



[Retour à l'accueil](#)



Etudier les instruments cubains à Cuba (Juillet)

- [Documentation de ritmacuba.com](#) -



[La page avec tous les textes du site](#)

Dernière modification de la page : 01/03/2018

Lexique d'instruments cubains

(percussions, aérophones, cordophones)

par [Daniel Chatelain](#)

DE A à... V. [Accéder directement à](#) : [Achéré](#), [agbé](#), [Baksin](#), [Batá/bata](#), [bocú](#), [bombo](#), [bongo](#), [bonkó](#), [botija](#), [botijuela](#), [Cajón](#), [campana](#), [cencero](#), [chékéré](#), [claves](#), [conga](#), [corneta china](#), [cuatro](#), [Guamo](#), [güiro](#), [güayo](#), Kinfuiti (cf. bas de page), [Laúd](#), [Maracas](#), [marimbula](#), [Nkembi](#), [Paila](#), [Quijada](#), [Requinto](#), [Sartenes](#), [Timbales créoles](#), [timbales/timbalès](#), [tambora](#), [tres/très](#), [tumbadora](#), [tingotalango](#), [tumbandera](#), [Viola](#)

N. B. : Cette page ne prétend pas traiter de l'ensemble des instruments afro-cubains traditionnels, mais des instruments joués dans la musique populaire, qui a intégré dans les dernières décennies certains de ces instruments (batas, chékérés...). Dans la musique cubaine populaire cubaine, ne sont traités que les instruments propres à Cuba ou ayant des caractéristiques spécifiques dans l'île.

1. Percussion

Les instruments de percussion cubains énumérés et décrits ci-dessous comprennent des tambours à une peau (*bongo*, *conga*, *bocú*, *timbalès*) ou deux peaux (*batas*, *bombo*) et des idiophones variés : cloches (*campana*), hochets (*maracas*, *chékérés*), racleurs (*güiro*), ou encore idiophones entrechoqués (*claves*) et pincés (*marimbula*).

PRÉCISIONS PRÉALABLES :

1. Les percussions cubaines figurant dans ce lexique sont des instruments de la musique populaire cubaine, par essence métissée. Des instruments restés proches de leur origine africaine y figurent également, du fait de leur intégration assez récente à cette musique populaire cubaine, à la salsa ou au latin jazz (*batas*, *chékérés*...).

De nombreux autres instruments afro-cubains, rituels ou d'usage profane localisé, n'y figurent pas. Pour une description quasi exhaustive des centaines d'instruments de percussions cubains, nous renvoyons à l'ouvrage en espagnol : Alén, Olavo (dir.), *Instrumentos de la música Folclórico-popular de Cuba*, 2 vol. et atlas, CIDMUC / Ciencias Sociales, La Havane, 1997.

Le grand nombre d'objets domestiques ou d'ustensiles agricoles récupérés dans l'usage de la musique cubaine n'a pas permis de les intégrer à ce lexique, qui doit garder un caractère plus synthétique qu'exhaustif ; nous avons fait exception pour la "campana" de la *conga oriental*, jante de camion ou tambour de frein qui a gagné un nouveau nom dans son usage musical.

2. Précisions orthographiques : Le site [www.ritmacuba.com](#) adopte plusieurs innovations orthographiques, telles qu'elles ont été proposées par Michel Faligand, fondateur de la revue *PERCUSSIONS* et du site [mespercussions.org](#). Leur principe est de mieux mettre en accord la prononciation francophone de ces instruments et la façon dont ils s'écrivent, d'où :

- **timbalès** (au lieu de *timbal*, *timbales* en espagnol), l'accent grave permettant de mieux distinguer cet instrument des timbales classiques ;
- **très** (au lieu de *tres* pour la petite guitare à trois cordes doubles).
- **chékéré**. Espagnol : *chekeré*, portugais (Brésil) : *xequeré*, anglais (Nigeria) : *shekere*.
- **bata** (espagnol : *batá* au singulier, *batas* au pluriel ; yoruba *bàtá* - ton grave puis aigu - invariable).

STAGE

Une occasion unique d'APPRENDRE ET SE PERFECTIONNER SUR LES INSTRUMENTS CUBAINS en immersion dans la culture cubaine.

avec les [stages d'été à CUBA RITMACUBA](#) (du débutant au professionnel)



Réservez votre place pour juillet 2018!

Avec participation au défilé de carnaval de SANTIAGO DE CUBA

e-BOUTIQUE

Instruments traditionnels cubains fabriqués à Cuba.

Les meilleurs produits artisanaux existants, en vente sur ce site.

[Chékérés](#)
Les trois tailles disponibles

En ce qui concerne ces deux derniers mots, leur orthographe espagnole (ou autre langue européenne) est une adaptation cubaine de mots de la langue yoruba (Afrique de l'Ouest), laquelle est une langue à tons. L'orthographe yoruba ne peut pas être adoptée en français sans provoquer de mauvaises interprétations : en particulier, les marques tonales des Yoruba sur les voyelles n'ont rien à voir, malgré les apparences, avec les accents graves et aigus du français. Par exemple les voyelles du mot yoruba pour chékéré s'écrivent avec la marque tonale (´), ce qui donne trois fois (è) pour marquer qu'il s'agit de trois tons bas successifs. Autre exemple : *bátá* implique en yoruba un ton grave suivi d'un ton aigu (alors que le *á* de l'espagnol *batá* est un accent tonique, on pourrait dire "de tonicité"). Une fois francisés comme nous le faisons, ces mots peuvent alors être accordés au pluriel (comme ils le sont d'ailleurs en espagnol et autre langues européennes). Quant à la marque d'accent en espagnol, elle a une fonction différente de l'accent français, dès lors pourquoi la reprendrait-on à propos de ces instruments dans un texte français ?



Claves HC ritmacuba.com

- **Les batás** (singulier français *bata*, espagnol : *batá* au singulier, *batás* au pluriel ; yoruba *bátá* - ton grave puis aigu - invariable) sont des tambours à deux peaux de provenance africaine (population yoruba) reconstruits à Cuba pour continuer la tradition culturelle de l'orisha Changó, roi divinisé du royaume yoruba d'Oyó. Leur caisse est soit conique, soit de forme propre à ce tambour (forme souvent assimilée de manière simplificatrice à celle des tambours en sablier). A Cuba, ce sont les proportions (diamètre, longueur) et des détails du laçage traditionnel, qui ont évolué par rapport à l'instrument africain d'origine.

Le mode de tension traditionnel des peaux joue sur un double système de lanières en cuir (ou ficelles). Les instrument d'usage exclusivement rituel ont traditionnellement ce mode de tension, ce sont des tambours "*de fundamento*", consacrés.

Le système de clés, réservé au départ à l'usage profane, est une alternative moderne, née à Cuba, à ce mode de tension. Des tambours batás non consacrés peuvent être joués dans des cérémonies de santería, se sont alors des tambours "*aberikula*" (qui peuvent être de facture de tension traditionnelle ou à mécaniques).

Le musicien joue le plus souvent en position assise, l'instrument posé sur ses cuisses, chaque main frappant une peau.



Tambours batás consacrés (*añá*). On note la fardela bien visible sur la peau grave de l'*itotele*. © photo Frédéric Vigneau

Dans le mode de construction fidèle à l'origine les batás sont creusés manuellement dans un tronc d'arbre (les trois dans le même tronc). C'est ce mode de construction qui est en principe le seul conforme à la tradition rituelle. D'autres modes de construction sont apparus. Le mode de construction en douve a introduit une tendance à élargir le diamètre de la peau grave (accentuation de graves) et à diminuer la distance entre les deux peaux (moindre effort dans le jeu).

Les batás cubains forment un ensemble polyrythmique de trois instruments nommés, du plus grand

▶ [Claves cubaines, claves africaines](#)

▶ [Corneta china \(Cuba\) disponible.](#)
info@ritmacuba.com

▶ [Güiros](#)
Râcleurs traditionnels (gravés, pyrogravés et vernis) - Belle collection : *A saisir!* - Güiros en peau, une exclusivité, sur commande.

▶ [Maracas en cuir.](#)
Choix de taille et modèles.

▶ [Maracas traditionnelles.](#) Encore plus de choix!

▶ [Aussi : Instruments miniatures décoratifs :](#) mini jeu de *batá*, mini-maracas de cuir en porte-clé.

Les collections (maracas, güiros, chékérés) ne sont habituellement renouvelées que deux fois par an. Profitez de la disponibilité et du choix actuels...

[Autres pages sur ce site](#)

[HISTOIRE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DU CARNAVAL DE SANTIAGO DE CUBA \(nouveau\)](#)

[Le tambour des tonadas trinitarias](#) (article traduit et

au plus petit, **iyá**, l'instrument soliste, **itótele** (ou *omelé*) et **okónkolo*** (respectivement : "(la) mère", "celui qui suit" (= qui répond) et "(le) petit" en langue yoruba).

Les peaux des deux premiers peuvent être entourées d'une ceinture munie de clochette, appelé comme en Afrique *chaworó* (Actuellement l'usage du *chaworó* a tendance à se réduire à l'*iyá*). Les peaux graves de l'*iyá* et de l'*itótele* peuvent être muni d'un emplâtre de couleur rouge, la *fardela* mode traditionnel pour obtenir la qualité de grave désirée.

Dans le contexte traditionnel, les batas ne sont pas accompagnés d'un idiophone métallique contrairement aux autres tambours afro-cubains. Soit ils se suffisent à eux-mêmes, comme dans le répertoire non chanté *oro seco*, soit ils sont accompagnés d'un petit *chékéré* ou d'une maraca appelée alors **acheré** et de claquements de mains jouant une clave.

