (1965) de Adoriran Barbosa, etc.

Voir aussi samba.

SAMBA-CHORO (port.)

Un peu comme la samba-canção, la samba-choro est une forme hybride, créée au début des années 30. Son phrasé mélodramatique, sa ligne mélodique pleine d'expressivité et empreinte de virtuosité repose sur certains traits propres au choro: Le premier exemple de ce genre, Amor em excesso de Gadé et Valfrido Silva, fut publié sur disque en 1932.

Voir aussi samba, choro.

SAMBA DE BREQUE (port.)

Type de samba comportant des pauses soudaines. Pendant les cadences le chanteur exécute une improvisation appelée breque, au cours de laquelle il s'adonne à des commentaires humoristiques chantés ou parlés.

Voir aussi samba, breque.

SAMBA DE CHAVE (port.)

Le nom de cette forme de samba est inspiré par la chorégraphie du chanteur soliste qui simule la recherche d'une clef au milieu d'un cercle de danseurs. Lorsqu'il feint de l'avoir trouvée, il est remplacé par un autre danseur. Ce type de samba, aujourd'hui tombé en

désuétude, était basé sur deux vers. Le premier était chanté seul, le second était repris par les danseurs et faisait office de refrain.

SAMBA DE GAFIEIRA (port.)

Genre de samba instrumentale apparue pendant les années 40 et influencée par les orchestres américains de l'époque. Cette influence se marque avant tout par une instrumentation privilégiant les parties de cuivre et en particulier des mélodies langoureuses jouées au trombone.

SAMBA DE MATUTO

Samba rurale, pratiquée dans le nord du Brésil. Elle comporte des textes courts et simples, évoquant des activités quotidiennes. Les vers heptasyllabiques sont issus de formes poétiques portugaises. Les nombreuses improvisations produisent de nombreuses variations de mètre.

SAMBA-DE-PARTIDO-ALTO (port.) (haut niveau)

[syn.: partido-alto]

Type de samba pratiquée à Rio de Janeiro. Elle apparaît au début du XXe siècle. Elle se distingue avant tout par une structure vocale tout à fait typique. Les premières sambas du genre étaient en effet constituées de strophes de six vers puis, à partir de 1940, des paroles improvisées se sont insérées dans cette forme fixe, de sorte que le couplet est désormais le résultat d'improvisation individuelle tandis que le refrain, chanté par le chœur, est une mélodie connue par tous les participants. Ce refrain possède en outre la particularité de commencer toujours par les premiers ou les derniers mots du couplet. Entre le soliste et le chœur, persiste cette notion de défi que l'on retrouve dans d'autres formes latino-américaines comme le jongo.

Le terme partido-alto, évoque les capacités d'improvisation des principaux interprètes. L'ensemble qui jouait ce type de samba comporte des percussions, une guitare et un cavaquinho.

SAMBA DE QUADRA (port.)

[syn.: samba de terreiro]

Fait partie du genre des samba-canção mais de mouvement plus vif. Ce sont donc aussi des samba de meio de ano parce qu'elles sont composées par des musiciens issus des escolas de samba, mais elles sont chantées lors de manifestations plus ponctuelles comme les anniversaires ou les fêtes de la communauté.

Voir aussi samba-canção.

SAMBA DE RODA

Forme de samba pratiquée dans la région de Bahia lors de fêtes urbaines et villageoises. Il s'agit d'une ronde incluant à la fois les danseurs et certains instrumentistes qui chantent et battent des mains. Au centre du cercle, une danseuse exécute une chorégraphie incluant des mouvements de bras et de tête complexes. Elle peut se faire remplacer par l'un ou l'autre danseur qu'elle désigne en le touchant du nombril (umbigada).

Les instruments utilisés dans la samba-de-roda sont un ou deux atabaque, un pandeiro ainsi que des instruments de fortune comme le prato e faca, une assiette émaillée sur le bord de laquelle une instrumentiste frappe avec une cuillère une formule rythmique typique: F f f F F f f F F f f F F f f F. Chaque paire de coups forts, est accentuée sur un

grand tambour et forme ainsi le marçação. D'autres tambours entonnent le rythme typique de la samba (F f f F f f F f), tandis qu'un agogó ajoute à l'ensemble un rythme propre à la samba-de-roda: (F f F F f f F f F f F f F f).

Comme dans le batuque et la plupart des formes de samba, certains éléments comme la frappe d'une formule sur le fût du tambour, les battements de mains des danseurs de la ronde, le rythme typique F f f F f f F f et l'umbigada ont une origine liée à des traditions issues d'Afrique centrale.

La samba de roda peut être associée à d'autres genres afro-brésiliens. Elle peut par exemple être exécutée après une capoeira, les femmes qui font ainsi partie de l'audience sont alors invitées à danser dans le cercle.

SAMBA-ENREDO (port.)

Forme de samba créée au sein des escolas de samba de Rio de Janeiro et qui succède au genre des samba de primeira parte dans les années 1930. C'est la samba annuelle officielle choisie par concours ou par la direction du groupe pour représenter l'escola de samba au cours du défilé de carnaval. C'est aussi l'œuvre qui sera présentée en compétition pour le concours officiel organisé durant la période des festivités.

SAMBA-EXALTAÇÃO (port.)

Genre de samba caractérisé par des paroles d'inspiration patriotique. La samba-exaltação comporte un accompagnement grandiose aux dimensions symphoniques. L'un des meilleurs exemples de ce genre est Aquarela do Brasil (Ari Barroso, 1939).

SAMBALADA (port.)

Une des variantes de la samba-canção. De mouvement lent, elle est influencée par les musiques commerciales américaines des années 50 qui étaient regroupées au Brésil sous le terme générique de balada (ballade).

SAMBALANÇO (port.)

[syn.: samba de balanço]

Genre de samba apparu à Rio de Janeiro au milieu des années 1950. Il se reconnaît par ses décalages d'accents rythmiques qui sont directement du jazz.

SAMBA-REGGAE

La samba-reggae fut créée par les blocos-afro qui fusionnèrent la samba de roda de Bahia et le reggae jamaïquain. Pratiqué avant tout par des Afro-brésiliens, le genre véhicule des revendications socio-culturelles. Il fait, d'une part, l'apologie de la richesse de l'apport africain et dénonce, d'autre part, la persistance des préjugés raciaux et des injustices dont sont victimes certains groupes sociaux. Ces préoccupations transparaissent dans l'adoption de tenues pseudo-africaines et dans des textes qui, par la description de civilisations africaines fascinantes (Égypte) ou la narration de performances de héros afro-brésiliens, mettent en valeur les richesses de leur continent d'origine.

L'écllosion et la diffusion du genre ont coïncidé avec les festivités qui entourèrent la commémoration du centenaire de l'abolition officielle de l'esclavage au Brésil (1988).

Parmi les artistes ou les groupes pratiquant le genre, on peut citer Tupi Nagô, Ze Paulo, Jimmy Cliff, Olodum, Ara Ketu, Banda Mel...

SAMBURA

Tambour cylindrique à double peau dont le diamètre est plus grand que la hauteur. Il est utilisé par des Indiens du Surinam. Il est joué par groupes de deux ou de trois et frappé avec des baguettes. Les samburas accompagnent des chansons interprétées par des hommes et appelées sambura oremi.

SANDUNGA (esp.) (grâce)

Genre mexicain pratiqué dans le sud de l'état d'Oaxaca. La sandunga comprend deux parties: le refrain est un son, tandis que le couplet possède les caractéristiques du zapateado. Ce genre est pratiqué par un marimba-orquesta comprenant une contrebasse, des clarinettes, des saxophones, des trompettes, des trombones et des euphoniums. Máximo Ramón Ortiz contribua à la propagation du genre.

SANFONA (port.)

Petit accordéon d'origine européenne possédant de 10 à 16 boutons. Il fut introduit dans l'état de Rio Grande do Sul vers 1836, puis s'est répandu dans le nord pendant la guerre entre Brésil et Paraguay (1864-1870). Aujourd'hui, on le trouve au sud du Brésil et plus généralement chez les gauchos de la pampa.

Il est aussi connu sous les noms suivants: acordeão, acordeom, acordeona, concertina, harmônia, harmônica, fole, gaita, gaita-de-foles et realejo.

SANFONEIRO (port.)

Nom donné au joueur de sanfona. Au Brésil, les musiciens l'utilisent pour désigner de façon à la fois affectueuse et dépréciative, les joueurs d'accordéon professionnels.

Voir aussi cuadrilla.

SANJUANITO (esp.)

[syn.: sanjuanero]

Genre de musique populaire équatorien. Sa pratique est attestée chez les Indiens Shyris et Imbabureños dès le début de la conquête espagnole. Elle semble en effet dériver d'une musique inca qui était exécutée en hommage au soleil, lors de la fête d'Inti-Laymi. Cette connotation solaire a persisté au contact de la chrétienté, les sanjuanitos étant exécutés en particulier lors des fêtes de la saint Jean (24 juin). La danse qui accompagne la sanjuanito est proche du huayno.

En Colombie, le genre est appelé sanjuanero et les premières chansons populaires pour les fêtes de la saint Jean furent écrites au XIXe siècle, par le compositeur Francisco Londoño.

SANTERÍA

[syn.: regla de Ocha]

Culte syncrétique cubain issu de la fusion, au milieu du XIXe siècle, de la religion yoruba et du christianisme. Les dieux ou orishas de la santería sont assimilés à des saints catholiques et invoqués avec des chants sacrés rythmés par les batá. Ils possèdent chacun leurs propres attributs, leur musique et leurs rythmes propres. Changó, correspondant à sainte Barbara et incarnant la foudre est ainsi identifié par le rythme de la meta, et par le chant Eni aladdo.

SCRATCH BAND

Orchestre des îles Vierges et des îles Caïmans. Sa dénomination vient de l'anglais scratch (racler), et évoque l'utilisation d'un guero dans l'ensemble. Si la majorité des scratch bands interprètent une musique proche du calypso, certains d'entre eux continuent à jouer un répertoire d'ascendance européenne (quadrille).

SEGUIDILLA (esp.)

Genre de chanson et de danse d'origine espagnole dont les origines remontent au XVe siècle mais qui ne se diffusa au Mexique et au Chili qu'à la fin du XVIIIe siècle. La seguidilla comporte des strophes (coplas) de quatre vers alternant 4 puis 7 syllabes. Les exceptions sont toutefois nombreuses, tant pour le nombre de vers qui peut aller de 3 à 7, que pour le nombre de syllabes. La musique débute par une brève introduction à la guitare suivie par une fausse entrée du chanteur qui entonne une petite partie du texte avant de laisser la place à un passage instrumental appelé interludio. Ce n'est qu'après cet interlude que commence vraiment le chant des coplas.

La danse est exécutée par des couples. Les mouvements du corps sont très retenus, alors que les pas, beaucoup plus animés, suivent les rythmes joués sur la guitare, les castagnettes et/ou le tambourin. La notation du mètre, controversée témoigne de l'ambiguïté rythmique du genre. Les seguidillas peuvent être écrites à 3/4, à 3/8, à 2/4, voire à 6/8, une diversité due peut-être à une évolution de l'interprétation. Alors qu'en Espagne, la seguidilla était méprisée pour ses connotations salaces et son origine plébéienne, elle s'imposa en Amérique du Sud comme un genre de salon. Au Mexique, elle fut en outre à l'origine du jarabe.

Voir aussi jarabe.

SEGUIDORA

Tambour grave en forme de tonneau, utilisé dans la bomba portoricaine. Le terme n'évoque pas seulement le nom de l'instrument, mais il désigne aussi sa fonction. Le seguidora est un tambour d'accompagnement, sur lequel le percussionniste énonce un rythme fixe à partir duquel improvise le tambour major (requintador).

Voir aussi requinto.

SEIS

[syn.: six]

1. Genre musical rural de Porto Rico originaire d'Espagne et interprété par les paysans (jíbaros). C'est un genre binaire, très syncopé, qui tire son nom d'une danse pratiquée par six couples, même si tous les seis ne sont pas destinés à la danse. Si plus de 80 types de seis ont été dénombrés, leur style peut être déterminé par la ville d'origine (ex.: seis de Comerio, seis de Fajardo), par le nom d'un pas de danse qui y est associé (ex.: seis chorreao, seis enojao), par le type de texte (ex.: seis con décima), par la structure harmonique (ex.: seis mapeyé), ou par le nom du compositeur (ex.: seis de Andino). Le chant et la danse sont accompagnés par un cuatro, une guitare et/ou un güiro.

2. L'ensemble des danses de la bomba portoricaines. Chacune possède ses rythmes et sa chorégraphie.

3. Guitare cubaine à six double chœurs.

SEXTETO

Orchestre cubain actif dans l'entre deux guerres. Il consiste en chant, contrebasse, tumbadora, tres, maríbulá, bongo. Le septeto, comprend une trompette de plus. Les sextetos et les septetos interprètent essentiellement des sonos.

SICU

[syn.: siku, sico]

Nom générique désignant l'ensemble des flûtes de pan utilisées par les Indiens aymara (Bolivie). Les instruments groupés sous ce vocable comportent deux rangées de tubes disposés par ordre croissant de taille. Ils sont joués par des hommes dans des ensembles comprenant également des percussions. Quatre tailles de sicu sont généralement utilisées: le plus grand est appelé taika (qui signifie mère en aymara), sanga ou bordón. Les trois autres sont le malta (deux fois plus petit que le taika), le likhu et le chehuli ou chulli. Les sicus sont habituellement utilisés par paires, chacun jouant en alternance suivant la technique du hoquet.