**okonkolo* est aussi utilisé une expression vocale rythmique chez les Yoruba. Des musiciens traditionnels l'utilisent pour transmettre vocalement le rythme 12/8 inter-africain. (Source : Darius Thieme)



Trio de tambours batás consacrés (añá). Les *chaworos* sont séparés des instruments, à droite. (le tambour symbolique à gauche, propre à la tradition de Matanzas, n'est pas joué) © photo Daniel Chatelain

Traditionnellement, les trois instruments sont joués par trois percussionnistes différents, mais il arrive, dans la salsa ou le latin jazz, que les trois tambours soient assemblés et utilisés par un seul instrumentiste. Cet usage, supposant une adaptation du jeu rythmique traditionnel, a été utilisé systématiquement dans la musique dansante par **Oderquis Revé** (1949) dans l'Orquesta Revé et suivi, selon les dires du précédent, par Oscar Valdés (Irakere). Ce dernier groupe ayant à la fois un répertoire de musique dansante et de jazz, si on accepte la version d'Oderquis Revé, ce serait quand même Oscar Valdés (fils) qui introduirait cette façon innovatrice, de jouer les batas dans le latin jazz et le jazz tout court (il a appris les rythmes des tambours batas dès 1949). Mais la première utilisation - ponctuelle - des trois batas dans la musique dansante semble revenir à la Sonora Matancera ("*El nuevo ritmo Omelenkó*" - 1953). De son côté Bebo Valdés n'utilisait qu'un seul bata dans son *ritmo Batanga* (1952) élaboré avec la collaboration du percussionniste Candido Camero (1921). Il avait pratiqué aussi un rythme "batacún batá" joué aux percussions par Oscar Valdés (père).

Compléments sur ce site : [Histoire des tambours batá à Cuba A](#) (premier d'une série d'articles, publiés à ce jour : A, B, C) [Tableau chronologique des tambours de fundamento havanais](#) [La naissance d'un nouveau tambour](#) [Dossier tambours batás](#)

- Le **bocú** (pluriel esp. : *bocues*, *bocuses*) est un tambour conique allongé joué en bandoulière dans la *conga oriental*, rythme carnavalesque caractéristique de l'Est de Cuba (provinces de Santiago et Guantánamo). Sa sonorité est proche de la conga (instrument). La conga orientale utilise des groupes de *bocues* (de 6 à 16) et distingue des sous-groupes : *quinto* (soliste), *repicador*, plusieurs *fondos* et *bocues* (sans autre précision). Il sont associés dans le carnaval d'Orient aux *bombos*, souvent à une conga et aux *campanas* ou *llantas*.

A l'époque où la rumba est arrivée en Orient (premier quart du vingtième siècle), elle était souvent jouée sur les *bocues* des *congueros*.

dossier documentaire)



[Dossier Tambours batás](#)

 ["Del Changüí a la Salsa y mucho más. Guantánamo en la órbita musical del Caribe"](#)

Contient : Instruments du changüí

["Du Bongo"](#) par Michel Faligand

[Dossier - "Traditions musicales Haïtiennes dans la région orientale de Cuba"](#). Contient : les instruments des traditions haïtiano-cubaines.

[La Tumba Francesa](#) par Daniel Chatelain. Contient : les instruments de la tumba francesa (pdf, 50 p.)

Boîte à outils

[Les Equivalences des noms de percussions](#) (Origine : www.mespercussions.org)
auteur : Michel Faligand)

Bongó et bonkó : une question étymologique

Il est tentant, et de bons connaisseurs le font, de rapprocher deux instruments, le bongo (en espagnol bongó) de la musique populaire et le bonkó, instrument abakuá (instrument soliste de l'ensemble biankomeko, de nom complet bonkó enchemiya). D'autant plus que la plupart des premiers bongoceros à La Havane étaient d'appartenance



Instruments de conga orientale. Photo 1 : en premier plan **campanas**, en 2e plan **bocues**, en 3e plan **bombos**. Stage Ritmacuba, photo Marcel Roy. Photo 2. De droite à gauche : **bocues**, **campana (llanta)**, **corneta china** et **bombo** (Museo del Carnaval de Santiago de Cuba) © photo [Daniel Chatelain](#)

[article complémentaire](#)

- Le **bombo** (ou **tambora**) est un tambour cylindrique portatif à deux peaux. Le musicien frappe sur l'une des faces avec une batte et contrôle la vibration de l'instrument en étouffant périodiquement la seconde peau avec sa main libre, ce qui lui permet de varier les timbres. Les rythmes joués sur les bombos (*conga, mozambique*), sont issus du répertoire associé au carnaval.

Dans l'Est de Cuba ("Oriente") on utilise plusieurs types de bombos. Dans la conga orientale on utilise ainsi, selon la taille des instruments et leur fonction musicale :

- le *pilón* (le plus grand diamètre) ou *tambor mayor*,
- la *galleta* ou *redoblante* (dit aussi *bombo redoblante*), de plus faible épaisseur que le *pilón* ainsi que l'indique le terme "*galleta*" (galette),

- la *tambora* (de plus petit diamètre) ou *requinto*. Cette dernière est probablement issue de l'instrument du même nom commun à la *tumba francesa* et à l'ancienne formation de défilé d'influence franco-haïtienne, la *tahona*. Elle a été introduite dans la conga avec l'apparition dans la conga de Los Hoyos du rythme *masón* dont le nom est le même que celui des rythmes de la *tumba francesa* qui utilise la *tambora*.



bombos de la Conga de Los Hoyos. Sevrans 1992 (1 & 2), Santiago de Cuba 1997 (3) (premiers plans) © photos [Daniel Chatelain](#)

Les deux plus grands bombos des congas d'Oriente auraient été empruntés eux, à une autre tradition antérieure, celle des *cabildos carabalí* d'Oriente.

Si la Conga de Los Hoyos utilise uniquement ces trois bombos de taille et de hauteur différente, on peut aller jusqu'à cinq bombos de hauteur différente dans une conga comme celle de San Pedro. Tous ces instruments sont aujourd'hui accordés avec un système à clé.

[article complémentaire](#)

- Le **bongo** est constitué de deux petits tambours à une peau accolés : *macho* ("mâle", tambour le plus aigu) et *hembra* ("femelle", grave). On joue habituellement le *macho* à gauche et la *hembra* à droite (mais c'est habituellement l'inverse dans la tradition du *changüí*). Les peaux sont montées sur des fûts coniques ou cylindriques, grâce à un système de clés. On en joue généralement assis, l'instrument maintenu entre les genoux, ou posé sur un stand métallique. Dans la musique cubaine,

abakuá. Pourtant, l'Atlas des instruments cubains du CIDMUC de La Havane, après d'autres spécialistes, donnent des étymologies sans lien entre elles :

- **Bongó** comme terme issu de peuples du Nord Congo où on emploie ce mot à la fois pour une pirogue et un tambour (même technique pour creuser un arbre).

- **Bonkó** : une contraction soit de *bo nkpo* soit *bo ekpó*. Dans le premier cas : lit. "parler chose" dans le deuxième : lit. "parler poisson", d'où on retire que le bonkó est un tambour parleur ou un esprit/ un poisson qui parle (ce qui fait allusion à un mythe fondateur de la tradition abakuá).

Le bongo est quant à lui au départ un tambour clouté, comme d'autres tambours d'origine bantou (*ngoma, makuta*). Il est clairement venu d'Oriente à La Havane et on ne peut donc pas faire de lien avec les petits tambours abakuá du *biankomeko* d'Occident (mode de tension utilisant des coins pariétaux). L'origine en Orient est certes confuse. Il était parfois appelé aussi *tahona, tahonita* en Orient (parmi d'autres appellations) et il est possible que les petits tambours mobiles de *tahona* aient servi de référence dans sa création quant à la taille (d'ailleurs supérieure à l'origine à celle d'aujourd'hui). La dérivation - avec nouvelles dimensions - d'un tambour congo n'aurait rien d'étonnant sur une terre où ces esclaves étaient anciennement majoritaires. Mais au final le bongo est, comme le disait Fernando Ortiz, un tambour créole et non un tambour afro-cubain.

Le *bongocero* joue avec les doigts et les paumes. Dans le *son* et la *salsa*, il utilise alternativement cet instrument et la cloche *campana*. La figure basique du bongo dans le *son* est le *martillo*. Comme l'a écrit Michel Faligand dans [la page bongo](#) de son site mespercussions : "*le bongo désignant une paire de tambours, on doit donc écrire le mot sans "s" final, sauf à vouloir désigner plusieurs paires de bongos.*"



Bongocero (stage Ritmacuba à Santiago) © photo Frédéric Vigneau

Les proportions du bongo de *changüí* ou "*bongo de monte*" sont différentes du bongo que nous à légué le *son*. Les peaux sont collées, accordées à la chaleur d'une flamme et jouées moins tendues. La conception du jeu est différente et il n'y a pas de *martillo*.

Parmi les premiers bongoceros répertoriés : **Alfredo Boloña** (1889-1964), pionnier du *son* à La Havane dès les années 1908-1910, qui était aussi chanteur treste et guitariste), **Joaquin Velazcos** (Quinteto Tipico, 1911), **Andres Sotolongo**, (Sexteto Habanero 1920), **Oscar Sotolongo** (1900-1974) parmi les premiers bongoceros havanais, José Manuel "**El Chino**" Incharte (fondateur du Sexteto Boloña, 1923 ; il introduit le bongo sur le continent sud américain - Venezuela, Colombie - en 1926), Ricardo Lón Dueñas "**El Niño** (1937) —" également timbalero : Orquesta Jorrín— , Clemente Piquero "**Chicho**" (fondateur de l'orchestre de Benny Moré en 1953, orchestre de Perez Prado, mentor de Mongo Santamaria), **Papa Kila** (Antolin Suarez, bongocero de Arsenio Rodríguez)...

Autres pionniers : Agustin "**Manana**" Gutierrez joue le premier l'instrument à New-York en 1925 à l'occasion d'un enregistrement du Sexteto Habanero, suivi de **Manuel Reinoso** en 1926 (Sexteto Occidente). Le bongo est joué à Paris en 1931 (**Mariano González** dans le Sexteto Cuba) et en 1932 par **Florentino Frontela** (orchestre d'Emilio Baretto) et dans la même période par le bongocero de Don Aspiazu. En 1938, le bongocero **Alejandro Rodríguez** est le premier à jouer dans une formation de jazz afro-américaine, l'orchestre de Cab Calloway, dans lequel il a été introduit par Mario Bauza, précédant de plusieurs années le premier bongocero de Dizzy Gillespie, **Guillermo Romero**. La première bongocera connue fut Argimira "**Millo**" Castro, principale attraction de l'Orquesta Anacaona à partir de 1932, alors qu'elle n'avait que 15 ans (également batteuse).

D'autres personnalités se distinguent comme Orlando Soto "**Rolito**" (inventeur de caractéristiques personnelles de son instrument : hembra plus grande, macho très tendu grâce à une cinquième clé...) — Orquesta Rumbanava, Orquesta Mazacote de Los Angeles), Ricardo León Dueñas "**El Niño**" (1937) —Orquesta Jorrín, également bongocero et conguro ou **Roberto Garcia Valdés** "El caballero del bongo" (1932-2010) qui termina sa seconde carrière avec le Buena Vista Social Club.

Curiosité : la marque LP commercialise un "tribongo", ajoutant un troisième fût plus petit que le *macho*.

[Article détaillé : "Du bongo" par Michel Faligand](#)

[Vidéo : technique du bongo del monte \(et marimbula\)](#)

Article : Lino A. Neira Betancourt : "Roberto Garcia Valdés, un antes y después del bongó en la música cubana". Revista Clave Año 15 n°1. 2013

Le bongo comme tambour double, ce n'est pas immémorial, plutôt récent, sans doute pas beaucoup avant qu'il n'arrive à La Havane dans les années '10 du 20^e s. Avant qu'ils soient réunis par une corde ou une matière textile, ils ont été joués par deux, non liés entre eux, entre les cuisses des bongoceros. Le modèle occidental d'un tambour double serait la timbale classique présente en paire dans les orchestres à Cuba dès la première moitié du XIX^e siècle. Curieusement le résultat est analogue aux tambours doubles connus de longue date en Afrique du Nord (à part que ceux-ci sont fabriqués en poterie).

Pedro Carberdos & son "caberchelo"

Des instruments d'apparence traditionnelle peuvent être d'invention récente, on en a l'exemple dans le güiro en peau, des années '80.

Pour sa part, un architecte proche des milieux du changüi de Guantánamo a lui inventé une percussion synthétique portée à l'épaule, rassemblant des caractéristiques de la *marimbula*, du *cajón* et du *güayo* (Il peut de plus, en utilisant sa dimension *cajón* remplir des fonctions du *bongo de monte* propre au changüi). Il l'a appelé *caberchelo*, ce qui, convenons-en est un nom qui, en faisant honneur à son inventeur, n'a rien d'organologique. Lui conviendrait mieux de ce point de vue, si on voulait s'amuser, des noms comme *camayo*, *guamaron* ou *caguabula* en empruntant des syllabes de trois instruments cités! lien vidéo :

https://youtu.be/lyaxz_c6GLI



Bongo de monte © photo Daniel Chatelain



- Le **Cajón** (pluriel : *cajones*) est un substitut de tambours constitué d'une caisse de bois. Il est emblématique de la rumba et de l'esprit qui lui est propre consistant à utiliser des objets quotidiens comme instrument de percussion (cuillères, portes, escalier). Le *cajón* aigu, tenu entre les genoux est réputé pour être la récupération d'une boîte de bougie, tandis que le *cajón* grave serait issu d'une boîte de morue. Dans la rumba, les tumbadoras se substituèrent souvent au *cajones*. L'innovation de l'usage simultané d'un *cajón* et d'une tumbadora est attribuée à Justo Pelladito (père) dans les années '40 (source : Tata Güinés). Postérieurement le *cajón*, fabriqué en tant qu'instrument a été décliné en trois instruments complémentaires, l'instrument intermédiaire s'approchant des dimensions d'une conga, en plus ramassé. En dehors de la rumba, ces instruments ont aussi une utilisation rituelle : cérémonies de *cajón espirituales* ("spirites") ou de *cajones de muertos* (pour les esprits des morts). Même les batás ont été imités sous forme de *cajón*.
Par contre, le *cajón* qui affirme une présence internationale à travers le flamenco n'est pas un *cajón* cubain : c'est le *cajón* d'origine péruvienne, qui diffère sur plusieurs points des précédents.
Au début du XXI^e siècle des luthiers d'origine géographiques diverses ont étendus le principe du *cajón* comme équivalent de différents membranophones cubains, avec une terminologie encore à fixer : *cajones de bata*, "wood conga" (déclinés en quinto, segundo, "tumba" dans le cas d'un fabricant français) et même "wood bongo"



Cajones et *tumbadoras* (groupe Folkloyuma, Santiago de Cuba) © photo [Daniel Chatelain](#)

- La **Campana** (ou le **cencerro**) est, à l'origine, une cloche de vache dont le battant a été ôté et qu'on frappe à l'aide d'une baguette. Tenu à la main par le *bongocero* - ou par le *campanero* spécialiste de la musique de carnaval - elle peut aussi être posée sur un support par le *timbalero* ou servir comme l'un des accessoires d'une batterie.

La cloche de vache aurait été introduite dans la musique cubaine de danse soit en 1912 soit en 1923 selon les sources, par le percussionniste *Manengue*, Antonio Orta Ferrol, qui prétendait, dans la deuxième hypothèse, avoir détourné dans le feu de l'action d'une improvisation dans le cabaret Bohemia de La Havane une cloche destinée à une vache dont il était propriétaire (cf article : MORALES CABEZAS, Obdulio. 1999. "De como el cencerro nacio a la música". Tropicana . 8). Que cette origine soit mythifiée ou véridique, qu'elle soit unique ou non, la *campana* de *Manengue* renouait avec les divers idiophones métalliques employés dans la musique afro-cubaine traditionnelle : outils agricoles tels que *guataca*, lame de faux, ou encore cloches *ekón* des *abakuá* et *oggán* des *arará*.



Gladys "la campanera" & joueur de corneta china (remerciements à Miké Charropin)

Dans le contexte de la conga orientale, on désigne sous le terme campana une jante (llanta) automobile de récupération. Celle-ci est soulevée du plat de la main à hauteur d'épaule et est frappée par une tige métallique de l'autre main. Des rythmes complémentaires de fort impact sonore sont joués sur trois campanas ou llantas de hauteurs différentes. Gladys Linares, de Los Hoyos, défraya la chronique en devenant la seule femme à jouer la campana de conga (elle a aujourd'hui de jeunes émules). cf [article complémentaire](#)



bocues (cloutés) et **campana** à Santiago de Cuba en 1952 © photo Carlos Berenguer (cliquer pour agrandir)

- **Le Chékéré** ou **agbé** (termes d'origine yoruba) est formé d'unealebasse recouverte d'un filet garni de percuteurs externes (graines, perles). Esp. (Cuba) : "Chequeré", au Brésil : "Xequeré", Anglais (Nigeria) : Shekere. Le jeu consiste à le secouer et à frapper parfois le fond de laalebasse avec la paume. Il intervient comme instrument accompagnateur ou s'intègre dans un ensemble polyrythmique de trois chékérés de tailles différentes.

Il est utilisé de manière polyrythmique dans la santería ou réglade Ocha en trio de trois tailles différentes : dans les cérémonies "bembés de güiro", "güiro", désignant alors le chékéré par saalebasse. Dans ce cas le trio est joué seul, ou avec unimembranophone(s). Il accompagne les unimembranophones dans les bembés de San Lázaro (16 et 17 décembre) en honneur à Babaluayé. Un petit Chequeré est souvent joué dans la rumba (pulsation et variations). Il est souvent bienvenu dans le latin jazz.



[Chékérés HC](#) © ritmacuba.com

Dans la tradition yoruba en Afrique le *shekere* désignait autrefois uniquement l'instrument entouré de cauris, seuls ou associés à d'autres percuteurs d'origine locale (attesté dès le 18^e siècle), comme les perles rondes ou tubulaires ou encore des minéraux, à la différence de l'*agbe* ayant pour percuteurs des graines dures de baobab. Les joueurs de shekere étaient liés à l'orisha aje*, orisha féminin associé à l'argent et la fortune (n'oublions pas que le cauri a été une monnaie de cette société, mesurant la richesse). Le shekere a pu évoluer à partir de l'utilisation musicale de laalebasse, elle-même antérieure à la fondation de la ville d'Ifé, attribuée par la tradition à Oduduwa, père de la civilisation yoruba. Mais elle a pu aussi évoluer à partir de l'usage domestique

des grandes gourdes et du bruit créé par des objets gardés à l'intérieur. Les joueurs affirment que le premier joueur de shekere s'appelait Arowora (musicien de la Cour de l'Alafin de Old Oyo, dont ils descendent). Son usage serait répandu à travers le yorubaland à partir de l'utilisation royale de l'alafin d'Oyo et d'autres grands Oba, par l'imitation de rois plus petits et autres chefs. En Afrique, la popularité du shekere a fait pratiquement oublier l'usage de l'agbe. A Cuba les deux noms ont été conservés comme synonymes, quelques soient les percuteurs sélectionnés (perles, graines dures locales).