Chez les Chipaya, dans le département d'Oruro (Bolivie), les sicus sont joués durant la saison froide, notamment lors des fêtes de San Juan et de Santiago. Les flûtes de pan de type arca sont constituées de deux rangées de huit tubes et les ira de deux rangées de sept tubes. Les sanja sicus (constitués par l'arca et l'ira) sont accordés dans un registre grave, tandis que les taipi silus (arca et ira) le sont une octave plus haut. Les Chipayas semblent avoir adopté à la fois les sicus et le répertoire mélodique des Aymras. Ils les utilisent accompagnés par des bombos et des tambores.

Voir aussi arca, flûte de pan, irpa

SIKURI (esp.)

[syn.: phukus, sikura]

1. Famille de flûtes de pan boliviennes, utilisées plus particulièrement dans les régions proches de La Paz. L'instrument est constitué d'une ou de deux rangées de tubes de roseau. Les sikuris doubles produisent des sons à distance d'octave ou de tierce. Les deux principaux types de sikuri sont le liku (le plus grand) et le tarka. Ils sont accordés à une distance de quinte et couvrent un ambitus de deux octaves et demi. Durant les concerts, ils peuvent jouer en alternance selon la technique du hoquet, ou ensemble, formant ainsi des mélodies faites des suites de quintes parallèles. Les sikuris sont utilisés lors de cérémonies comme le wayño au cours de laquelle sont utilisés dix likus, trois tarkas et quelques tambours. On les retrouve également dans d'autres fêtes à caractère religieux comme le Corpus Christi (6 août), la fête du Señor de Lagunas (14 septembre) ou celle de la Vierge du Rosaire (octobre). Les groupes folkloriques s'organisent comme des vraies orchestres de sicus, avec plusieurs instruments de différentes dimensions.

2. Le terme peut aussi désigner un ensemble de flûtes de pan, comme par exemple un ensemble sicu qui comprend des mamas, des maltonas, des likus et des aukas.

3. En Argentine, le mot sikuri désigne aussi bien les flûtes de pan que les musiciens qui en jouent.

Voir aussi flûte de pan, zampoña.

SILBATO (esp.)

[syn.: pio (port.)]

Appau anthropomorphe ou zoomorphe en terre cuite. Utilisé dans les civilisations pré-colombiennes du Guatemala et du Pérou, le silbato s'est maintenu au travers des siècles.

Au Pérou, deux versions de cet instrument persistent: l'une en argile, de forme globulaire est pourvue de deux trous de chaque côté; l'autre, fabriquée à partir d'une noix ovoïde, possède un seul orifice à l'une de ses extrémités.

SIZIPÁN (créole)

Tambour sur cadre haïtien. Avec le bulá et le tambor bacá, il est joué au sein de groupes accompagnant la danse mascarón.

SKA

[syn.: bluebeat]

Genre de musique et danse jamaïcain. Le ska se développe à la fin des années 1950 sous l'influence des musiques afro-américaines diffusées par les stations de radio des villes du sud-est américain (Miami, Jacksonville, La Nouvelle-Orléans) et par les discothèques mobiles locales (sound systems). Le ska résulte donc de la fusion graduelle d'éléments issus du rhythm and blues et de genres locaux (calypso, mento). Au premier, il emprunte la pulsation fixe et l'emploi de la guitare électrique, tout en conservant le rythme syncopé et les sonorités acoustiques (les cuivres) des seconds. Ces éléments sont redistribués de façon originale. La batterie marque les temps pairs soit sur la grosse caisse, soit sur la caisse claire. La guitare, parfois appuyée par un cuivre, souligne les contretemps tandis que les autres cuivres, alternant avec les chanteurs, fournissent la mélodie principale.

L'éclosion du ska sera favorisée par la création du Studio One où vont enregistrer de nombreux artistes. Le genre disparaîtra toutefois assez rapidement (vers 1965), mais son exubérance et sa frénésie renaîtront en Angleterre à la fin des années 70 par le biais de groupes comme Madness ou Specials. Ceux-ci bénéficieront de l'influence des nombreux jamaïcains immigrés installés en Angleterre au début des années 60.

SOCA (fr.)

Terme forgé à partir des mots soul et calypso. À partir des années 1970, les musiciens de calypso de Trinidad enregistrent de plus en plus régulièrement aux États-Unis et subissent l'influence de musiques locales. C'est ainsi que le musicien Lord Shorty (pseudonyme de Garfield Blackman) associe des traits du funk et du calypso avec un rythme proche du rhythm and blues: le rotto. L'aspect engagé et revendicatif des textes du calypso est abandonné au profit d'une musique dont la finalité principale devient la danse. Au cours des années suivantes, le soca s'est également ouvert à des influences d'autres îles des Caraïbes comme le zouk ou le reggae. L'un des principaux artistes du soca est Arrow of Montserrat.

Voir aussi calypso.

SOLO (fr.)

Genre pratiqué à Sainte-Lucie, musicalement très proche du débot. Les figures rythmiques sont binaires (2/4) et les mélodies changent en fonction des genres de textes. Dans la danse, l'aspect sexuel est plus souligné que dans le débot. Les couples se présentent un par un: l'homme, les mains posées sur les hanches, et la femme, tenant sa robe un peu plus haut que les genoux, se font face. Presque collés l'un à l'autre, ils suivent les rythmes du tambour avec leurs pieds tout en ondulant du bassin d'avant en arrière.

Voir aussi débot, jwé pòté, yanbòt.

SON (esp)

Il convient d'emblée de distinguer le son mexicain de son homonyme cubain, le même vocable recouvrant deux réalités musicales différentes.

Au Mexique, le mot son apparaît au XVIIe siècle. Issu de diverses danses espagnoles amenées à l'époque coloniale, le son consiste en un ensemble de musiques traditionnelles généralement enlevées, avec alternance de mesures à 6/8 et à 3/4. Les rythmes, variables selon les régions, peuvent inclure des syncopes et des accents inhabituels et, dans le cas de passages en solo, témoigner d'une liberté considérable. Les sonos débutent généralement par une section instrumentale (le fandango ou sinfonía), suivie par des couplets (coplas) généralement improvisés. La plupart des textes imitent des animaux ou des personnages humains, ou évoquent l'amour :

El pichón....

On distingue des variantes régionales dont le son veracruzano, le son huasteco, le son michoacano et le son jarocho (que les musiciens noirs ou métis de la région de Veracruz tendent à jouer de façon plus percussive), et des variantes différenciées par leur contenu textuel : son indita (où l'objet d'amour est une femme indienne), son malagueña, son petenera. Dans l'est de Mexico, le son est généralement baptisé huapango. Sur le plan chorégraphique, on distingue le son dansé en couple et le son ouvert à tous (baile de montón). Tous deux comportent du zapateado, issu du flamenco. L'instrumentation du son varie selon les régions, mais consiste généralement en harpe diatonique, requinto, cuatro ou guitare, jarana (petit cordophone), et violon pour le huapango huasteco.

Le son cubain apparaît en tant que genre vocal, instrumental et dansé dans les régions rurales de la province d'Oriente à la fin du XIXe siècle. Dérivé lui aussi d'anciens airs espagnols, il consiste en une alternance de couplet (copla) et de refrain (estribillo), comme dans *El fiel enamorado*, de A. P. Hechevarría :

Copla :

Quisiera ser en tu pecho
El alfiler que te pones
Quisiera ser los botones
De tan frondoso rosál.

J'aimerais être dans ton sein
L'épingle que tu te mets
J'aimerais être les boutons
D'un rosier aussi touffu.

Estribillo :

Y montarte en el caballo
Que está en la puerta
Allá en el camino real.

Et te faire monter sur le cheval
Qui attend à la porte
Là bas sur le chemin royal.

Les paroles, souvent satiriques ou humoristiques, évoquent des sujets divers : nature, amour, événements sociaux. La danse, avec des couples enlacés, est élégante et retenue. L'une des premières chansons mentionnées à Cuba comme un son, le Son de la Ma' Teodora, datant de la fin du XVIe siècle, s'apparente en réalité à des romances espagnols de l'époque. A la fin du XIXe siècle se constituent en Orient des sociétés de son donnant organisant des fêtes et donnant aux musiciens l'occasion de se produire. Le son le plus élaboré, qui constitue, aujourd'hui encore, l'épine dorsale de la musique populaire cubaine, se développe à La Havane durant les deux premières décennies du XXIe siècle, mais des variantes plus rustiques telles que le son montuno ou manigüero, le changüü et le nengón subsistent dans certaines campagnes du pays. L'orchestre type du son oriental traditionnel consiste en tres, guitare ; botija, marímbula ou contrebasse ; clave, cowbell ou objet de métal percuté ; bongo ; güiro ou maracas.

Les premières formations de son, appelées bungalas, consistent en un ou deux chanteurs, guitare, tres, botijuela, marímbula et des percussions telles que maracas, mâchoire d'animal, claves ou bongo. A ces bungalas succèdent des estudiantinas, inspirées par les tunas des étudiants espagnols.

A La Havane, avec la constitution des sextetos et des septetos (comportant une trompette) et les premiers enregistrements, le son passe au registre populaire et acquiert des arrangements plus sophistiqués. Le Sexteto Habanero, le Sexteto Boloña, le Sexteto Occidente, le Septeto Nacional et le Trío Matamoros contribuent à sa diffusion internationale. A partir des années 40, le son sera interprété par des formations plus étoffées : conjuntos, comprenant notamment un piano et une conga (dont ceux d'Arsenio Rodríguez et Félix Chapotín) et grands orchestres (dont celui de Benny Moré).

Au Pérou, le son de los diablos était une danse carnavalesque à 6/8 exécutée par les Noirs lors de la Fête-Dieu.

AGRUPACIÓN DE SON (esp.)

Jesús Blanco Aguilar, 80 Años del Son y Soneros en el Caribe, Fondo Editorial Tropykos, Caracas, 1992:

“Les agrupaciones jouaient le son dans les campagnes ou dans des lieux déserts, car ces manifestations musicales étaient considérées comme des fêtes pour les Noirs et les Blancs de basse condition. [...] Le son n'était pratiqué que dans la partie orientale de Cuba, mais un événement purement politique a provoqué sa diffusion dans tout le pays. En 1909, l'Ejército Permanente (Armée Permanente) du gouvernement de José Miguel Gómez affecta les soldats, dès leur enrôlement, dans des villes éloignées de leur milieu natal. C'est ainsi que des soldats comme Emiliano Di Full et Sergio Danger, respectivement guitariste et joueur de tres furent affectés à La Havane, où ils contribuèrent à l'implantation de ce genre musical”.

Citons, parmi les plus célèbres groupes de son: le Sexteto Occidente, le Sexteto Boloña, le Septeto Nacional (fin des années 20), le Trío Matamoros (à partir des années 30), la Sonora Matancera, (à partir de la fin des années 20) et les conjuntos d'Arsenio Rodríguez et Félix Chapotín (années 40-50).

Voir aussi changüü, salsa

SON CALENTANO (esp.)

Types de son pratiqué en Tierra Caliente (états de Guerrero et de Michoacán) au Mexique. Dans les régions du nord, l'ensemble instrumental comprend un ou deux violons, une ou plusieurs guitares espagnoles et un tamborito; dans le sud-ouest, il

comprend un ou deux violons, une guitarra de golpe, une vihuela et une harpe à 36 cordes dont la caisse de résonance sert également d'instrument à percussion.

SON GUATEMALTECO

[syn.: son chapín]

Genre et danse nationale du Guatemala. Il est joué par un ensemble comprenant des guitares à 6 et à 12 cordes, des guitarillas, des maracas et un ou plusieurs marimbas.

La musique accompagne une danse pour couple dans laquelle les partenaires ne se touchent pas. Ils accentuent le rythme de la musique en pratiquant le zapateo.

Le son guatemalteco est fréquemment interprété par un duo, un trio ou un quatuor de voix d'hommes. Ceux-ci chantent des textes à caractère pastoral, présentés sous la forme de strophes de quatre vers octosyllabiques.

Chaque son comporte deux ou trois mélodies différentes mais apparentées, qui sont combinées librement. La musique est homophonique, les mélodies diatoniques, l'harmonie triadique et le mètre est à 6/8, avec une accentuation de la troisième et de la cinquième croche.

SON HUASTEMCO (esp.)

[syn.: huapango huasteco]

Le son huasteco est originaire de la plaine côtière du nord-est du Mexique, connue sous le nom de Huasteca. Il est pratiqué par les Indiens et par les mestizos durant les fêtes locales. Dans les villes, le son huasteco est aussi joué dans les bars et les bordels. Les instruments les plus fréquemment employés sont le violon, le jarana huasteca et le huapanguera.

SON JAROCHO (esp.)

Variante du son interprétée dans une région du Mexique située entre Veracruz et Minatitlán. Les accentuations du son jarocho sont les plus complexes de tout le répertoire des sones, ce qui est probablement dû à l'influence des musiques caribéennes et au fait qu'il soit interprété par des Noirs. Les instruments les plus communément utilisés sont la harpe, le cuatro et la jarana. Dans certains endroits, différents types de jaranas (de la segunda au mosquito) ont remplacé la harpe.

SONAJA (esp.)

Désigne indifféremment un hochet ou des sonnailles. Dans de nombreuses danses indiennes du Mexique ou du Paraguay, ces sonnailles sont attachées autour des chevilles ou montées sur une perche avec laquelle on marque le tempo.

Voir aussi hochet.

SONAJERO (esp.)

Terme désignant différentes formes de hochets utilisés aussi bien en Espagne qu'en Amérique du Sud. Au Mexique, le sonajero est un hochet constitué d'une série de petits disques métalliques insérés dans un bâton excavé. Malgré son appellation actuelle, il s'agit d'un instrument d'origine pré-colombienne qui était appelé chichahuatzli et qui servait à invoquer le dieu des semences.

Par extension sonajero désigne aussi le danseur qui tient l'instrument.

Voir aussi hochet.

SORONGO (esp. et port.)

Mot d'origine bantoue désignant un genre colombien et brésilien.

STEEL BAND (angl.)

A Trinidad, nom donné aux orchestre de steel drums apparus après la Seconde Guerre mondiale. A diverses époques du carnaval, les autorités anglaises interdirent les tambours, censés inciter les esclaves à la révolte et les Noirs les remplacèrent par diverses percussions dont des tamboos-bamboos (tiges de bambou percutées avec un bâton - également utilisées lors de bagarres !) et des bouteilles frappées avec un couteau. A partir des années 30, les musiciens introduisent des objets en métal : essieux, boîtes de biscuits en métal, poubelles. Vers 1939, récupérant, dans les raffineries, des fûts de pétrole, le percussionniste Ellie Mannette tempère ceux-ci et crée le premier steel drum (ou pan), capable de produire plusieurs notes. Progressivement, d'autres musiciens affineront le système de fabrication de ces steel drums et des orchestres se constituent. Chaque pan est accordé de façon spécifique et joue un rôle précis : les ping-pong drums exécutent la mélodie, les cello pans l'harmonie, les boom pans la basse. Les steel bands se constituent d'abord dans les quartiers pauvres de Port of Spain : Laventille, Watertown, East Dry River, suscitant parfois des batailles entre orchestres rivaux, puis ils s'intègrent au carnaval et participent au concours de la meilleure road march (morceau joué lors du défilé). Les steel bands interprètent surtout des calypsos, mais aussi de la variété internationale, du jazz ou de la musique classique. Des groupes virtuoses tels que les Pamberi, les Amoco Renegades ou les Desperados, au répertoire étendu, se produisent dans le monde entier. La mode des steel bands a gagné plusieurs îles des Caraïbes, et pour de nombreux adolescents de zones déshéritées, ces orchestres constituent un important facteur d'intégration et de réhabilitation sociale.

Voir aussi steel-drum.

STEEL-DRUM (angl.)

[syn.: bidón, pan, tambucho]

Idiophone métallique, apparu à Trinidad dans les années 1940 et construit à partir d'un baril de pétrole.

Fernando Ortiz, *La africanía de la música folklórica de Cuba*, Publicaciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, Habana, 1950:

“Signalons l'invention récente d'un nouvel instrument afro-américain, sur l'île de Trinidad où, comme on le sait, prédomine la population noire. Les musiques populaires des insulaires trinidiens étaient surtout jouées par des ensembles d'instruments de percussion métalliques. Vers 1945, ceux-ci consistaient en objets les plus hétéroclites, dont des bacs ou des récipients retirés des fontaines et des bassins publics. L'instrument qui s'est imposé dans telles fanfares est un tambour construit avec une moitié de récipient cylindrique en fer qui produit un bruit beaucoup plus fort que ceux des membranophones africains”.

La fabrication d'un tambour d'acier est l'aboutissement d'un travail en cinq étapes: le baril est d'abord coupé à la longueur voulue, puis le facteur donne une forme concave à la surface qui servira de “peau”; durant la troisième étape, il marque l'emplacement de chaque note sur cette surface avec un mandrin; ces nouvelles petites concavités sont alors échauffées pour tempérer le métal, avant d'être accordées par martèlement.

Le nombre de surfaces d'un tambour, qui correspond au nombre de notes de l'instrument, peut varier entre 2 et 32. Les surfaces contiguës ne sont pas accordées de

façon diatonique ou chromatique, mais dans des rapports d'octave, de quinte et de quarts. Elles sont percutées avec deux baguettes de caoutchouc, ce qui permet de jouer des mélodies et de les harmoniser. Il existe quatre formats de steel drum: le plus grave s'appelle boom; le tenor cellopan; l'alto guitar-pan, et le plus aigu ping-pong. Parmi les virtuoses de steel-drum, on citera le percussionniste mexicain Ricardo Gallardo et, aux États-Unis, Andy Narell.

Plusieurs compositeurs contemporains ont eu recours à un ou plusieurs steel drums: Roman Haubenstock-Ramati (1919): *Vermutungen über ein dunkles Haus* (1963); Gabriela Ortiz (1965): *Rio de las Mariposas*.

Voir aussi steel-band.

SURDO (port.)

[syn.: caixa-surda, tambor-surdo]

Sorte de caisse claire brésilienne, faisant partie de la famille des caixas. C'est un des tambours les plus importants des baterias des escolas de samba de Rio de Janeiro.

Voir aussi atabaque, batá, batá-cotô, caxambu, ilu, lé, rumpi.

TAJONA (esp.)

1. Ancienne danse de Santiago de Cuba accompagnée par des tambours éponymes, des huecos, des tumbas et des tambours ararás.

2. Tambour afro-cubain à membrane unique, ou à double peau. Sa forme et le mode d'attache de sa/ses peau(x), évoquent les tambours ararás, mais il est plus petit et plus étroit.

TAMBOO

Tambour jamaïcain sur lequel le percussionniste se met à califourchon, utilisant ses coudes pour modifier la tension de la peau et la hauteur des notes. Il accompagne entre autre une fête organisée la neuvième nuit suivant un décès.

TAMBOO BAMBOO

1. Pilon de bambou de Trinidad et Tobago. Il est soit frappé contre le sol, soit percutés avec de petits morceaux de bois ou de métal, soit entrechoqués avec un autre tambouo bamboo.

2. Groupes trinidadiens qui apparurent en 1884, lorsque les tambours africains furent bannis. L'utilisation de tambouo bamboo en lieu et place des tambours permit aux musiciens de contourner la loi.

TAMBORA (esp.)

1. Tambour à une peau, pendu à l'épaule et frappé avec les mains ou avec une main et une petite baguette. Au Venezuela, il est utilisé dans l'accompagnement du merengue. Le percussionniste joue des rythmes binaires qui s'inscrivent dans une mesure à 6/8, et ceux-ci se superposent aux rythmes de doubles croches à 2/4 joués par le cuatro et la charrasca. La tambora est aussi utilisée dans des ensembles qui accompagnent les chants de la guasa au Venezuela et ceux de la mejorana à Panama.

2. Tambour à double peau joué dans différents pays d'Amérique latine. En Colombie, il est semblable au bombo, quoique possédant un plus grand fût. On l'utilise dans les ensembles chirimía. Il est également joué en Équateur et en République Dominicaine pour le merengue, mais dans ces pays, il est de plus petite taille qu'en Colombie. Le percussionniste place la tambora entre ses genoux et frappe une face avec sa main et

l'autre avec une petite baguette. Au Mexique, la tambora est un grand tambour grave. à Panama, elle est constituée d'un tronc cylindrique évidé, d'une longueur de 35 à 50 cm et d'un diamètre d'une trentaine de centimètres. Ils est posé horizontalement sur le sol ou sur un petit pied et percuté avec deux baguettes.

3. Orchestre actif dans le nord du Mexique qui doit son nom au tambour éponyme. Le répertoire de ces tamboras est constitué principalement de sones.

TAMBOR-DE-CRIOULA (esp.)

Genre musical et chorégraphique populaire dans le Maranhão (Brésil). Tout comme dans le batuque et la samba-de-roda, le tambor-de-crioula se distingue par une figure de danse dans laquelle les couples entrent en contact avec le nombril de leur partenaire. Cette figure, appelée punga et non umbigada comme c'est le cas dans d'autres régions, met généralement en présence un homme et une femme, mais en dehors du Maranhão, il existe une variante intéressante dans laquelle le punga est pratiqué par des hommes. Dans ce cas, la figure chorégraphique a valeur d'épreuve de force, chaque danseur essayant de jeter l'autre sur le sol.

De par sa disposition et les instruments qu'il requiert, le tambor-de-crioula appartient à la tradition du batuque. Comme pour le tambu dans le batuque, le percussionniste tient son tambour en oblique entre les jambes tandis que derrière lui, un autre musicien frappe sur le fût à l'aide de deux baguettes. Le premier expose le rythme de base (linha ritmica) avec des variations, le second joue sur le fût un autre rythme répétitif. Ils sont accompagnés par deux autres tambours coniques et par des musiciens qui exposent la pulsation élémentaire (le tempo) sur des racles et des hochets.

La punga est synchronisée avec la frappe de la grande.

TAMBOR DE MINA (port.)

Cérémonie afro-brésilienne pratiquée dans le Maranhão et apparentée au candomblé.

TAMBOR-SONAJAS (esp.)

Tambour hochet bolivien, dans lequel des graines viennent frapper les peaux.

TAMBORIL (esp.)

Appellation utilisée pour désigner une série de tambours latino-américains dont la forme et la fonction sont parfois très différentes. En Équateur, il s'agit d'un tambour à double peau, de format variable utilisé par les Quechuas. Dans les régions andines du Pérou, d'Argentine, de Bolivie et du Chili, le tamboril est un petit tambour utilisé par un musicien qui joue également du pincullo. En Uruguay, le tamboril est l'un des instruments populaires les plus utilisés. Dans ce pays, il s'agit d'une famille de petits tambours à simple peau qui sont percutés par les deux mains, l'une frappant la peau, l'autre tenant une baguette. Les quatre tailles de tamboril uruguayens sont par ordre croissant: le chico, le repique, le piano et le bajo. On les accorde en les plaçant au-dessus d'une source de chaleur. En Colombie, ils furent utilisés dans les églises dès le XVIIIe siècle, puis au cours des siècles suivants, ils s'implantèrent dans un contexte profane. En Argentine enfin, le tamboril se singularise par sa taille, le diamètre étant plus petit que la hauteur. Il est suspendu par une corde et accompagne diverses processions.

Voir aussi pingullo, tamborim.

TAMBORIM (port.)

1. Petit tambour brésilien à une seule peau, d'une longueur de 30 cm et d'un diamètre de 15 cm. Il est utilisé dans les ensembles instrumentaux qui accompagnent la congada et le moçambique. Le percussionniste tient l'instrument sous le bras gauche et percute la peau avec une baguette en bois tenue par la main droite.

2. [syn.: tamborim de samba]

Petit tambour comprenant une peau synthétique et un fût métallique ou acrylique. D'une longueur de 5 cm et de 15 cm de diamètre, il est l'un des plus importants instruments de percussion des escolas de samba de Rio de Janeiro. Le tamborim est tenu par le fût avec la main gauche, tandis que la main droite frappe la peau avec une tige en bois selon deux techniques: le durinho frappe simple, et le mexido qui permet des va-et-vient beaucoup plus rapides.

Le son très aigu du tamborim est dû à son diamètre étroit et à la tension de la peau.

TAMBORITO (esp.)

Danse et genre national de Panamá, le tamborito, d'origine congo, est étroitement associé au carnaval et il constitue l'une des plus anciennes danses du pays.

Hector T. Hooper, « El proceso de comunicación en el tamborito panameño », *El Folklore Latinoamericano y del Caribe*, Editorial Tiempo, Saint-Domingue, 1987, p. 119 :

« Son nom dérive de tambour, qui en est l'instrument de musique de base et, dans la majorité des variantes, le seul accepté par la tradition. Le tamborito se danse pratiquement partout dans notre isthme, avec quelques légères variantes dans certains de nos villages de l'intérieur. Le modèle demeure cependant identique : une cantalante (chanteuse soliste) qui débute par une levada ou chant, un chœur de femmes qui répond en frappant des mains et les tambours qui marquent le rythme pour le chant et la danse, qui consiste en un couple homme-femme dansant jusqu'à ce qu'un autre couple prenne la relève. »

Le chant consiste généralement en coplas de quatre vers, souvent improvisées par la cantalante et comprenant de nombreux africanismes, suivies d'un refrain, d'exclamations, de simples onomatopées, ou d'une répétition de phrases chantées par la soliste. La danse se divise en trois sections : le paseo, où la femme ouvre et ferme les pans de sa magnifique jupe brodée, la pollera, excitant son partenaire et s'esquivant lorsque celui-ci s'approche d'elle ; le tres golpes, signalé par le tambour repicador et consistant en un salut des danseurs aux tambours ; la seguidilla, symbolisant le don de la femme à l'homme et la consommation de l'amour. Il existe différents rythmes de tambour dont le norte ou terrible (à 2/4, avec accélération progressive du tempo), le corrido (à 6/8) et le corriente (ou atravesao) (à 6/8).

TAMBOR MAYOR (esp.)