Les Yorubas connaissent encore un autre instrument de cette famille, le Shakara, sans restrictions d'usage comme a pu en connaître le shekere, et d'utilisation à la fois plus populaire (mariages, enterrements, sortie de masques) et plus localisé. Le shakara a pour percuteur des perles de bois et de verres, ainsi que des graines (un nom d'un des instruments de l'ensemble laisse entendre que la graine de baobab est/a été utilisée). Son nombre de joueur est habituellement six. (Source : thèse non publiée de Darius Thieme. Michigan, 1969).

*aje (ou "aje shalunga", comme dans le culte cubain d'Olokún) est considérée comme l'épouse d'Olokún, lequel fut compagnon d'Oduduwa lorsque celui-ci a pris le pas sur Obatala et ses partisans Igbo à Ifè, divinisé à sa mort comme orisha des profondeurs marines.

- **Les Claves** sont constituées de deux cylindres de bois dur. L'une des pièces frappe l'autre, tenue horizontalement, alors que la main forme une caisse de résonance.

La formule rythmique appelée la clave (la clave de son, la clave de *guaguancó* etc...), terme dérivé du nom de l'instrument, sert de guide rythmique pour l'ensemble des instruments de l'orchestre. L'orthographe "clavé" est incorrecte pour cette formule, c'est une invention nord-américaine. Dans le son traditionnel, ou la rumba (*guaguancó, yambú, columbia*), les claves sont jouées par un chanteur soliste. Dans la rumba columbia elle peut être substituée (ou complétée) par un idiophone métallique jouant la formule inter-africaine.

Note : Le mot espagnol *clave(s)* dans ce sens est un archaïsme pour *clavija*, "cheville" utilisée dans l'ébénisterie et la construction navale (*clavija* est un dérivé de *clave*). Ne pas confondre, malgré ce qu'on peut lire ici ou là avec la *clave* (clé) de sol ou de fa.

De nombreux bois cubains sont aptes pour les claves, parmi lesquels le dagame, l'acana, le granadillo.



[Claves cubaines de granadillo HC ©ritmacuba.com](http://ritmacuba.com)

- **Les "Claves africaines"** se distinguent des "**claves cubaines**", qui sont celles qui viennent d'être décrites. Dans une paire de claves dites "africaines" de Cuba, la clave percutée est creuse, autrement dit elle possède une caisse de résonance et a en conséquence un diamètre plus important que la clave qui la percute. Les claves africaines se sont imposées dans les orchestres de salsa à partir des années '80.



[Claves "africaines" HC ©ritmacuba.com](http://ritmacuba.com)

- **La Conga** ou **tumbadora** est un tambour tonneau (constitué de lattes collées) à une peau, jouée en général à main nue. L'origine de ce tambour a été à plusieurs reprises associées au *ngoma* du congo. Mais sa construction en lattes plaide pour une origine endo-cubaine du tambour*.

A l'origine, la peau était cloutée et il fallait la chauffer pour l'accorder ; aujourd'hui elle est fixée par

un système de clés inventé à Cuba** (ce système a servi de modèles pour les autres membranophones : bongo, bocú, batás...). L'invention de ce système de clés a longtemps été attribuée à Carlos "Patato" Valdés" (La Havane 1926 - New York 2007), lequel, dans son jeu qualifié de "mélodique", faisait d'ailleurs un usage immodéré, y compris en cours d'exécution, de sa clé d'accord. Elle est aujourd'hui créditée au *conguero* de la charanga de Arcaño, Basileo Pozo "El Colorao", aidé dans la conception par le *timbalero* Ulpidio Díaz (1900-1990). Il l'a utilisé dès 1944.



Tumbadora de 1944 de Basileo Pozo (revue Tropicana/montunocubano)

Lorsque le joueur ou *conguero* défile, il n'utilise qu'une conga, tenue en bandoulière, il peut également jouer debout une paire de conga disposée sur un stand métallique. Enfin, le *conguero* peut jouer en position assise d'un nombre variable de congas posées à même le sol. Lorsqu'il y a trois congas de différents diamètres, on les nomme différemment en distinguant le *quinto* (aigu), le *tres dos* (medium) et le *salidor* (grave).

L'instrument conga a connu son premier développement dans les formations de carnaval cubain - aussi nommées congas - et a été adoptée dans les rumbas (*congueros* et *rumberos* étant souvent les mêmes) dans les années '20 du XX^e siècle.

Le terme *tumbadora* est relativement récent, mais a remplacé (au milieu du XX^e siècle) l'usage du terme conga à Cuba. Tandis que ce dernier terme a continué à être diffusé à travers la fabrication industrielle de l'instrument à l'extérieur de Cuba. Le terme *tumbadora* a son origine dans les milieux de la conga de carnaval et de la rumba, où on a appelé *tumbador* certains instruments, d'où l'adjectif *tumbadora* employé dans l'expression "conga tumbadora". Quant à tumba, c'est une appellation générique pour tambour, en particulier dans les régions centrale et orientale de l'île. Cette appellation vient du terme polysémique bantou tumba (fête, danse, tambour...).

La conga fut introduite pour la première fois dans une formation de *son* dans un *septeto* (le *Septeto Afro cubano* de Santos Ramirez, créé en 1933), par un percussionniste nommé Vidal Benítez***. Auparavant, le bongo était le seul tambour utilisé dans le style cubain *son*, profondément lié à l'identité cubaine. Cet exemple fut suivi par le sexteto féminin Anacaona, par la Sonora Matancera et dans certaines occasions par le Sexteto Bellamar, en particulier quand, à la fin des années '30 Arsenio Rodríguez en devint le directeur. Mais c'est avec le format orchestral *conjunto de son* que s'impose définitivement la tumbadora dans le contexte du *son*. En 1940, Arsenio Rodríguez associe la désignation "conjunto" (qui avait déjà été employée dans les années '30****), à son choix d'amplifier les ressources sonores et harmoniques, incluant la conga, le piano et trois trompettes, pour jouer le *son* et les styles hybrides qu'il a agglutiné. Le septeto Casino utilise la même année la conga, le piano et deux trompettes, mais n'adoptera de manière systématique l'appellation de "Conjunto Casino" qu'en 1942. L'essor des conjuntos avec deux ou trois trompettes, piano, conga et contrebasse peut apparaître comme une réponse à la cubanisation instrumentale des big bands de Cuba, qui tendent dans les années '30 à intégrer les percussions cubaines, dont la conga. En 1940, la conga entre aussi dans une charanga, celle de Arcaño, rapidement imitée par d'autres charangas, pour jouer le *danzón de nuevo ritmo* alors en développement. Toujours dans les années '40, son introduction dans l'orchestre de Dizzy Gillespie —avec d'abord Diego Iborra puis le spectaculaire Chano Pozo— symbolise sa reconnaissance par le jazz, afro-cubain ou non.

Luciano Pozo Gonzalez, "**Chano Pozo**" (1915-1948) est la figure-clé de la rencontre de la musique afro-cubaine et du jazz, symbolisée par son jeu de conga soliste au Carnegie Hall de New-York devant l'orchestre de Dizzy Gillespie en 1947. **Candido Camero**, (San Antonio de Los Baños, 1921), initialement guitariste et contrebassiste passe aux congas et bongo en 1946 et, à partir de 1953 enregistre avec les plus grands *jazzmen*, **Mongo Santamaria** (La Havane 1922-Miami 2003) a eu une influence extraordinaire, une fois entré aux USA une première fois en 1943

puis établi à New-York sur les traces du succès de Chano Pozo, et ce aussi bien dans le jazz, le latin jazz que dans la salsa, enregistrant aussi à Cuba dans les années '60 avec une profonde imprégnation afro-cubaine traditionnelle. **Tata Güinés** (Aristides Sotó, 1930-2008) a systématisé le jeu sur les timbres dans la tumbadora, symbolisé par son utilisation des ongles (la "machine à écrire") et fait école auprès des congüeros des générations suivantes. Autour de 1980, **Jorge "El Niño" Alfonso** se fait remarquer dans Irakere en jouant 5 congas avec virtuosité. Miguel Aurelio **"Anga" Diaz** (1961-2006), qui a d'ailleurs succédé à El Niño dans Irakere, a porté à son sommet ce jeu simultané sur cinq congas.



Tata Güinés et le jeune Lucumi dans le film "Lucumi l'enfant rumbero" de Tony Gatlif

Ricardo Abreu (1933-2008), excellent "quinto", a fondé avec ses frères Los Papines, un orchestre de percussion de grande popularité, basé sur les tumbadoras et les polyrythmies de la rumba.

Giovanni Hidalgo (1963, San Juan, Porto Rico), entretient des liens avec les meilleurs percussionnistes à Cuba à partir de 1981. Il applique des techniques de baguettes au jeu des congas, prenant place parmi les plus grands virtuoses de l'instrument.



Photo d'archive de Los Papines

** des observations récentes de Patrice Banchereau à propos d'un tambour de yuka type tonneau en douves, très allongé, sur une photo datant de 1895 tendraient à montrer qu'il n'a pas été le premier instrument à expérimenter à Cuba la construction en douves (issue d'une réduction du nombre de douves utilisées sur un tonneau), bien que les tambours yuka conservés dans les musées soient fabriqués directement à partir d'un tronc d'arbre. Ce savoir faire pourrait avoir commencé dans les centrales sucrières du XIX^e siècle qui devaient avoir recours à des tonneliers, qu'ils soient Blancs ou Noirs...*

*** Les panderetas, tambours sur cadres utilisés dans les coros de clave du début du XX^e siècle étaient déjà munies de système mécanique à tirants et semblent bien être à l'origine de l'adoption des tirants dans d'autres instruments cubains. Ce fut le cas des "panderetas lucumis", tambours batas avec tirants photographiés dès 1915 (donc bien antérieurs aux tumbadoras avec tirants) relégués un temps dans l'oubli au profit de tambours batas plus orthodoxes (cf. Le carnaval à Cuba, dossier Lameca, partie III 2).*

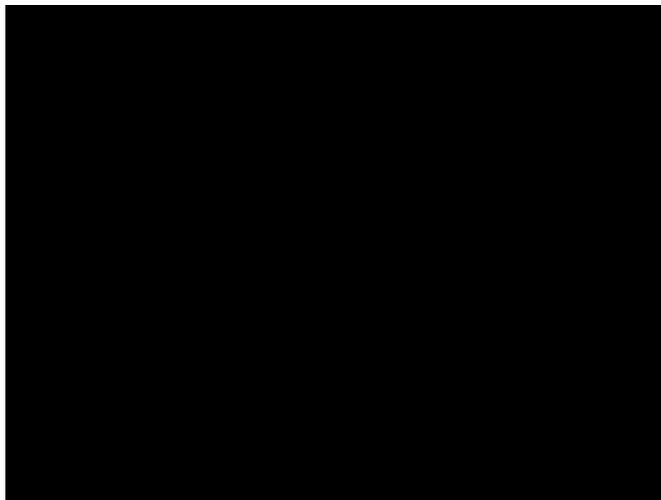
**** Jesús Blanco. 1992 80 años del son y soneros en el Caribe. Ed Trópikos, Caracas.*

**** Pour les utilisations de la dénomination conjunto avant 1940 et son adoption par le Conjunto Casino : José Reyes Fortún. 2009. "El Conjunto Casino" éd. Museo de la Música, La Havane

[Page de montunocubano.com : l'invention des clés](#)

[Vidéo Ritmacuba : Tata Güinés explique sa conception des frappes sur la conga](#)

Une liste de congueros : http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_conga_players



[Güiro HC](#) © ritmacuba.com

- **Le Güiro** (parfois mal orthographié "guiro") ou **güayo** est unealebasse de forme allongée dont la surface striée est frottée à l'aide d'une baguette fine (**Cuba, Mexique, Colombie, pays andins**). C'est un idiophone râcleur. Laalebasse peut être remplacée par du bambou, ou, plus récemment, du plastique.

Le güiro peut avoir également l'aspect d'une râpe de métal. En **République Dominicaine**, cet instrument métallique indispensable au merengue est appelé güayo (mais aussi : güira). Comme dans l'Orientecubain lorsqu'il est utilisé dans le changüí et styles apparentés : nengón, kiriba, regina. Si dans le premier cas il est systématiquement frotté avec un peigne métallique, cet usage n'est pas exclusif dans le contexte cubain.

Il peut arriver que le güayo métallique de changüí ou le güiro dealebasse soient substitués par une carapace de tortue convenablement striée dans des groupes ruraux d'Orientecité. En dehors du contexte cité, les deux noms güiro et güayo sont souvent interchangeables à Cuba, quelque soit la matière dont est fabriqué l'instrument. Dans les années '90 le santiaguero Harlem Campos (HC) a inventé un güiro en [güiro en peau](#) rigidifiée, avec le même principe de fabrication que les maracas en peau et de sonorité plus chaude que le plastique.



*Adalberto Alvarez joue sur son güiro en peau naturelle HC. Il en a été le premier utilisateur.
Photo Roger Humbert (Canada) - The Live Music Report*

Le güiro est fréquemment utilisé par un chanteur soliste ou faisant partie du chœur (dans le boléro, le son etc.).

A Cuba, les orchestres de danzón ont vu éclore de brillants joueurs de güiro depuis le dernier tiers du XIX^e siècle virtuosité qui est passée dans le jazz à travers les célèbres sessions de descargas dans les mains de Gustavo Tamayo.

*Un équivalent de **Puerto Rico** est la guichara ou marimbo. Les stries sont plus fines et plus serrées, frottées par un peigne métallique.*

*Au **Brésil**, l'équivalent est le reco-reco (en bambou ou métallique et dans ce cas muni de ressorts frottés à la place des stries) ; et au **Pérou** la carrasca.*

Une référence bibliographique : Laurent Lamy. "Notes pour le güiro". revue Percussions n°46 (1ère série).



(Changüí Santiago)



(Steel Band Cuba)

Güayos © photo [Daniel Chatelain](#)

- **Les Maracas** sont constituées d'unealebasse évidée contenant de petites particules (graines...) et d'un manche. Laalebasse peut-être remplacée par du cuir moulé et cousu, ou du plastique. Cet idiophone secoué est le plus souvent secouées en paires, chaque main secouant une maraca. Les maracas sont utilisées traditionnellement par un chanteur soliste ou faisant partie du chœur.

Le jeu des maracas a été développé dans les traditions du boléro cubain, du son et du changüí. La maraca traditionnelle cubaine est enalebasse (plus précisément la güira). C'est au Vénézuéla que l'usage de la maraca en peau s'est d'abord développé autour des années '70, grâce au percussionniste et fabricant d'instruments de percussion Carlos Landaeta ("Pan Con Queso"). Cet usage a été complètement adopté à Cuba, en particulier grâce aux excellents instruments de l'artisan santiaguero Harlem Campos.



[Maracas HC \(güira\)](#) © ritmacuba.com



[Maracas HC \(peau\)](#) © ritmacuba.com

Dans le contexte rituel afro-cubain, une maraca utilisée seule, ou un autre hochet est appelé **acheré** (nom venant d'un idiophone secoué yoruba similaire : shere). Est considéré aussi comme **acheré** le fruit du flamboyant, une gousse dans laquelle sont alignées des graines allongées, lorsque, dans la santería, il est agité pour saluer l'oricha Oya.

Les maracas - typiques de la musique populaire cubaine - prennent place parmi d'autres idiophones secoués propres à la musique afro-cubaine : cha chá métalliques de la tumba francesa, erikundi (idiophones coniques de matière végétale) de la musique abakuá et carabalí, ces derniers étant joués par paire, comme les maracas.

[Lien : La construction des maracas... en chanson - "Las Maracas de Cuba" \(Miguel Matamoros\)](#)



Exemple d'**acheré** © photo [Daniel Chatelain](#) / gousses de flamboyant D.R.

- **La Marimbula** est idiophone par pincement, apparenté à la sanza, qui comporte un nombre variable de lames. Le jeu ne consiste pas seulement à varier des hauteurs, mais également des timbres, aussi la marimbula n'est pas accordée "au diapason". Pour en jouer, le marimbulero s'assoit sur la caisse en bois de l'instrument à comme on le fait pour d'autres instruments en forme de caisse, tels certains cajones, les mains à hauteur des lames. Quand il est droitier, la main gauche alterne la frappe du bois de l'instrument et le pincement des lames, tandis que la main droite n'utilise généralement que le pincement.

[Photos : autres marimbulas de changüí \(Galerie\)](#)



Marimbula de Guantánamo © photo [Daniel Chatelain](#)

Elle est clairement d'origine africaine, ce type de grosse sanza produisant des sons graves se retrouvant aujourd'hui, et sous différents noms, en plusieurs points d'Afrique (par exemple chez les Mahi de la République du Bénin qui pratiquent la même alternance du jeu sur les touches et la frappe du bois*).

La marimbula était utilisée dans les formes anciennes du son cubain, mais elle y fut remplacée par la contrebasse (ce qui pourrait d'ailleurs expliquer la propension typiquement cubaine à frapper le

bois de celle-ci), elle a aussi été attestée dans la rumba. C'est un instrument obligé du changüí traditionnel, dans lequel son jeu est intriqué avec celui du très et du bongo.

Les lames pincées des marimbulas de changüís sont souvent au nombre de 5, mais ce nombre varie de 3, pour les instruments les plus anciennement connus, à 9, ce qui est le cas de l'instrument du groupe professionnel Changüí Guantánamo (innovation de [José "Nino" Olivares](#), 1920-2010). Il faut cependant signaler que le nombre de lames étaient monté à 10 dès 1930 dans un contexte sonero (Sexteto Habanero). Il y a même un cas de 14 lames dans le "Terceto Yoyo" qui a enregistré un 78t. en 1925 (repris en CD), joué par Chucho Aristola.

Dans le registre des sons graves, la marimbula a parfois remplacé un aérophone, la **botija**, ou botijuela (voir ci-dessous), mais dans d'autres cas s'est ajoutée à cette dernière.



Accord de **marimbula** © photo [Daniel Chatelain](#)

On retrouve la marimbula en **Haïti** (sous le nom de "manuba" ou "manimbula"), en **Jamaïque** ("rhumba box" utilisée dans la tradition du mento), en **République Dominicaine**, à **Puerto Rico**, en **Colombie** et dans les **Antilles néerlandaises** (**Aruba**, **Bonaire****).

En principe, il ne faut pas confondre la marimbula avec le marimba, qui est une percussion à clavier. L'origine étymologique pour les deux instruments serait cependant la même selon Aka Konin, soit le radical bantou imba "qui se rapporte à tout ce qui a trait au chant et à la mélodie. Le terme ma-dimba ou marimba étant le pluriel de di-dimba, soit "touche" d'un xylophone, il, peut donc se traduire par les touches". A. Konin ajoute que différentes langues bantoues indiquent par ce même nom des lamelles de xylophone ou des touches de lamellophone. ("Héritage de l'organologie africaine dans les Amériques et dans les Caraïbes" in 2007 : Héritage de la musique africaine dans les Amériques et les Caraïbes, p.101, éd. L'Harmattan). Cette origine linguistique commune de deux instruments différents explique que dans le vocabulaire des changuiseros on appelle indifféremment l'instrument marimbula et marimba et celui qui en joue marimbulero et marimbero...

[Vidéo : technique de la marimbula \(et du bongo de monte\)](#)

* Communication personnelle de Julien Sinzogan.