Tambour à une peau utilisé dans les régions côtières de Colombie. La peau est fixée par deux cerceaux, fixés l'un sur le bord supérieur du fût, et l'autre en son centre. La tension est assurée par une corde courant en zig-zag d'un cerceau à l'autre et par des coins de bois glissés sous le cerceau inférieur. Le tambor mayor est tenu entre les jambes et frappé avec les mains.

Voir aussi conjunto, llamador

TAMBOR REDONDO (esp.)

Famille de tambours cylindriques afro-vénézuéliens possédant de longs et minces fûts sur lesquels deux peaux sont ligaturées. Seule l'une des deux peaux est percutée, l'autre

étant posée sur le sol. Les tambores redondos sont toujours groupés par trois. Le *corrío* est utilisé pour jouer un rythme de base sur lequel improvisent le *cruzao* et le *pujao*. Voir aussi *corrío*, *cruzao*, *golpe*, *pujao*.

TAMBOUR

Instrument de communication par excellence, le tambour existe, sous des formes multiples, dans toute l'Amérique latine, mais, plus particulièrement, dans les cultures amérindiennes et d'origine africaine.

Les tambours précolombiens, souvent zoomorphes et anthropomorphes et extrêmement décorés, constituaient l'un des instruments essentiels de toutes les cérémonies religieuses. Les Indiens tainos et arawak des Caraïbes utilisaient notamment des tambours à fente (*mayohuacan*), dont on retrouvait l'équivalent, appelé *teponaztli*, chez les Aztèques ou d'autres peuples du Mexique.

Les tambours latino-américains actuels, mono ou bimembranophones, sont fabriqués avec les matériaux les plus divers : bois, métal, terre cuite, avec des peaux de chèvre, de bovidé, de cheval ou même, dans la région du Darién, à Panamá, de poisson. Ils sont joués avec les mains, des baguettes ou les deux à la fois, montés sur des supports, posés sur leur base ou inclinés sur le sol. Aux Antilles françaises, en Haïti et à Saint-Thomas notamment, un percussionniste chevauche le tambour, dont il modifie les sons en appuyant, avec le talon, contre la membrane, tandis qu'un autre musicien frappe avec des baguettes un rythme fixe sur le fût. Signalons aussi les tambours à friction, consistant en un fût recouvert d'une membrane traversée par une baguette fixée perpendiculairement en son centre, et qui, frottée avec les mains ou un chiffon humide, déclenche la vibration de la peau.

Présents, dans les pays latino-américains à forte concentration noire, lors de toutes les fêtes, de toutes les danses et de toutes les cérémonies, les tambours sont généralement considérés comme des êtres humains à part entière (on trouve notamment, en Haïti, les appellations de « *manman* » et « *bébé* » pour certains tambours). Ils servent à invoquer les dieux, et durant la colonisation, les Marrons réfugiés dans les montagnes les utilisaient pour communiquer entre eux (on dit d'ailleurs volontiers des tambours qu'ils « parlent »). Ils reproduisent même parfois les tons de certaines langues, comme les *batá* cubains, qui imitent les tons de la langue *yoruba* et prononcent des phrases sémantiquement intelligibles. Ils ont occasionnellement droit, comme cela fut le cas au Venezuela lorsqu'un tambour sacré fut écrasé par un camion, à de véritables enterrements. Les tambours sacrés reçoivent des libations de sang d'animaux et des offrandes de nourriture, sont censés posséder une force vitale, parfois d'essence divine. Une nomenclature complète des tambours latino-américains étant fastidieuse, voire impossible en raison de leur nombre, nous reportons le lecteur aux diverses rubriques traitant de tambours particuliers.

Amérique pré-colombienne: *huethuetl* (T.M.), *moyohuacán* (T.B.), *tecomapiloa* (T.B.), *teponaztli* (T.B.), *tlalpanhuehuetl* (T.M.), *tunkul* (T.B.), *zacatán* (T.M.)

Argentine: *caja* (T.M.), *kultrun* (T.M.)

Brésil: *atabaque* (T.M.), *bombo* (T.M.), *bumba* (T.M.), *cadete* (T.M.), *caixa* (T.M.), *candongeiro* (T.M.), *ilu* (T.M.), *ka* (T.M.), *quinjengue* (T.M.), *tambor* (T.M.), *tambu* (T.M.), *tarol* (T.M.), *zambumba* (T.M.)

Chili: *bombo* (T.M.), *caja* (T.M.), *tambor* (T.M.)

Colombie: *llamador* (T.M.), *tambor mayor* (T.M.)

Cuba: *bonkó* (T.M.), *conga* (T.M.), *cotchierima* (T.M.), *ekwe* (T.F.), *endóga* (T.M.), *enkómo* (T.M.), *itótele* (T.M.), *iyá* (T.M.), *okónkolo* (T.M.) *kinfuiti* (T.F.), *manfula* (T.F.),

mayohuacán (T.B.), mumboma (T.B.), mutisánguisci (T.F.), palo (T.B.), uyo (T.F.), yabó (T.B.), yareíto (T.M.)

Bolivie: bombo (T.M.), pumpu (T.M.), wankara (T.M.)

Brésil: cuíca (T.F.), puíta (T.F.), onça (T.F.)

Équateur: cununu (T.M.), túnduy (T.B.), zambomba (T.F.)

Guatemala: atabal (T.M.), c'unc'un (T.B.), k'jom (T.M.), tun (T.B.), tomborón (T.M.), zambomba (T.F.)

Haïti: assotor (T.M.), baka (T.M.), basse (T.M.), bébé (T.M.), boula (T.M.), cata (T.M.), ibo (T.M.), juba (T.M.), kès (T.M.), manman (T.M.), martinique (T.M.), petro (T.M.), seconde (T.M.), ticongo (T.M.), timbale (T.M.)

Jamaïque: akete (T.M.), bele (T.M.)

Mexique: quiringa (T.B.), tecomapiloa (T.B.), teponagua (T.B.), tinko (T.B.), tunkul (T.B.)

Panama: pujador (T.M.), repicador (T.M.), tambora (T.M.)

Pérou: manguaré (T.B.), tamboriles (T.M.), túnduy (T.B.)

république Dominicaine: alcahuete (T.M.), moyohuacán (T.B.), palo grande (T.M.), tambora (T.M.)

Salvador: zambumba (T.M.)

Surinam: agida (T.M.), apiniti (T.M.), kwanadron (T.M.), puyada (T.M.), sambura (T.M.)

Uruguay: tamboril (T.M.)

Venezuela: corrió (T.M.), cruzao (T.M.), curbata (T.M.), furruco (T.F.), mina (T.M.), pujao (T.M.), tambora (T.M.), tambor redondo (T.M.)

TAMBOUR MARINGOUIN

[syn.: calorine, caolina, carolina, tambor mosquito]

Arc en terre haïtien d'origine africaine. Un trou d'une trentaine de centimètres de profondeur recouvert d'écorce de bananier ou de palmier sert de résonateur. Une corde est reliée du centre du trou à un jeune arbre ployé qui fait office d'arc. Le musicien pince la corde avec les doigts d'une main tandis que de l'autre il tient un bâton qu'il presse sur la corde, modifiant sa tension, et par conséquent la hauteur des notes.

Voir aussi arc musical

TAMBU (port.)

1. [syn.: caxambu]

Grand tambour cylindrique à une seule peau de type atabaque. Il mesure à peu près un mètre et demi de longueur et 40 cm de diamètre et est utilisé dans les ensembles jouant le batuque et le jongo. On le trouve aussi sous les noms de caxambu, João, pai-João, pai-toco et guanazamba. Le musicien se met à cheval sur l'instrument, et frappe la peau du tambour avec les mains.

Voir aussi candongueira, jongo.

2. [syn.: jongo]

Nom donné au jongo dans quelques villes de l'état de São Paulo, au Brésil.

3. Danse profane des Marrons du nord de la Jamaïque.

Voir aussi jongo.

4. Danse des Antilles néerlandaises.

TANGO

Le tango est sans conteste l'une des danses de salons latino-américaines les plus célèbres dans le monde entier et il continue, actuellement, de jouir des faveurs de

nombreux adeptes. En Europe, les cours de tango se multiplient et divers groupes instrumentaux - classiques ou de jazz - incorporent des tangos à leur répertoire.

En Espagne et dans divers pays d'Amérique latine, le vocable désignait les danses des Noirs en général. Après l'Emancipation et la disparition quasi totale des Noirs de l'Argentine, certains pas de danse du candombe (ou tango) sont récupérés par les Blancs et intégrés, sous forme de parodie, au carnaval de Buenos Aires. Vers la fin du XIXe siècle, le tango s'ébauche en tant que genre musical spécifique, absorbant des chansons de payadores (chanteurs de la Pampa s'accompagnant à la guitare) ainsi que la milonga, genre chanté et dansé à 6/8 peut-être issu de la habanera, véhiculée dans le Rio de la Plata par des marins cubains vers 1850. Chanteur et compositeur mulâtre, Gabino Ezeiza (1858-1916) est l'un des plus illustres représentants du style de payada amilongado.

A Buenos Aires, en pleine urbanisation, attire dans son orbe de nombreux immigrants européens - Italiens surtout. C'est dans les faubourgs et les quartiers populaires de la ville, où échouent des gauchos désargentés et une plèbe interlope, que fleurit d'abord le tango : dans les lupanars, les bouges et les bars à marins du quartier italien de La Boca. La chorégraphie du tango commence à se cristalliser et le tango emprunte des éléments du tanguillo andalous et de la zarzuela et les accents plaintifs de certaines mélodies italiennes. Chanté en lunfardo, l'argot portègne (de Buenos Aires), il évoque les miséreux aux rêves brisés, le désespoir amoureux, les minas (filles) et les compadres (marlous) - archétypes du tango. Ainsi le célèbre ¡Qué vachaché! du poète Enrique Santos Discépolo - l'un des plus grands paroliers argentins, expression du scepticisme et du mal de vivre caractéristiques du tango.

Lo que hace falta es empacacar mucha moneda
Vender el alma
Rifar el corazón
Tirar la poca decencia que te queda
Plata, plata y plata... plata otra vez...
Así es posible que morfés todos los días
Tengas amigos, casa, nombre..
Lo que quiera vos.
El verdadero amor se ahogó en la sopa
La panza es reina y el dinero Dios.

Ce qu'il faut, c'est ramasser du blé
Vendre ton âme
Jouer ton coeur
Jeter le peu de décence qui te reste
Le blé, le blé, encore le blé...
Comme ça tu becquetteras peut-être tous les jours
T'auras des amis, une maison, un nom...
Ce que tu voudras.
Le véritable amour s'est noyé dans la soupe
Le ventre est roi et l'argent est Dieu

(traduction d'Annie Morvan in Horacio Salas, Le tango, Actes Sud/Babel, Arles, 1989
Le tango est d'abord interprété par diverses combinaisons instrumentales, harpe parfois ou orgue de Barbarie, flûte, violon, clarinette, cuivres, puis bandonéon et piano, qui en

deviendront les instruments clés. La première véritable époque du tango, allant du début du siècle jusqu'à 1915, est baptisée « vieille garde ». Plusieurs musiciens s'y distinguent : parmi ceux-ci le pianiste noir Rosendo Mendizábal, petit-fils d'esclaves et auteur du célèbre *El entreriano* ; le violoniste Ernesto Ponzio ("El pibe"), emprisonné pour homicide et auteur de *Don Juan*, l'un des premiers tangos chantés ; les bandonéonistes Juan Maglio ("Pacho") et Domingo Santa Cruz ; le guitariste et pianiste Samuel Castriota.

A l'orée de la Première Guerre mondiale, avec l'essor du phonographe, le tango gagne le centre de Buenos Aires. Il fait sensation en Europe, et aux Etats-Unis, où le couple de danseurs Irene et Vernon Castle l'introduit dans les salons. Avec la musique populaire mexicaine, le tango constituera l'une des premières musiques latino-américaines de diffusion internationale. Rudolph Valentino, déguisé en gaucho, le danse dans le film *Les quatre cavaliers de l'apocalypse*.

En 1913, le pianiste Roberto Firpo est engagé au cabaret l'Armenonville avec le violoniste Tito Rocatagliatta et le bandonéoniste Eduardo Arolas. L'orchestre de Firpo accompagnera notamment Carlos Gardel pour son enregistrement de *El Moro* (1917). A l'Armenonville, Firpo créera son propre sextuor, jetant les bases de ce que l'on appellera désormais sexteto típico. C'est le violoniste et compositeur Julio de Caro, ancien membre de la formation de Firpo, qui donnera en 1924 sa forme aboutie à ce genre d'ensemble, comportant notamment des violons, un piano, une contrebasse et un ou plusieurs bandonéons.

Après le triomphe du tango en Europe et celui de Carlos Gardel, mythe absolu de la musique argentine (mort à l'âge de trente-cinq ans dans un accident d'avion en Colombie), la bourgeoisie portègne (de Buenos Aires) adopte le tango. Durant les années 20, le tango connaît un premier âge d'or avec ce que l'on baptisera cette fois-ci « nouvelle garde ». Des musiciens tels que de Caro, le pianiste Juan Carlos Cobián ou le bandonéoniste Osvaldo Fresedo enrichissent les arrangements du tango, y introduisent des contrechants sophistiqués, et de musique de lupanar, le transforment en élégante musique de salon. Les chanteurs - Carlos Gardel surtout, avec son intensité dramatique, mais aussi « Charlo » (Carlos Pérez de la Riesta), Agustín Magaldi et Ignacio Corsini, jouent désormais un rôle de premier plan.