** A Bonaire elle est jouée suspendue par une courroie au cou de l'exécutant (comme chez les Mahi en Afrique).

- **La Quijada** est une machoire d'équidé (âne, mulet, cheval) qui était utilisée dans les styles traditionnels (son et styles apparentés). Elle était jouée selon différentes techniques (frappe latérale du poing, technique de friction sur les dents avec une baguette etc). Elle a été récemment réutilisée par un groupe de Santiago de Cuba, la Botija. Elle a été remplacée internationalement, pour la première technique de jeu citée, par le vibra-slap. On la retrouve dans la musique afro-péruvienne.



Quijada © Marc Dinet

[Vidéo : quijada, botija et timbales créoles \(grupo La Botija\)](#)

- **Le Nkembí** (mot d'origine bantou) est un bruiteur comportant des sonnailles (clochettes, grelot)

attachées sur un bracelet. A l'origine le bruiteur de ce nom était d'origine végétale (fait à partir du même fruit que les maracas, mais de taille plus petite). D'où le nom alternatif de "maraca de muñeca" (maraca de poignet). Il est utilisé par certains percussionnistes dans la rumba, la conga et des musiques traditionnelles afro-cubaines.



Nkempi porté par un campanero de conga oriental © Michel Faligand

- **Les Sartenes** sont deux poêles à frire récupérées, fixées à un stand lui-même attaché au niveau de la taille d'un musicien ambulateur. Elles sont jouées dans la conga occidentale (elles ont disparu de la conga orientale, où elles avaient un rythme régional spécifique, au profit des llantas) et dans les paseos de carnaval (Occidente et Oriente).



Sartenes (remerciements à P. Banchereau)

- **Les timbales créoles (timbales criollas, timbalitas criollas)** : Instruments inspirés des timbales classiques, aux dimensions plus réduites, utilisées par paires dans les formations appelées estudiantinas au début du XX^e siècle. Elles auraient été fabriquées à partir de récipients domestiques, étaient posées sur des supports métalliques et reprenaient les clétages des timbales classiques de l'époque, qui elles, étaient jouées par les formations de danzón depuis l'origine de celui-ci (dernier 1/3 du XIX^e siècle).



Timbalitas criollas de la Estudiantina Invasora © Daniel Chatelain. 2010.

On les retrouve dans un conjunto de son (Conjunto Matamoros) dans les années '40. Elles ont été remplacées dans les formations postérieures par les timbalès de forme cylindrique. On peut encore les voir jouer à Santiago de Cuba par la dernière Estudiantina survivante (Estudiantina Invasora) et par le groupe La Botija. Le timbalero de la Estudiantina Invasora, Euclide Vidiau, disparu au milieu des années '90 et dont le jeu était une merveille de décontraction teintée d'humour, reste le plus mémorable exécutant des timbalitas criollas à ce jour



Timbaleros de la Estudiantina Invasora : années '90 et 2010. 1© Patrick Glaize : Cuba et la Musique Cubaine. Editions du Chêne, Paris, 1999. 2.© Daniel Chatelain

- **Les timbalès** (*el timbal*, *los timbales* ou la **paila** en espagnol) sont aussi appelées en français "timbales latines", "timbales cubaines". A Cuba, on utilise de préférence le terme *paila*. Les timbalès sont jouées par paire posées sur un stand métallique. Les fûts de diamètre différents sont en métal, et les peaux tendues par un système de clés. Les joueurs, disposant le gros fût grave à gauche et le petit fût aigu à droite (s'ils sont droitiers), les frappent avec des baguettes sans olive sur la peau et sur le fût (la cascara). Le timbalero joue en fait sur un ensemble de percussions : outre les timbalès, il utilise aussi une ou deux cloches campanas, une cymbale, une caja china (un woodblock à l'origine, à présent en matière plastique), et éventuellement une grosse caisse. De leur côté les batteurs, dans la musique latine, utilisent les timbalès comme un élément de leur set situé près de la pédale charleston, selon une habitude issue des formations orchestrales cubaines d'un nombre réduit d'instrumentistes appelées combos.



Collection Jean-Marie Troillard /ritmacuba.com - [Galerie Fania All Stars](#)

Les origines de la paila sont liées aux timbales classiques utilisées dans le danzón, aux timbalitas criollas des Estudiantinas, à la cubanisation de la batterie des jazz bands dans l'île, sans oublier une proximité (de forme et de fonction) avec le bongo du son. Les pailas sont attestées autour de 1910 dans une des premières charangas où elle substituait les timbales classiques dans les danzones. L'utilisation de la cloche et de la caja ou cajita china comme accessoire des timbalés a été une innovation du percussionniste Manengue (Antonio Orta Ferrol) dans le cadre des charangas*. Cependant cette innovation a aussi été attribuée à Ulpidio Diaz (opinion de Amadito Valdés) ou Guillermo Garcia (opinion de Changuito).

* cf : Padura, Leonardo (2014). "Réquiem por Manengue". *El viaje más largo*.

Il y a peut-être proportionnellement autant de timbaleros remarquables en musique latine que de batteurs dans le jazz. Citons **Ulpiano Díaz** (Pinar del Rio 1920- La Havane 1990), **Guillermo Barreto** (La Havane 1929- La Havane 1991), pionnier du jazz cubain, [Walfredo de Los Reyes III](#) (La Havane) —par ailleurs un des grands de la batterie, [Manny Oquendo](#) (New-York 1931- New-york 2009) au sein de La Perfecta de son Conjunto Libre, [Tito Puente](#) (New York 1923-New-York

2000) "El Rey de las timbales" (qui développa l'usage de "timbalitas" en complément des timbalès) avec plus de 100 disques à son actif, [Willie Bobo](#) (William Correa, New-York 1934-1983), le guantanamero [Elio Revé](#) (1930-1997), qui utilisait une configuration rustique : la campana posée à même la peau du fût grave), José Luis "[Changuito](#)" Quintana Fuerte (La Havane 1948)- inventeur d'une batterie où les timbalès prennent la place centrale occupée jusque là par la caisse claire - le showman Silvano "[El Chori](#)" Shueg (Santiago de Cuba 1900 - La Havane 1974), [Calixto Oviedo](#) (La Havane 1955), [Amadito Valdés Jr.](#) (La Havane 1946), timbalero entre autres du Buena Vista Social Club, [Orestes Vilato](#) (Camagüey 1944) et [Nicky Marrero](#) (New-York, 1950) — un innovateur qui a joué avec Willie Colón, Eddie Palmieri, Fania All Stars, Dizzy Gillespie etc.

Le premier timbalero à avoir fait sensation fut [Acerina](#) (Consejo Valiente Robles), à Mexico (1924). Les timbalès s'introduisent dans un sexteto avec [Manuel Sanchez](#) (Sonora Matancera (1924). Dans les années '30, la technique de l'instrument est enseignée en dehors de Cuba, en particulier par [José Montesinos](#) à New-York (un professeur du jeune Tito Puente).



Tito Puente : set de timbalès et timbalitas et Ray Barreto aux congas - [Galerie Fania All Stars](#)

Un roulement caractéristique du style cubain aux pailas est l'abanico (éventail), joué traditionnellement sur le fût aigu. [Elio Revé](#) (1930-1997) le jouait sur le fût grave, obtenant un rendu plus proche du changüü et de la tumba francesa, styles à l'origine de son jeu particulier.

La première timbalera connue est [Irene Laferté](#), virtuose qui dirige sa charanga dès 1929.

Les timbalès furent jouées pour la première fois en commun avec les congas et le bongo dans le conjunto de Machito à New-York en 1941. Cette conjonction fut plus tard un modèle pour les orchestres de salsa, qui la systématisèrent.



Anga Díaz aux **timbales** et grosse caisse © photo [Daniel Chatelain](#)

- **La tumbadora** : voir [Conga](#)
- **La Viola** : sorte de banjo sans corde, membranophone qui était percuté avec les doigts dans les "coros de clave" où il était joué en complément de claves et de guitare pour accompagner le chant soliste et les chœurs. La viola, percussion à l'apparence de cordophone, a probablement été une ruse pour contrer les interdictions de tambours qui ont suivi la période coloniale.

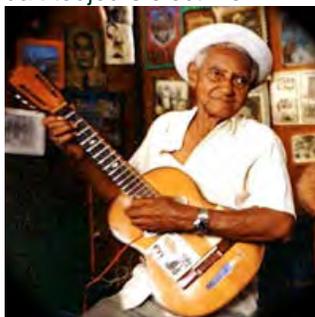
Une vidéo où on voit jouée la viola (& aussi la botijuela) dans un coro de clave (film de 1968) [vidéo](#)



Viola dans un spectacle du Conjunto Folklorico Nacional - 1988 © photo [Daniel Chatelain](#)

2. Cordophones

- **Le Cuatro** : Petite guitare à quatre ordres de cordes doubles utilisé parfois à la place du très à Cuba. Son usage est considéré comme relativement récent dans l'île (Fernando Ortiz n'en avait jamais entendu parler lors de la rédaction de ses 5 tomes sur les instruments cubains dans les années '50, mais il y était pourtant présent) alors qu'il est très diffusé en Colombie, au Venezuela et à Puerto Rico (où le cuatro avait à l'origine quatre cordes). Sa présence à Cuba pourrait être liée à des faits migratoires, sans qu'elle puisse être datée. Cependant on peut considérer le cuatro cubain comme un instrument dérivant du très, augmentant ses possibilités méodico-harmoniques par un quatrième ordre de corde double. Les cordes sont métalliques et jouées avec un plectre. Rigoberto Hechavarría "**Maduro**" transforma son cuatro à corde double en instrument de quatre cordes, face à des difficultés d'obtenir un accord stable et, perdant en sonorité, jouait toujours électrifié.