Après une période de stagnation et de retour à des styles plus anciens, le tango s'épanouit de nouveau, dans les années 40 et 50. Les orchestres de multiplient et s'étoffent, avec des cordes et parfois quatre ou six bandonéons. Bandonéoniste et compositeur inspiré, Aníbal Troilo (« Pichuco »), disciple de Julio de Caro, et engage des chanteurs expressifs tels que Roberto Goyeneche, Fiorentino, Alberto Marino, Edmundo Rivero et Angel Cárdenas insiste sur la qualité musicale et littéraire. C'est avec lui que débutera Astor Piazzolla, principal artisan de la rénovation du tango. "Cependant, ceux qui ont vu Troilo, écrit Horacio Salas, savent que le mystère était en lui, en particulier lorsque l'orchestre était plongé dans la pénombre et qu'un halo de lumière enveloppait le musicien et son bandonéon. A l'instant précis où Pichuco semblait rêver tandis que ses doigts couraient sur le clavier du bandonéon, un courant profond se libérait qui conjurait un aleph. L'histoire de tous se confondait avec les souvenirs de chacun, les rues et les êtres anonymes de la ville. Durant les trois ou quatre minutes que durait cette magie, les protagonistes du tango revivaient à ses côtés. » (In : *Le tango, Babel, Actes Sud*, Arles 1989, p. 356. traduction d'Annie Morvan).

Les musiciens ont désormais souvent une formation classique et les arrangements deviennent plus travaillés et plus aventureux. Les paroliers Homero Manzi (qui compose le chef-d'oeuvre *Sur* avec Troilo), José María Contursi, Homero Expósito, Enrique

Cadícamo, Pugliese, Discépolo, avec Canción Desesperadan rédigent désormais de véritables poèmes. Citons également, parmi les musiciens importants de l'époque, le pianiste Osvaldo Pugliese (auteur de la célèbre La Yumba - onomatopée désignant son phrasé), le pianiste Horacio Salgán, marqué par le jazz, le bandonéoniste Osvaldo Fresedo, aux tendances modernistes.

Elève de Nadia Boulanger, Piazzolla ouvre la voie, dans les années 60, à des tangos de facture classique, plutôt conçus pour l'écoute que pour la danse (Libertango, Balada para un loco). Avec ses harmonies novatrices, il annonce l'ère du tango concert ou du tango jazz, notamment représenté, en France, par le bandonéoniste Juan José Mosalini.

Voir aussi milonga.

TANGO BRASILEIRO (port.)

Contrairement à ce qu'indique son nom, le tango brasileiro, ne dérive pas du tango argentin, mais d'une fusion entre la habanera cubaine, la polca et le lundú. Musicalement, le résultat de ce mélange se rapproche de la maxixe. C'est un genre exclusivement instrumental qui fut représenté par Alexandre Levy (Tango Brasileiro pour piano, 1890) et par le compositeur Ernesto Nazareth (1863-1934). Quelques uns des tangos brasileiros les plus fameux sont Ranzinza (1917), Paraiso (1926) et Odeon (1968). Certaines parties de Saudades do Brasil, de Darius Milhaud s'inspirent directement du tango brasileiro.

Voir aussi lundú, maxixe, tango.

TANGO CONGO (esp.)

Danse d'origine bantoue jadis pratiquée par les comparsas cubaines et qui a inspiré plusieurs compositeurs cubains.

TAPARITA (esp.)

[syn.: guarura]

Aérophone formé par la jonction des deux mains disposées en une sorte de conque. Le joueur souffle dans cette cavité en se servant de la jonction des deux pouces comme biseau. Cette technique est pratiquée au Venezuela entre autre pour siffler le prélude du mampulorio lors de la veillée funèbre d'un enfant mort.

Voir aussi mampulorio.

TAQUARA

Instrument à vent utilisé par les tribus du Haut Xingu (Amazonie). Il s'agit d'une sorte de clarinette de bambou dont l'anche est consistée en une mince tige à lamelle vibrante. Celle-ci est fixée avec de la cire dans le premier nœud du tube en partant de l'embouchure. Ces instruments sont utilisés par groupes de quatre, et la longueur de chaque modèle varie de 2 à 3 mètres.

TARKA

[syn.: anata, tarca, tharka, tar pinkayllu, turumi]

Flûte à conduit percée de six trous, utilisée dans les Andes boliviennes et chiliennes. Elle est faite dans un bois épais et ses côtés sont aplatis pour former une sorte de rectangle. Les trois tailles de tarka sont dans un ordre décroissant de taille: la taika, la malta et la ch'ili. La plus grande et la plus petite sont accordées à un intervalle d'octave, la malta est une quinte plus haut que la taika. Chez les Chipayas, ces trois tailles ont pour nom paj, cintalla et qolta. Ces différentes formes de tarkas sont souvent associées dans des

ensembles appelés tropas. Elles servent lors de cérémonies familiales comme les mariages, lors du carnaval, et dans certaines régions, elles sont associées aux saisons et on leur prête le pouvoir d'attirer un temps sec.

TAROL (port.)

[syn.: taró]

Caisse claire brésilienne employée dans la plupart des ensembles de percussion. Elle est utilisée dans le maracatu de Pernambuco, le cabocolinhos de Paraíba, et aussi dans quelques danses traditionnelles de São Paulo comme le caiapós, le moçambique et les congadas. On la trouve également dans les escolas de samba.

Voir aussi caixa.

TASSA

Tambour d'origine indienne utilisé en Jamaïque et à Trinidad et Tobago. Il s'agit d'une sorte de bol métallique hémisphérique dont la partie ouverte peut faire plus d'un mètre de diamètre. Celle-ci est couverte d'une peau de chèvre, maintenue par des sangles. On la tend en la chauffant au dessus d'un brasier.

TECCIZTLI (esp.)

Conque marine d'origine aztèque. Cet aérophone était, à l'origine, un instrument sacré utilisé dans les circonstances solennelles.

Voir aussi quipa.

TEPONAZTLI (esp.)

[syn.: quiringua, teponaxtli]

Tambour de bois à languettes qui faisait partie des instruments essentiels de la culture aztèque. Il est creusé dans un bloc de bois, et son ouverture rectangulaire est recouverte de deux languettes d'inégale épaisseur, produisant deux sons de hauteurs différentes. Frappé avec des mailloches, il émet un son discret qui confirme que l'instrument avait un rôle mélodique. Il était employé lors de fêtes solennelles, traditionnellement avec un tambour à membrane. Certains teponaxtli étaient zoomorphiques (alligator, puma, ocelot).

Le teponaxtli est toujours en usage au Mexique. Son principe de construction est utilisé aujourd'hui pour un instrument de percussion appelé lujon, utilisé par Luciano Berio dans Circles.

Voir aussi tambours de bois.

TERNOS DE ZAMBUMBA (port.)

Trios brésiliens actifs dans l'état de Pernambuco. Ils sont généralement constitués de deux fifres et d'un zambumba.

TIMBALES (port.)

[syn.: paila, timba]

Les timbales utilisées dans les musiques traditionnelles d'Amérique latine dérivent des timbales militaires. Elles apparaissent à Cuba et consistent en deux caisses claires montées sur un pied. Elles possèdent des fûts métalliques d'un diamètre variable. La peau est tendue par un système de clefs qui permettent de produire des notes de hauteurs définies.

Les timbales sont surtout utilisées par les charangas et les timbaladas. Au Brésil, le percussionniste se met à cheval sur l'instrument, la base reposant sur le sol. Lors de défilés ou de cortèges, elles sont pendues à la ceinture par des baudriers. Les timbales furent popularisées aux Etats-Unis par Tito Puente.

Voir aussi timbalada.

TIMBALADA (port.)

Orchestre de timbales créé à Salvador au début des années 1990 par Carlinhos Brown dans le but de venir en aide aux enfants des rues. À partir de 1991, ce type d'ensemble a été introduit dans les quartiers pauvres d'autres villes brésiliennes, et l'action sociale s'est graduellement transformée en un mouvement esthétique. En 1993, la collaboration de la timbalada de Carlinhos Brown, formée d'une centaine de tambourinaires, avec Sergio Mendes (1942) a contribué à la diffusion du mouvement.

La musique très rythmique de ce type d'ensemble est influencée par celle du maracatu, et les chants, de mouvement lent, qui l'accompagnent ont généralement un caractère mélancolique.

Voir aussi timba.

TINYA (amérindien)

[syn.: wankartinya]

Tambour sur cadre à double peau utilisé par de nombreux groupes ethniques de la cordillère des Andes. Comme en témoignent des documents archéologiques en argile, il fut utilisé dès la période pré-colombienne dans certaines cultures de l'ancien Pérou.

TÍPICA

Orchestre cubain interprétant le danzón. Il s'agit avant tout d'un ensemble de cuivres (cornet, trombone et ophicléide) accompagné par des timbales. Les típicas apparaissent à la fin du XIXe siècle, mais dès les années 20, ils sont remplacés par les charangas.

TÍPICO

À Aruba, Bonaire, et Curaçao (îles ABC), orchestre comprenant des cordes (guitare, mandoline, cuarto, basse), un accordéon et des percussions (conga, triangle, wiri - racle - , matrimonial - planche avec cymbalettes -). Les típicos interprètent des genres européens (valse, polka), ainsi que des genres latino-américains (salsa, samba).

TIPLE (esp.)

Petite guitare d'origine espagnole utilisée dans la musique populaire du Venezuela, de Colombie de Porto Rico et du Guatemala. En Colombie, le tiple est considéré comme l'instrumental national. Plus petit que la guitare, il comporte quatre triples chœurs accordés en mi 4, si 3, sol 3 et re 3. Au Guatemala, le tiple fait parfois partie des zarabandas. À Porto Rico, il s'apparente plutôt au cuatro.

Voir aussi bambuco, bandola, charango, chucho, cuatro, curruca, estudiantina, quijada, requinto, tres, violão.

TIRANA (esp.)

Genre d'origine ibérique qui connut une vogue importante à la fin du XVIIIe siècle. Il fut importé en Argentine au XIXe siècle et s'imposa comme un morceau indépendant ou comme pièce terminale de la tonadilla. Les tiranas comportent un couplet de quatre vers octosyllabes et d'un refrain de forme variable, dans lequel l'interprète reprend souvent

la phrase *Ay tirana, tirana, sí!* Ce sont des compositions à 6/8, interprétées sur un rythme syncopé et rapide. La tirana est dansée par des couples, la femme agitant son tablier et l'homme son chapeau ou un mouchoir.

TIRIAMÂ (port.)

Mirliton construit avec un morceau de bambou et utilisé par les Indiens Parecis du Brésil.

TI-TZU

Flûte traversière en bambou utilisée par des Indiens de Colombie et Équateur. Le nom de cet instrument ainsi que sa présence dans les régions côtières de l'Océan Pacifique donnent à penser qu'il serait d'origine chinoise ou il était utilisé dès les I^{er} et II^e siècle avant J.-C.

TOKORO

Flûte à encoche bolivienne qui doit son nom au bambou avec lequel elle est fabriquée. Il s'agit d'un grand modèle de kena, mesurant jusqu'à 1,50 m. et dépourvu d'orifices pour les doigts, ce qui empêche toute variation de hauteur.

TONADA (esp.)

Chanson mélancolique et/ou sentimentale dont les paroles évoquent l'amour et la vie paysannes. Dans son acception espagnole originelle, le mot tonada désignait de façon générique tous les airs et toutes les mélodies brèves, profanes ou religieuses, qui étaient interprétées par un chanteur soliste.

Cette notion de chant soliste et l'aspect très général du genre fut préservé lors de sa transposition dans le Nouveau Monde. Au Brésil, les tonadas sont chantés par les cantadores, accompagnés par la viola-caipira. Au Chili (surtout dans les villes de San Juan, San Luiz et Mendoza) et en Argentine (dans les régions andines), les tonadas sont interprétées par un soliste ou un duo, avec un accompagnement de harpe ou de guitare. Les deux voix chantent en tierces parallèles. à Panama, les tonadas sont accompagnées par les tambours locaux: tambora, pujador et repicador. Les rythmes à 2/4 exécutés sur ces tambours se superposent à ceux que font les participants en frappant dans leurs mains.

Pour ce qui est du texte et de la mélodie, les tonadas ressemblent aux estilos. Ils sont toutefois la plupart du temps en mode majeur et modulent à la dominante ou dans une tonalité située à un intervalle de tierce mineure.

TONADILLA (esp.)

Diminutif du terme tonada. C'est un genre originaire d'Espagne, qui s'imposa en Argentine entre 1790 et 1820. Les tonadillas sont au départ des chansons simples, à une voix, mais vers 1800, on y interpola de petits intermèdes, qui finirent par constituer une forme lyrique élémentaire (tonadilla escénica).

Cette tonadilla escénica comporte une introduction qui présente les personnages et situe le contexte. Suivent des coplas qui racontent l'histoire puis un final qui peut être une seguidilla ou, à la fin du XVIII^e siècle, une tirana.

La popularité du genre tient en partie à ses sujets satiriques ou politiques se déroulant dans des milieux populaires, et faisant intervenir des paysans, des prêtres, des barbiers, des gitans... La musique et la danse s'inspiraient essentiellement du folklore local, c'est ainsi que transposée en Amérique du Sud, la tonadilla s'inspira des danses et des

mélodies interprétées dans les colonies espagnoles. L'une des plus fameuses tonadillas d'Argentine est Los Maestros de la Raboso, de Blas de Laserna.

Le genre tomba en désuétude dès les années 1820 en raison du succès croissant de l'opéra italien.

TOQUE (esp.)

Formule rythmique utilisée dans de nombreux genres d'Amérique du Sud.

TORBELLINO (esp.)

Genre colombien pratiqué dans les Andes et plus particulièrement dans la région de Boyacá. à l'instar du bambuco, le rythme est dominé par des hémioles. Le torbellino accompagne deux danses: le baile de tres (proche de la jota) et la danza de la trenza (danse exécutée en l'honneur d'un saint). Le chant est accompagné par le tiple et la tambora ou par le requinto.

Voir aussi guabina.

TORITO

Danse dramatique du Costa Rica, dont les pas sont inspirés par la tauromachie. Le rôle du torero est tenu par une femme, celui du taureau par l'homme. Ce pseudo-combat n'évoque toutefois pas une mise à mort, mais une conquête amoureuse.

TRES (esp.)

Type de guitare à trois doubles chœurs utilisée dans la musique populaire de Cuba.

Voir aussi charango, cuatro, tiple, violão.

TRES-DOS (esp.)

Nom d'une des trois tumbadoras cubaines utilisée dans les orchestres de rumba. Il possède une seule peau et est frappé avec le plat de la main.

Voir aussi conga, rumba, tumba, tumbadora.

TRESILLO (esp.)

Triolet irrégulier, constitué par une séquence croche pointée, croche pointée, croche. Le tresillo est une des formules rythmiques les plus importantes de la musique afro-cubaine.

Voir aussi cinquillo.

TRIO ELÉTRICO (port.)

Ensemble instrumental brésilien formé de trois cordophones amplifiés. Ces trios furent introduits à Bahia dans les années 60 par des artistes comme Dodô et Osmar, qui amplifièrent leur cavaquinho et leur violão-de-sete-cordas, en fixant un micro à la table d'harmonie. Le trio était complété par une guitare électrique. Au cours des années 70, ces trios se produisaient pendant la période du carnaval en se juchant sur un camion qui parcourait les rues de Salvador de Bahia. Leur répertoire comportait notamment des marchinhas, des sambas, des chorinhos, et des frevos.

Les trios elétricos se sont diffusés dans tout le Brésil, mais si le nom est resté, la formation a évolué. Ils ont été augmentés par d'autres instruments amplifiés dont des trompettes, des trombones et des saxophones.

TRISTE (esp.)

Voir yaravi

TROCANO (esp. et port.)

[syn.: torocana, tronco (port.)]

Tambour en bois des Indiens guaranis, utilisé pour la communication entre les villages. Il est construit dans un tronc dont l'intérieur a été brûlé et dont la surface externe est percée de trois trous d'une dizaine de centimètres de diamètre. Suspendu au-dessus d'une fosse qui sert de résonateur, il est percuté avec une mailloche dont l'extrémité est recouverte de caoutchouc ou de peau de tapir. Le son peut ainsi se diffuser dans un rayon d'une dizaine de kilomètres. La hauteur et la couleur du son peuvent varier en fonction de l'endroit où le trocano est percuté.

Heitor Villa-Lobos a employé cet instrument dans *La Découverte du Brésil*, 4e Suite (1937).

TROMPE, TOMPETTE

La plupart de ces instruments à vents sont conçus à partir de conques marines ou de cornes d'animaux.

Antilles néerlandaises: cachu

Aztèques: tepuzquiquitzli

Argentine: erque, pututu, trutruka

Brésil: amengon (Haut Xingu), berrante, ika (bororo), pana (bororo)

Bolivie: doti, pututu, quepa

Chili: clarín, putu, trutruka

Nicaragua: cacho

Panama: drúbulo (guaymi), niví-grotu (guaymi)

Paraguay: turú, uátapú

Pérou: ekcepa, pututu

Saint-Domingue: bambús, tatúas

Sainte-Lucie: baha

Venezuela: cuernos

TROPICALISMO (port.)

Mouvement musical brésilien. Il apparaît en 1967 comme une alternative entre les défenseurs de la *canção-de-protesto* et le groupe *Jovem Guarda* qui s'inspirait du rock'n'roll.

Le tropicalismo ne défendait pas une idéologie particulière, même si la tenue et le comportement des musiciens reflétaient l'introduction du mouvement hippie au Brésil: cheveux longs, vêtements flamboyants...

Le tropicalismo acquit une grande notoriété avec des chansons comme *Alegria*, *Alegria de Caetano Veloso* (1942) ou *Domingo no Parque* de Gilberto Gil (1942).

TRUTRUKA

[syn.: thouthouca, trompette]

Trompette droite utilisée par les Araucaniens et les Neuquéns. Les versions les plus anciennes sont construites avec un long tube de bambou qui peut atteindre 6 mètres de long, au bout duquel on ajoute une corne d'animal.

M. Frézier, *Relation de voyage de la mer du sud...* pendant les années 1712, 1713 et 1714, Amsterdam, 1717:

Dans des versions modernes, un tuyau peut faire office de conduit. Les sons, ainsi, sont beaucoup plus graves que ceux du cull-cull. Il est utilisé dans des cérémonies à caractère religieux et peut émettre des sons de différentes hauteurs même si les mélodies sont généralement centrées autour d'un son grave.

Voir aussi quipa.

TULE

[syn.: tulemytera]

Instrument à anche battante en bambou de utilisé par les Asurini (Brésil) pendant le rituel du même nom. L'anche, ligaturée sur le porte anche, est fichée dans le corps de l'instrument et dissimulée par un bloc dans lequel souffle l'instrumentiste. Le tule ne possédant pas de trous, il ne peut donc produire qu'une seule note. Pour varier les hauteurs, il existe quatre types de tule de tailles différentes. Le plus petit (tahira) n'est utilisé qu'au début et à la fin des morceaux. Les trois autres (towapey'i, mytera, et ywyrá) sont joués soit en alternance, soit simultanément pour produire des mélodies à trois notes et/ou des clusters. Suivant la taille et le type d'anche utilisée, les intervalles entre les instruments peuvent varier d'une seconde mineure à une tierce mineure. Comme la qualité du timbre prime sur la justesse, l'accord se fait d'abord en fonction de la sonorité et de la facilité du jeu.

TUMBA (port., esp.)

1. Nom d'une des trois tumbadoras cubaines, utilisée dans les orchestres de rumba.

Voir aussi conga, rumba, tres-dos.

2. Genre musical et danse populaire dominicaine de rythme binaire. D'origine européenne, la tumba fut la principale danse de l'île durant le XIXe siècle. Elle fut supplantée à la fin du siècle par le merengue. La musique, assez rapide, écrite à 2/4 ou 6/8, est divisée en deux parties.

Voir aussi conga.

TUMBADORA (esp. et port.)

[syn.: bass conga, mambisa, timba]

Famille de tambour cubains de forme oblongue dont la base est plus étroite que le sommet. L'unique peau est fixée au fût par des clefs ou des coins. Les trois principaux tumbadoras sont le quinto, la tumba et le tres-dos. Ils constituent l'ensemble des tambours qui accompagnent la rumba.

Voir aussi rumba, tumba (1).

TUMBA FRANCESA (esp.)

Société de musique et de danse cubaine fondée dans la province d'Oriente par des Noirs d'ascendance ewe et fon, venus d'Haïti à la fin du XVIIIe siècle.

Isabelle Leymarie, *Du Tango au reggae*, Paris, Flammarion, 1996, p. 35.

“Autrefois dirigées par des rois et des reines, aujourd'hui par des présidents et des présidentes, ces sociétés exécutent encore d'anciennes danses créoles, certaines issues de danses de salon d'origine française: le mason, le yuba, le cocoyé, le fronté, le babul, le mangasilá, le carabiñé, le grasimá. Ces danses sont réglées par un mayor ou une mayora de plazo (maître ou maîtresse de cérémonie), équivalent du commandeur de quadrille martiniquais ou guadeloupéen. Les chants, dirigés par le composé (chanteur soliste), sont en patois, La musique est fournie par des tumbas décorées”.

Comme les cabildós, les tumba francesa sont des sociétés d'entraide et de secours qui laissent une large place au divertissement. Il s'agit ici de goupes constitués par des Noirs et des mulâtres émigrés de Haïti après la Révolution de 1791. La tumba francesa comprend deux formes de musique et de danse différentes: d'une part, la danse de salon, vestige de coutumes françaises, et d'autre part, la participation des tambours et d'idiophones issus de la tradition africaine. Ces sociétés ont préservé deux danses: le masón et le yuba.

Voir aussi tumba.

TZIJOLAJ

Flûte droite d'origine Maya utilisée par des Indiens du Guatemala. Elle est construite en bambou et le conduit est généralement percé de cinq trous. Elle est accompagnée par l'ayotl.

UAUCO

Genre de chant des Indiens péruviens descendants des Incas. Il est pratiqué par des jeunes filles et par des hommes. Les premières entonnent le chant et jouent du tambour, les seconds leurs répondent en jouant d'un instrument de percussion fabriqué avec un crâne de veau.

UMBANDA (port.)

Culte syncrétique implanté dans la région de Rio à la fin des années 1920. Tout comme la macumba dont il est issu, il mélange des éléments yoruba et angolais dans des cérémonies où interviennent magie noire, magie blanche et culte des morts. L'umbanda se différencie notamment de la macumba en ce que le Dieu Obatalá y supplante Olorum. Les hymnes y sont chantés au son d'atabaques, d'agogós, de chocalhos, de recos-recos et de xerés.

UMBIGADA (port.)

[syn.: port.: embigada; esp.: botao, ombligada, vacunao]

Contact pelvien inspiré d'une danse de fertilité d'origine africaine. L'umbigada est généralement pratiqué dans des rondes, entre des rangs de danseurs opposés ou par des couples. L'existence de l'umbigada est attestée très tôt, tant en Afrique qu'en Amérique du Sud, par des voyageurs choqués par son côté "obscène".

Ce contact pelvien subsiste dans différentes danses afro-américaines. Au Brésil, l'umbigada était pratiquée dans l'ancien lundú, puis elle s'est imposée, avec de légères variantes dans le jongo, le batuque, le punga et dans certaines formes de samba. À Cuba, cette chorégraphie est pratiquée dans le guaguancó, et à la fin de la yuka, pour évoquer symboliquement un accouplement. Selon la figure rythmique jouée par la caja, la femme danse le botao (mouvement du ventre) et, ensuite, l'homme réalise le vacunao (id.).

Voir aussi batuque, candombe, jongo, punga, samba.

VACACIÓN (esp.)

Genre cyclique, sans mètre fixe, interprété pour éveiller les enfants C'est le genre musical principal du répertoire des harpistes quechua des hauts plateaux d'Équateur.

Voir aussi harpe.

VACCINE (créole)

[syn.: boom pipe, bamboo bass, vaksins]

Aérophone utilisé en Jamaïque et à Haïti dans le rara. Il consiste en une tige de bambou d'une longueur approximative de 1 m et d'un diamètre de 5 à 7 cm. Dans des ensembles comprenant deux ou trois vaccines chaque musicien produit quelques sons de hauteurs différentes.

Il existe à Haïti une variante de la vaccine, appelée kònèt (du français cornet) faite de zinc martelé et se terminant comme un pavillon de cor, mais il s'agit plutôt d'une forme de cor.

À Cuba, la vaccine est appelée canuto et jouées dans les enclaves haïtiennes du pays. La taille des canutos peut varier de 50 cm à 120 cm de longueur et de 3 cm à 6 cm de diamètre. Les plus petits canutos peuvent être en fer. Ils sont utilisés dans des ensembles degagá.

Voir rara.

VALLENATO

Genre musical de la côte atlantique de Colombie. Le vallenato apparait au début du siècle. L'instrumentation consiste en accordéon, guáchara et caja, à laquelle on substituera le llamador. La propagation de ce type d'ensemble suscitera l'adjonction d'autres instruments. Levallentano inclut des genres tels que le merengue et le paseo.

VALLENATO

Le merengue, généralement rythmé et sensuel, n'a rien à voir avec son homonyme dominicain. Citons, comme exemple de merengue classique, La Brasilera, de Rafael Escalona :

Yo la conocí una mañana
Que llegó en avión a mi tierra
Y cuando me la presentaron
Me dijo que era brasilera
Ay seguro que cruzó la frontera
Pa' veni a meterse en mi alma.

.....

Yo tengo una pena en el alma
Yo tengo un profundo dolor
Como en la novela Canaima
Era una aventura de amor
Que a ella no le ha costado nada
Y a mí me costó el corazón.

Je l'ai connue un matin
Elle arriva en avion dans mon pays
Et quand on me la présenta
Elle me dit qu'elle était brésilienne
Ah, c'est sûr, elle a traversé la frontière
Pour venir se mettre dans mon âme.

.....

J'ai mal à l'âme
Profondément mal
Comme dans le roman Canaima

Ce fut une histoire d'amour
Qui ne lui coûta rien à elle
Mais à moi me coûta le coeur.

VALONA (esp.)