*Maduro & son **cuatro**. Photo Daniel Chatelain 1991 - [Enregistrement rare de Maduro à la Casa de la Trova \(album complet\)](#)*

Cuatros cubains : Rigoberto Hechavarría "Maduro" (1914-1996), Enrique Valera (Familia Valera Miranda).



Cuatro Cubain (Source : [stringedinstrument database](#))

Le joueur de cuatro portoricain (différent du cuatro cubain) Yomo Toro (Puerto Rico 1933 - New-York 2012) a participé à l'épopée de la Fania All Stars et de la salsa.



Collection Jean-Marie Troillard /ritmacuba.com - [Galerie Fania All Stars](#)

- La **Guitare-très** (esp : **Guitarra-tres**) : Guitare avec cordes doublées pour obtenir sur une guitare des possibilités solistes comparables à un très ou un cuatro. Ce procédé utilisé par Isaac Oviedo (Matanzas 1902) & Arsenio Rodríguez (Matanzas 1911) - voir entrée *tres*. Pour sa part Eliades Ochoa (1946) double deux des cordes de sa guitare, obtenant donc huit cordes, réunissant des caractéristiques de la guitare et du tres. Une autre réalisation de même type est l' **Armónico** créé et utilisé dès 1924 pour le même propos par Compay Segundo (1907-2003), avec une seule corde doublée et une corde grave montée à l'octave.

[Vidéo : Compay Segundo explique l'accord de l'armonico](#)

Dans la tradition du son, la guitare proprement dite est un instrument d'accompagnement, caractérisée par son *rayado* et n'est habituellement pas considérée comme un instrument soliste. La guitare-très a par contre la même utilisation que le très.

[Miguel Matamoros](#), avec la fondation du trio Matamoros en 1925 a réparti différemment les fonctions traditionnelles de la guitare et du très sur trois guitares (sans très), avec Rafael Cueto et Siro Rodríguez.



Isaac Oviedo / Arsenio Rodriguez

- Le **laúd** (ou *tiple*, *bandurria*, *seis*, *úd*) : Type d'oud, d'origine arabe, venu à Cuba par l'Espagne péninsulaire (où il est appelé *úd*) et les îles Canaries ("úd"). Le laúd cubain vient plus précisément du "*nuevo laúd*" ou "*laúd campesino*" hispanique, lui-même dérivé de la *bandurria*, comportant ordinairement six ordres de cordes doublées. Il est utilisé conjointement à la guitare et le tres dans le *punto* et parfois dans le *son*. Lien : [article Laud sur montunocubano.com](#)



laud cubain (Source : [stringedinstrumentdatabase](#))

Le joueur cubain de laúd le plus connu est Barbarito Torres (1956). [Lien vidéo : Barbarito Torres & son groupe \(Film Cuba Fire\)](#)

[Lien : article sur Barbarito Torres sur montunocubano.com](#)



Très (forme dite tulipe)/Típico Oriental : au premier plan : guitare, très, timbalita criolla

- **Le requinto** : Petite guitare à six cordes utilisée parfois par les *trovadores* pour s'accompagner. Instrument né en Espagne au XV^e siècle, particulièrement populaire au Mexique. José Pablo Carrasco (Las Tunas 1945), guitariste *requintero*, *tresero* et luthier a transféré au très des façons de faire caractéristique du requinto.
- **Le très (esp : tres ou triple)** : Petite guitare à trois ordres de cordes doubles utilisé dans le son traditionnel cubains et tous les styles apparentés ce dernier : *changüí*, *sucu-sucu*, *guarachas*, ainsi que dans le *bolero* traditionnel cubain et le *punto*. Les cordes sont métalliques et jouées avec un plectre. Le très guide, accompagne et improvise. On distingue deux types de jeux : le *punteado* et le *rayado*. L'instrument est à l'origine d'un élément essentiel de la musique cubaine dansée : le *tumbao*. Dans le *changüí*, le très est l'instrument central et indispensable. Si le piano reprend souvent ses fonctions dans le *son* moderne et la salsa, ce dernier est loin de l'avoir éliminé pour autant et il reste un instrument emblématique cubain, lié à l'improvisation dans la musique cubaine. Il a existé quelques exemples de très avec les cordes triplées au lieu d'être doublées

Le très est venu d'Orient : le plus ancien *tresero* mentionné, Nené Manfugas, né au milieu du XIX^e siècle, l'avait transporté de Baracoa à Guantánamo, puis à Santiago vers 1892. Les *changuiseros* traditionnels considèrent qu'avec pour seul instrument un très peut se faire un *changüí*, ce qui ne serait pas le cas avec les autres instruments habituels de ce style. C'était aussi le cas lors de la première étape du son, avec le *son montuno*, est le très l'instrument improvisateur par excellence du *son*. Le très apparaît ainsi comme un ancêtre fondateur commun de ces deux styles apparentés nés en Orient. Le très s'est fait connaître internationalement dans les années '20 par Carlos Godínez (1886-1952) du Sexteto-Habanero et Francisco Solares du Septeto Nacional de Ignacio Piñero dans les enregistrements des firmes Victor et Columbia.

Le *tresero* Arsenio Rodríguez (1911-1970), "l'aveugle merveilleux", avec son jeu basé sur des *tumbaos* originaux, a eu une influence considérable sur la musique cubaine des années '40 jusqu'à nos jours. Il a été de ceux qui ont substitué le très traditionnel par une guitare espagnole modifiée adoptant le cordage d'un très. Dans le format "conjunto" popularisé par ce dernier et où a été introduit le piano, la place du très est restée centrale.

L'arrangeur et *tresero* "Niño Rivera" — Andrés Perfecto Eleutorio Galdino Confesor Echeverría Callava — (1919-1996), a introduit le très électrifié dans les orchestres de latin jazz et de musique populaire cubaine, il fut aussi auteur d'une méthode de référence de l'instrument. Autres *treseros* majeurs : Chicho Ibáñez (1875), Oscar Pelegrín, Viviano Silveira, Isaac Oviedo (1902), Faustino Oramas "[El Guayabero](#)" (1911-2007), et "Chito" Latamblé (1916-1993) pour le *changüí*.

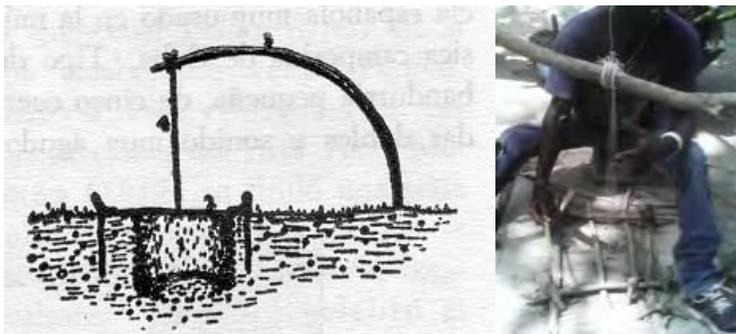
Parmi les musiciens de référence actuels du très, on peut citer : Francisco "Pancho" Amat (1950), Juan de la Cruz Antomarchi (plus connu comme "Coto"), Juan D' Marcos González (1954) du groupe Sierra Maestra et organisateur de l'Afro-Cuban All Stars, Alexis Milán (Septeto Nacional), Carmelo Irve Suterán (successeur de Chito Latamblé dans le *Changüí* Guantánamo), Ezequiel Efraín Ríos Morales (1958), professeur universitaire créateur d'une méthode pour l'exécution des *tumbaos* caractéristiques de l'instrument.

- **[La tumbandera ou tingotalango ou bajo en tierra](#)** : L'instrument tingo talango (ou tingotalango) se nomme aussi tumbandera et c'est sous ce dernier nom qu'il figure dans l'ouvrage scientifique en deux volumes "Instrumentos de la música Folklórica - Popular de Cuba" édité à La Havane. Il est aussi nommé kaolin* ou karolin* par les Haïtiens (photo ci-dessous à droite D. R.) et aussi **caolina** par les descendant haïtiens de Cuba, qui l'utilisent pour leur part dans la tradition du gagá (Las Tunas, Camagüey).

C'est un arc-en-terre (par opposition à l'arc-en-bouche), classé dans les cordophones, il est connu comme tel en Afrique : au Founta-Djalou en Guinée (ou Guinée Conakry) et en Afrique Centrale par exemple. En Afrique, il est dédié aux esprits de la terre appelés Ziwanda Wanda.

Sa fonction musicale relève de la basse harmonico-rythmique. Il a des antécédents dans plusieurs régions de l'Afrique subsaharienne, mais à Cuba son héritage est principalement d'Afrique Centrale (peuples de langues bantoues), directement ou par médiation d'immigration de la Caraïbe. Le nom *tumbandera* relève de cette origine, tandis que *tingotalango* est plutôt du domaine de l'onomatopée. Cet instrument a été historiquement associé à des formes primaires du son, tel le *nengón*. Il est aussi mentionné dans les traditions du *punto* et des *coros de clave*.

*Pour la graphie haïtienne, le "Guide d'organologie haïtienne" de Claude Dauphin (1980) utilise *karoli-n* & *kalori-n* en localisant ces noms dans la plaine des Cayes, avec comme synonyme, non localisé, "*tanbou-maringouin*". Ce dernier nom est écrit actuellement couramment : *tanbu marengwen*. Un autre nom haïtien: *marengwen piga zonbi*.