Genre mexicain qui constitue soit une des parties du jarabe, soit une forme lyrique indépendante interprétée lors de tournois littéraires et connue sous le nom de valona floreada.

Dans la ville de Guadalajara (état de Jalisco), la valona commence par une introduction instrumentale appelée sinfonía suivie d'une interjection (¡Ay!) longuement tenue par le chanteur. Il s'agit d'une musique modale, caractérisée par l'accompagnement arpégé de la guitare.

VAUDOU (fon ou ewe)

Culte haïtiens, résultant d'un syncrétisme entre les pratiques religieuses de différentes nations africaines (en particulier les bantous) et celles du christianisme. Le rite du baptême par exemple est emprunté à la religion chrétienne, mais dans une cérémonie vaudou, il est appliqué à des tambours, pareillement, une série de divinités d'origine africaine sont associées à des saints catholiques.

Le terme provient de la langue fon (vodun) ou de l'ewe (vudu), deux mots signifiant "esprit" ou "dêité". Les deux rites principaux du vaudou: le rada (rara) consacré aux dieux bienveillants, et le petro aux dieux agressifs, laisse une place importante aux pratiques musicales. Les cérémonies, qui se déroulent dans un sanctuaire appelé hounfor, peuvent durer plusieurs heures. Elles font alterner des périodes de repos et des moments intenses au cours desquels la musique, la danse et les chants favorisent la transe et permettent à certains fidèles d'entrer en contact avec la divinité (loa). Chaque loa est invoqué par des chants, des rythmes et des danses qui lui sont propres. Il peut en outre répondre au travers d'instruments comme l'ogan, l'asson, et certains tambours (assotor, boula, bébé, manman).

Voir aussi gaga, rara.

VIDALA (esp.)

1.[syn.: baguala, joiioi]

Chanson de carnaval tritonique interprétée par des Indiens du nord-ouest de l'Argentine. Les mélodies sont chantées en voix de falsetto et avec de nombreux portamentos. Les textes comportent un ensemble de vers, généralement récités avant chaque performance, et interrompus par un refrain. Le chanteur est accompagné par une caja

2.[syn.: vidalita]

Forme vocale lyrique pratiquée en Bolivie et dans le nord de l'Argentine. Elle dérive du yaravi péruvien, très populaire depuis le début du XIXe siècle, mais ses racines remontent vraisemblablement à la période inca. La vidala est ternaire(3/4) et souvent en mode mineur. Les textes évoquent la lune, le ciel, la terre ou des thèmes plus mélancoliques. Ils comportent des couplets octosyllabiques et des refrains chantés en tierces parallèles, sauf dans le cas où la mélodie est tétratonique ou pentatonique. L'accompagnement instrumental est interprété sur une caja, un tambor et une guitare jouant en arpèges.

Voir aussi quintilla.

VIHUELA

[syn.: jarana huasteca]

Petite guitare à quatre cordes et au corps rond, utilisée dans certains ensembles de son.

VILLANCICO (esp.)

Terme dérivant de villano (paysan) et désignant un chant religieux populaire. D'origine espagnole, le genre est mentionné en Amérique latine dès 1539. Les premières sources importantes datent des XVII^e et XVIII^e siècles et encore ne s'agit-il que de textes imprimés sans musique.

La structure formelle des villancicos d'Amérique latine diffère peu de leurs pendantes hispaniques. Ils sont consistants en un estribillo, un ou de plusieurs coplas, appelées aussi versos, un responsión (petit refrain repris en tutti), ou une respuesta (refrain entonné par un soliste). L'estribillo fait office d'introduction et peut s'inscrire dans une forme da capo en étant repris à la fin. Au cours du XVII^e siècle, cette forme était simplement désignée sous le nom de tonada (chanson) puis, durant le siècle suivant, elle fut baptisée cantata, ou cantada. Sous l'influence du style napolitain, des compositeurs comme Ignacio Jerusalem et Thadeo de Ochoa, décrivent la structure des villancicos comme une alternance de recitados et d'arias, plutôt que d'estribillos et de coplas.

Musicalement, les villancicos sont généralement des expressions traditionnelles mises en forme et structurées par des compositeurs, c'est ce qui explique pourquoi, en dépit de leur association étroite avec les pratiques religieuses, les villancicos n'ont jamais constitué un répertoire unifié. Il existe ainsi de nombreuses variantes régionales qui concernent aussi bien la langue et la structure que l'instrumentation. Parmi celles-ci, on relève le gallego, le portorrico, le tocotín (la seule danse qui était permise dans l'église de Mexico et qui était inspirée de pratiques Aztèques, notamment au travers de l'utilisation de la langue nahuatl, et d'instruments comme le huehuetl et le teponaztli), le canario, le negrilla (villancico narratif semblable aux chansons de ménestrels), le jácara (dérivé de ballades andalouses et accompagné à la guitare dans le style corrido), l'irlandés,... Ce lien étroit entre les villancicos et certains styles populaires a permis au genre de se maintenir jusqu'au XX^e siècle. Au travers de multiples acculturations, les villancicos ont aussi donné naissance à des chansons populaires telles que l'adoración, l'alabanza, l'aguinaldo, ou l'esquinazo.

Les villancicos étaient composés pour les fêtes de Noël, et du Corpus Christi, pour les matines et pour les fêtes de nombreux saints et martyrs. Les principaux compositeurs furent Miguel Matheo de Dallo y Lana, José de Loaysa y Agurto, José de Orejón y Aparicio, Manuel Zumaya...

VIOLA

Guitare brésilienne à cinq double choeurs. Il en existe cinq variantes: viola paulista, viola cuiabana, viola angrense, viola goiana et viola nordenista, qui se distinguent par leur taille, le nombre de cordes, leur matière, et leur accord. Dans la seule région de São Paulo, 25 accords différents sont connus. Chaque accord possédant un nom et une fonction particulière. L'accompagnement de la moda se fait par exemple avec un accord connu sous le nom de quatro pontos (la-ré-sol-si-mi). La viola est jouée en solo ou en duo et accompagne le chant et la danse.

VIOLA-CAIPIRA (port.)

[syn.: machada, machete, pinho]

Luth d'origine portugaise possédant quatre, cinq ou six chœurs simples ou doubles. à Hawaï, où il a été introduit par des marins, le machete est l'ancêtre de l'ukulele. Au Brésil, la viola caipira est devenue l'un des instruments essentiels des traditions rurales, comme le confirme la multitude de vocables régionaux qui désignent d'une part l'instrument: ligina, machete, machetinho, machim, machinho, mochinho, pinho ou viola et d'autre part les principaux accords joués sur ce luth: cebolão, cebolinha, itabira, rio-abaixo, meia-guitarra, guitarrinha et quatro-pontos. Selon une croyance populaire, le musicien doit introduire la queue d'un serpent à sonnette à l'intérieur de la caisse de résonance de l'instrument, pour obtenir une bonne sonorité.

Voir aussi cantador, desafio, embolada, galope, martelo, toada.

VIOLA DE COCHO (luth en forme d'auge)

Luth piriforme à manche court et à frettes mobiles joué dans les régions entourant Cuiabá, capitale du Mato Grosso. Il est fabriqué dans un seul bloc soigneusement évidé, sur lequel on place une table d'harmonie fermée, construite généralement avec des racines de figueira. Les chevilles, le chevalet et le sillet sont en cèdre. L'instrument est muni de cinq ou six cordes en boyau, en nylon ou en soie filée, chacune d'entre elles possédant son propre nom. La viola de cocho est toujours jouée en majeur.

C'est l'instrument principal de trois danses populaires du Mato Grosso: le cururú, le siriri et la dança de São Gonçalo. Dans le cururú, la viola est parfois accompagnée par le ganzà.

Voir aussi cururú

VIOLÃO (port.)

Guitare à six cordes d'origine portugaise. Elle est utilisée au Brésil avec une flûte et un cavaquinho dans les ensembles instrumentaux interprétant le choro.

Voir aussi charango, choro, cuatro, tiple, tres.

VIOLÃO DE 7 CORDAS (port.)

Guitare à sept cordes utilisée dans les ensembles de musique rurale et urbaine du Brésil et dans quelques groupes de musique populaire urbaine du Mexique. Les six premières cordes sont accordées comme une guitare classique, la septième est une tierce majeure ou une quarte juste au-dessous du mi grave, ce qui donne l'accord mi 4, si 3, sol 3, ré 3, la 2, mi 2, do 2, ou alors mi 4, si 3, sol 3, ré 3, la 2, mi 2, si 1.

Elle est utilisée avec le violão dans les ensembles instrumentaux interprétant des choros.

Voir aussi choro, violão.

VIOLON

Bien que le violon n'ait jamais été aussi populaire que la guitare dans la péninsule ibérique, il a connu une fortune importante dans les pays hispano-américains. Au Mexique, il est utilisé dans les ensembles de mariachis, et dans les huapangos. à Panama, il a remplacé le rabel et en Argentine, il a été adopté par les Chané. Au Paraguay, il est utilisé pour jouer la polca, tandis qu'au Guatemala, il joué dans les zarabandas. Au Pérou, les indiens Aguaruna ont fabriqué leur propre violon à deux cordes, baptisé kitaj.

Argentine: mbike (Chaco)

Bresil: rabeca

Chili: rabel

Panama: rabel

Pérou: kitaj

WANKARA

[syn.: wankarita]

Tambour de l'Altiplano bolivien. Le fût, d'une cinquantaine de cm de diamètre et de 15 cm de profondeur, est fermé par deux peaux frappées par des baguettes (baquetas, wajtas). La peau inférieure est en contact avec un timbre fabriqué avec un intestin d'animal sur lequel sont fixées des épines de cactus. La wankarita est utilisée au sein d'ensembles quechua.

Voir aussi caja, flûte de pan, pfutu-wankara

WAYNO

Air dansé d'origine pré-coloniale interprété au Pérou et en Bolivie. Les femmes chantent accompagnées par un instrument (souvent le charango) ou par un ensemble comprenant harpe, violon et parfois d'autres instruments.

XAXADO (port.)

Musique et danse pratiquée par des hommes dans les zones rurales de Bahia et de Pernambouc depuis la seconde moitié du XXe siècle. La mélodie et le rythme sont influencés par les chants guerriers entonnés par les anciens cangaceiros, les brigands-justiciers du Nordeste.

Le xaxado est une musique binaire (2/4), dont le chant était à l'origine uniquement accompagné par le martèlement des fusils des danseurs, qui étaient frappés sur le sol sur chaque temps fort de la mesure. Dans des cas plus rares, le chant est accompagné d'une sanfona.

La chorégraphie s'exécute en ronde et en rangs. Elle inclut des glissements de pieds sur le sol. C'est d'ailleurs l'onomatopée de ce frottement (xa-xa) qui a donné son nom au genre. Les textes, témoignages des revendications des cangaceiros, ont un caractère satirique, agressif et belliqueux. Ils se présentent sous la forme de quatrains suivis par des refrains repris à l'unisson par les participants.

Ce genre a connu une légère diffusion en Europe lorsque le film *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, a remporté la palme d'or du Festival de Cannes en 1953.

XUL

[syn.: pito, tzijolaj, zicolaj, zu]

Flûte à conduit guatémaltèque d'origine maya. Le tube est en roseau, en pierre ou en terre cuite et comporte de trois à six trous. Le xul est employé avec la marimba sencilla pour une danse appelée baile del vendado, et avec l'ayotl.

XYLOPHONE

Instrument constitué d'une série de lamelles accordées et frappées par des baguettes. Le son est amplifié par un grand résonateur, ou par des résonateurs fixés sous chaque touche. En Amérique latine, les xylophones sont généralement appelés marimbas.

Voir marimba.

YAMBÚ

à Cuba, une des trois principales formes de la rumba brava. Son instrumentation comprend quinto, cajón (un tambour fabriqué avec une caisse de bois et frappé avec les

mains ou les doigts), et des percussions de fortune, telles que des cuillères frappées sur une table ou une porte.

Voir aussi rumba.

YANBÒT (créole)

Genre pratiqué à Sainte-Lucie. Il se distingue du débot par l'utilisation de rythmes binaires (2/4) et par des textes dans lesquels seuls quelques mots sont utilisés pour décrire une image, une impression. Le genre est aujourd'hui pratiquement tombé en désuétude.

Voir aussi débot, jwé pòté, solo.

YANKUNU

Défilé dramatique des Garinagu (descendants d'esclaves Noirs vivant au Honduras, au Guatemala, au Nicaragua et à Belize), organisé durant trois jours (24 au 26 décembre et 31 décembre au 2 janvier). Pendant le défilé, différents personnages masqués, costumés ou juchés sur des échasses, évoluent au son de tambours et de chansons anecdotiques.

YARAVI (esp.)

[syn.: haravy, harawi, triste]

Chant d'amour mélancolique pratiqué par les Indiens du Pérou, de Bolivie, du nord de l'Argentine et d'Équateur. Les yaravis sont mentionnés dès le début de la colonisation par Diego Gonzáles Holguin (1608) et par un Indien des Andes, Felipe Guaman (Huamán) Poma de Ayla (ca 1613), qui les décrivent comme des chansons de gestes ou des chants en l'honneur d'un être aimé absent. Au contact des colons, les yaravis deviennent de plus en plus l'expression des désirs d'amour, et certains seront imprimés en Europe dans des versions arrangées et édulcorées (Antigüedades Peruanas, Vienne 1851). Ambroise Thomas en harmonisera deux pour le saxophone quelques années plus tard.

En Amérique du Sud, ces chansons élégiaques lentes, de rythme ternaire, sont en général accompagnées par une quena ou une harpe. Les mélodies évoluent en tierces parallèles. Les yaravis comprennent deux sections: l'une lente et l'autre rapide. Au Pérou ils sont interprétés par des femmes lors de la réception de visiteurs importants.

Voir aussi triste.

YUKA (esp.)

1. [syn.: caja, joca]

Tambour cubain monomembranophone d'origine congolaise. Les trois yuka de taille différente possèdent les mêmes caractéristiques: ils sont construits à partir d'un tronc d'arbre creusé grossièrement, la peau est fixée au fût par des rivets, et ils sont joués par deux percussionnistes: l'un frappant la peau avec les mains, l'autre percutant la partie inférieure du fût avec des baguettes. Le modèle le plus long, mesure à peu près 1,5 m.

2. Danse pour couples cubaine. Elle est accompagnée par un orchestre de tambours et se caractérise par une chorégraphie érotique où les participants pratiquent le vacunao. C'est une des sources principales de la rumba.

3. Danse enlevée, pratiquée en république Dominicaine. Elle dériverait du merengue ou de deux autres danses dominicaines: le callao ou le guarapo. Les instrumentistes (accordéon, guayo, tambora) jouent des mélodies structurées en phrases de quatre mesures, répétées avec des variations.

ZABUMBA (port.)

1. [syn.: cabaçal]

Ensemble instrumental populaire du nord-est du Brésil, constitué de deux pífanos, d'une caisse claire et d'un zabumba.

2. [syn.: bombo, bumba, tambor gande, zambê]

Grand tambour cylindrique brésilien à deux peaux. Le fût en bois et son apparence est semblable à celle de la grosse caisse. Dans les provinces du nord, il guide des ensembles de deux ou trois flûtes, et accompagne aussi les escolas de samba, le maracatu, le coco et la congada.

ZAMBA (esp.)

Genre dérivé de la zamacueca péruvienne. Il s'agit de l'équivalent argentin de la cueca ou de la chilena. La zamba est de mouvement vif et exécutée sur un rythme à 6/8. Le genre a acquis une certaine notoriété après que la Zamba de Vargas, ait été chantée par les soldats pendant la bataille de Pozo de Vargas au cours de la guerre de 1867.

La zamba n'a de rapports ni avec la zamba espagnole, ni avec la samba brésilienne.

ZAMBOMBA (esp.)

Tambour à friction d'origine espagnole. En Équateur, le fût est en argile. Le bâton utilisé pour la friction est généralement en bambou. Il est joué par les mestizos.

ZAMPOÑA (esp.)

[syn.: esp.: andara, rondador; port.: flauta-de-pã]

Flûtes de pan à double rangée de tubes utilisée dans les régions andines. Les deux rangs sonnant à l'octave. Si la plupart des instruments sont en roseau ou en bambou, certains modèles sont fabriqués en terre cuite. Pour modifier l'accord de la flûte, il n'est pas rare que l'on dispose de la cire au bas des tuyaux.

Voir aussi flûte de pan.

ZAPATEO (esp.)

[syn.: zapateado, tapada (Chili, Pérou)]

1. Sorte de danse à claquettes à 6/8 qui accompagnait le son dans certaines régions du Mexique ou le punto fijo de Cuba, mais que l'on trouve également au Chili et au Pérou. La chorégraphie se composait de deux pas: le punteado alternant les coups de la pointe du pied et du talon, et l'escobillado où l'on glissait les pieds sur le sol. Il s'agit d'une variante du fameux zapateado espagnol qui avait été introduit sur le continent américain vers 1830 par des cultivateurs de tabac issus des Iles Canaries. Elle se pratiquait sur une artesa, une plate-forme qui était à la fois le lieu de la danse et un instrument qui répercutait et amplifiait le son des pas des danseurs. L'accompagnement était réalisé par une guitare, un luth et une bandurria, puis le tres fut introduit dans cet ensemble. Tous les instruments marquaient les six croches de la mesure. Le genre commença à tomber en désuétude au début du XXe siècle.

Voir aussi galerón, jarabe, punto, son.

ZARABANDA (esp.)

Ensemble à cordes des Mayas guatémaltèques. La mélodie est jouée par un ou plusieurs rabels ou par des violons, l'accompagnement est fourni par d'autres instruments à cordes: guitare, guitarrilla, tiple, bandurria, bandola et harpe. La caisse de résonance de la harpe ainsi qu'une caisse claire peuvent faire office de percussions.

ZOUK (créole)

Le terme vient de mazouk, (corruption de mazurka), et désigne un genre musical apparu dans les Antilles françaises durant les années 1980. Dérivé de la biguine, le zouk avait été ébauché dans les années 70 par le pianiste martiniquais Marius Cultier, mais c'est grâce au groupe Kassav', fondé à Paris par des musiciens guadeloupéens et martiniquais que le genre connaîtra une renommée internationale.

Les textes sont chantés en créole et sur un tempo moyen. Il existe d'une part le zouk chiwé, rapide, qui était originellement destiné à accompagner les vidés (les groupes de carnaval), et d'autre part, le zouk love, lent, qui se danse "collé-serré".

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES - ARTICLES

- Alén, Olavo, "Rhythm as Duration of Sounds in Tumba Francesa", *Ethnomusicology*, 39/1 (1995), p. 55-73.
- Bastide, Roger, *Le candomblé de Bahia (rite nagô)*, Paris, Mouton, 1958.
- Byron, John, *The Narrative of the Honourable John Byron...on the coast of Patagonia [1740-46]*, Londres, 1768.
- Borges, Jorge Luis, "L'ascendance du tango", *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 1241-1242.
- Borges, Jorge Luis, "Mémoire fervent sur les trois vies de la Milonga", *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 1236-1241.
- Canzio, Riccardo, "Mode de fonctionnement rituel et production musicale chez les bororo du Mato Grosso", *Cahiers de Musique traditionnelle*, 5, Paris, Georg, Genève, 1992, p. 70-95.
- Cossard, Gisèle, "Musique dans le Candomblé", *La musique dans la vie*, Paris, O.C.O.R.A., p. 159-207, 1967.
- Cossard, Gisèle, *Contribution à l'étude des candomblé au Brésil. Le candomblé angola*, Paris, Faculté des Lettres et Sciences humaines, 2. vol. 1970.
- Courtlander, Harold, "Musical Instruments of Cuba", *Musical Quarterly*, XXVIII (1942), p. 227.
- Courtlander, Harold, "Dance and dance-drama in Haiti", *The Function of Dance in Human Society*, New York, The Boas School, 1944, p. 35-45.
- Glasser, R., *My Music is my Flag: Puerto Rican Musicians and Their New York Communities, 1917-1940*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- Guilbault, Jocelyne, *Musical traditions of St. Lucia, West Indies: dances and songs from a Caribbean Island*, Smithsonian Folkways, SF 40416, 1993.
- Hamilton, J.-P., *Travel through the Interior Provinces of Columbia*, London, 1827.
- Harcourt, R. et M. d', *La musique des Incas et ses survivances*, Paris, 1925.
- Hassaurek, F., *Four years among Spanish-Americans*, New York, 1867.
- Manuel, Peter; Bilby, Kenneth; Largey, Michael, *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*, Philadelphia, Temple University Press, 1995.
- Musique et influences culturelles réciproques entre l'Europe et l'Amérique latine du XVIe au XXe siècle*, Bruxelles, Musée Instrumental, 1986.
- Oliveira Pinto, Tiago de, "La musique dans le rite et la musique comme rite dans le candomblé brésilien", *Cahiers de musiques traditionnelles*, Genève, Georg, 1992, p. 53-70.
- Pelinski, Ramón, *Tango nomade: Etudes sur le tango transculturel*, Montréal, Triptyque, 1995.
- Roberts, John Storm, *The Latin Tinge: The Impact of Latin-American Music in the United States*, New York, Original Music, 1985.
- Rosemain, Jacqueline, *Jazz et biguine: les musiques noires du Nouveau Monde*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Rouget, Gilbert, "Instruments de musique et musique de la possession", *Musique en Jeu*, N° 28, Editions du Seuil, Paris, 1977.
- Rouget, Gilbert, *La musique et la transe: Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1980.
- Shaffer, Kay, "O Berimbau-de-barriga e seus toques", *Monografias Folclóricas*, 2, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1977.
- Stevenson, R., *Music in Aztec and Inca Territory*, Berkeley, 1968.

MULTIMEDIA

The Caribbean, The JVC/Smithsonian Folkways Video Anthology of Music and Dance of the Americas, Multicultural Media: Barre, 199?, vol. 4

Central and South America, The JVC/Smithsonian Folkways Video Anthology of Music and Dance of the Americas, Multicultural Media: Barre, 199?, vol. 5-6.

Llerenas, Eduardo; Arellano, Enrique Ramírez de; Lieberman, Baruj; Antología del son de México, Musica Tradicional, MTCD 101/3, 1985.

NOTICES DE DISQUES

Alvis, Florindo, *Bolivie. Charangos et guitarrillas du Norte Potosí*, Disque VDE-Gallo (Archives Internationales de Musique Populaire, XLI), 1995

Bilby, Kenneth, [et. al.], *The Spirit Cries: Music from the rainforest of South America & the Caribbean*, Rykodisc (Library of Congress: Endangered Music Project), RCD 10250, 1993.

Cowley, John H., 146146146146146146*History of Carnival: Christmas, Carnival, Calenda and Calypso from Trinidad 1929-1939*. Matchbox (Calypso Series), MBCD 301-2, 1993.

Jenkins, Carol; Jenkins, Travis, *Traditional Music of the Garifuna (Black Caribs of Belize)*, Folkway Records, FE 4031, 1982.

Martínez, Rosalía, *Bolivie: Musique Calendaires des Vallées Centrales*, Le Chant du Monde, LDXParejo, Rafael, *Argentine. Musique tritonique du Nord-Ouest*, Auvidis (Unesco Collection), D 8208, 1992.

Price, Sally; Price Richard, *Afro-American Arts of the Suriname Forest*, Los Angeles: University of California Press, 1980.

Estival, Jean-Pierre; Plisson, Michel, *Argentine: Chamamé-Musique du Paraná*, Ocora, Radio France, C 560052, 1994.

Estival, Jean-Pierre, *Brésil: Asurini et Arara*, Ocora, Radio France, C 560084, 1995.

Fernandez, Luis. *Brésil: Enauené-Naué et Nhambiquara du Mato Grosso*, VDE-Gallo (Archives Internationales de Musique Populaire, XLIII) VDE 875, 1995.

Menget, Patrick, *Brésil: Musique du Haut-Xingu*, Ocora, Radio France, C 580022, 1992.

Vincensini, Cyril, *Mexique: fêtes de San Miguel Tzinacapan*, Ocora, Radio France, C 560099, 1996

Bellenger, Xavier, *Pérou: Taquile, Musique Quechua du lac Titicaca*, Ocora, Radio France, C 580015, 1992

Diaz, Julio Benavente, *Charango et chant du Cuzco*, Ocora, Radio France, C 559037.

Plisson, Michel, *Venezuela: chants et tambours des confréries noires*, Ocora, Radio France, C 560085, 1995.

Vuylsteke, Herman C., *Cuba: Les danses des Dieux - Musiques de cultes et fêtes afro-cubaines*, Ocora, Radio France, C 559051, 1988.

Bourgine, Caroline, Guadeloupe: Gwoka - Soirée Léwoz à Cacao, Ocora, Radio France, C 560031, 1992.

Bourgine, Caroline, Guadeloupe: Gwoka - Soirée Léwoz à Jabrun, Ocora, Radio France, C 560030, 1992.

Eli Rodriguez, Victoria, Folk music of Cuba, Auvidis (Unesco collection), D 8064, 1995.

Laguerre, Antoine, Candomblé - Brésil - Les eaux d'Oxalà, Buda Records (Musique du Monde), 92576-2, [s.d.].

Langenbrinch, Ulli, El Camino de la Salsa, WDR (World Network, 30), 58392, 1995.

Strachwitz, Chris; Soonichsen, Philip, Corridos & tragedias de la Frontera: First Recordings of Historic Mexican-American Ballads (1928-37), Arhoolie (Folklyric), 7018/7020, 1994.

Verswijver, Gustaaf, Brésil Central: Chants et danses des Indiens Kaiapó, VDE-Gallo (Archives internationales de Musique Populaire, XIV-XV), VDE 554/555, 1989.

Correa, Roberto; Oliveira Pinto, Tiago de, Viola Caipira: Roberto Correa : Brazil, Musicaphon (Traditional Music of the World, 1), BM 505801, 1989.

Dunkel, Maria, Bandoneon pure: Dances of Uruguay: René Marino Rivero, Smithsonian Folkways (Traditional Music of the World, 5), SF 40431, 1993.

Rivière, Hervé, Musique instrumentale des Wayana du Litani, Buda Records (Musique du Monde), 92637-2, 1992.

Rodriguez, Olavio Alí, Sacred Rhythms of cuban Santería, Smithsonian Folkways, SF, 40419, 1995.

Salivas, Pierre, Equateur: le monde sonore des Shuar, Buda Records (Musique du Monde), 92638-2, 1995.