[Lien \(vidéo\) : Felix Valera joue le tingotalango \(années '80\)](#)

[Lien : Felix Valera montre au début de ce documentaire comment construire et jouer le tingotalango](#)

[Lien : la chanson cubaine "Tingo Talango" \(Julio Cueva\)](#)

[Lien : construction du tanbu marengwen en Haïti \(vidéo sur la page\)](#)

3. Aérophones

- **Le baksin** "est un aérophone sous forme de tube cylindrique en bambou où le son est produit de la même manière que pour la conque marine". Il est utilisé dans la tradition du gagá, issue des communautés haïtiano-cubaines, plus précisément dans le "gagá baksin", de nature ambulatoire. "La polyphonie de 3 à 5 parties de baksines de tailles et diamètres différents, dégage une mélodie pentaphonique Les baksines cubains diffèrent de ceux d'Haïti car de plus petites dimensions. En Haïti, le tube est percuté par une baguette. Ce n'est pas le cas à Cuba, où ce rythme est déjà joué par la lata. Pour des raisons pratiques et de difficultés d'exécution, seul le gagá chay est joué avec des baksines. En Haïti sont utilisés également les konet ou tua tuá, longs tubes coniques de métal qui viennent compléter dans le grave la mélodie des baksines." (Citations : Daniel Mirabeau "[Traditions musicales et dansées des communautés haïtiennes de la région orientale de Cuba](#)").



baksines, fête du marronage à El Cobre. Photos Noel Rodriguez & Alejandro Casavieles Gomez

- **La botija** ou **botijuela** : cruche (d'huile à l'origine) où un orifice a été percé latéralement. Le musicien souffle dans celui-ci et module le son avec sa main libre en l'introduisant ou l'éloignant de l'autre orifice. La botija était un des instruments produisant les basses avant l'introduction de la contrebasse dans le son à partir des années '20. L'usage de la botija est devenu très rare. Elle est

utilisée de nos jours dans certains groupes de changüí (Changüí Santiago) et par un groupe de Santiago de Cuba qui s'est dédié à la réhabilitation d'instruments menacés de disparition (*botija*, *quijada*, *timbalitas criollas*), nommé comme il se doit "La Botija". A Santiago, elle est utilisée dans une maison accueillant un bembé de la San Lázaro (Saint Lazare : 17 décembre), aux côtés des trois tumbaderas et de la *guataca* ("fer") traditionnels mais cette utilisation dans un contexte rituel est un cas unique. Il n'y a pas de mention de cruche utilisée comme idiophone dans la tradition cubaine. La botija trouve des équivalents en Afrique centrale.

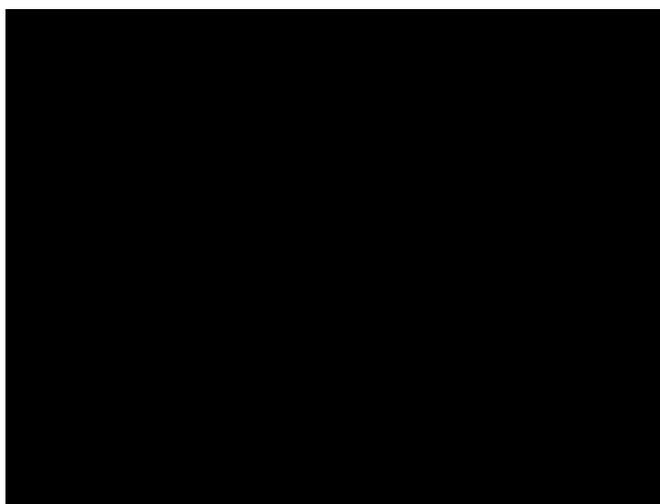


Botija du "Changüí Santiago" © [Daniel Chatelain](#)

Photo prise à Guantanamo devant la maison de feu Elio Revé



Botija dans un *bembé* de San Lázaro (Santiago) © [Daniel Chatelain](#)



Vidéo : Botija dans un *bembé* de San Lázaro (Santiago)

- **La Corneta china** : Hautbois traditionnel utilisé dans la conga orientale, proche du *suona* chinois. La corneta china est originaire de Canton en Chine. Elle a été importée à Cuba par l'immigration chinoise au XX^e siècle. L'instrument a migré en 1915 du *barrio chino* de La Havane, où - selon Mililián Galis elle était utilisée à ce moment par la comparsa de tradition asiatique "Los Chinos Buenos" vers *Santiago et*, explique Didier Laurencin, "a été adopté par la comparsa du quartier del Tivoli pour ensuite être reprise par Los Hoyos en 1916. L'art du jeu de la corneta est extrêmement complexe nécessitant une maîtrise rythmique et un souffle puissant qui sort des sons en tonalité suraiguë. Malgré sa gamme de cinq notes (1), elle constitue un instrument soliste. Elle est considérée pour beaucoup comme « l'âme de la conga » voire comme le symbole du carnaval et se distingue de loin, annonçant ainsi l'arrivée de la conga. Il n'y a normalement qu'un cornetista mais lors des sorties on constate la présence de plusieurs qui se relaient et jouent en question / réponse entre eux et avec le public. La corneta fut l'objet d'enjeux et de conflits (qui aboutissaient parfois à des morts) au point que les cornetistas étaient obligés de défiler à cheval pour être mieux protégés." (Didier Laurencin *La conga de Los Hoyos, une tradition moderne*, mémoire de Master 1 d'Anthropologie U. Lyon 2. 2006). Pour modérer la dernière phrase citée, il semble que des joueurs de cornes ou trompes jouaient déjà à cheval avant l'apparition de la corneta china. Selon une communication de Daniel Mirabeau, le mode d'accordage des *cornetas* actuelles est en partant du bas : DO, REb, MIb, FA, SOL, LAb, SIb, DO. Le surnommé Neno (neno Betancourt) de la Conga de Los Hoyos, qui participa aussi aux premières années de la Orquesta los Tambores de Enrique Bonne, est considéré comme le meilleur joueur de corneta china de tous les temps. La mémoire de la même conga retient également le pionnier Agustín Vera. Elle apparaît ponctuellement dans des enregistrements de Los Compadres et est actuellement utilisée en dans la musique populaire cubaine par le groupe Sur Caribe dans ses congas orchestrées.

Appellations fausses, à proscrire : *trompeta china*, *trompetica china*. (1) Les *cornetas chinas* récentes ont généralement 7 notes.



Corneta china © Marc Dinet



Corneta china (dessous) © Marc Dinet



Corneta china (détail) © Marc Dinet

article complémentaire

- **Le Guamo** ou **fotuto**, **caracol**, **cobo**, **lambí**. C'est un instrument confectionné à partir du grand coquillage *Strombus gigas* utilisé comme trompe naturelle depuis les aborigènes et, jusque dans la deuxième moitié du XX^e siècle dans des communautés rurales de diverses provinces cubaines. Il est partagé avec d'autres îles caraïbes (Haïti, Guadeloupe : sous le nom créole de lambi etc.) et le sud du continent (où il est attesté dans des anciennes civilisations amérindiennes et aujourd'hui présent au Venezuela ou Costa Rica). Les aborigènes de Cuba, pour qui il représentaient la divinité des tempêtes, Jurakan, le plaçaient sur les toits végétaux de leurs "bohíos". Il est actuellement utilisé par les communautés d'origine haïtiennes à Cuba, dans les défilés de gagá. "Aérophone où l'on produit le son avec une anche labiale, selon le même principe que les instruments de la famille des cuivres. Peu de hauteurs de notes peuvent être produites individuellement, la mélodie apparaît par son utilisation à plusieurs instrumentistes" (Daniel Mirabeau "[Traditions musicales et dansées des communautés haïtiennes de la région orientale de Cuba](#) ")



Lambi 1. Fête du marronage à El Cobre. Photo Alejandro Casavielles Gomez (détail) - 2 & 3. Dans un gagá. Photos Daniel Mirabeau (détails)

Il se joint aussi ponctuellement à des défilés de carnaval pour ajouter une couleur sonore aux *congas orientales*. A part ses qualités sonores, le lambi est largement utilisé en gastronomie, comme objet décoratif ou dans les autels religieux de la santería (associé à Yemayá ou Olokún).



**Définitions de la page : par [Daniel Chatelain](#) (inédit)
- *Reproduction interdite* -**

ANNEXE : CLASSIFICATION DES INSTRUMENTS DE PERCUSSIONS CUBAINS*

(correspondance instruments populaires - instruments afro-cubains)

POPULAIRES CUBAINS	Classification	AFRO-CUBAINS / AFRICAINS	Classification
Arc en terre (tingo talango)	311.121.211-5	tumbandera	311.121.211-5
Marimbula	122.12	zanza / sanza	122.11
Claves	111.11	-----	-----
Maracas	112.131.2	Erikundi & cha chá	112.131.2
Güiro	112.23	Cansa	112.23
Cencerro / campana	111.242.11	Ekón & Oggán	111.242.13
Bongo	211.251.12-9221	Makuta	211.251.12-7
		Enkomo** & Tonada***	211.251.12-9221
Tumbadora / conga	211.251.12-9221	Ngoma	211.251.11-7

* Classification de Sachs & Hornbostel (1914) actualisée par Ana Victoria Casanova (1988 - *Problemática organológica cubana*). Tableau adapté de celui de Lino Neira Betancourt in "Presencia del antecedente organomógico africano en el surgimiento y evolución del son en Cuba" (*Héritage de la musique africaine dans les Amériques et les Caraïbes*, p.101, éd. L'Harmattan. 2007).

** tambour de l'ensemble abakuá appelé biankomeko

*** Tambour de *tonada trinitaria* (région cubaine de Trinidad)

- Une étude des instruments de la tumba francesa dans cet article fondateur en français : [La Tumba Francesa](#) par Daniel Chatelain. Réédition 2011 en pdf avec nouvelle iconographie (50 p.)

- On trouvera tout ce qui est utile sur la **classification des instruments** et la classification des instruments de percussion en particulier sur : <http://www.ritmacuba.com/mespercussions.org/instruments/classifications.html> (cette page conçue par Michel Faligand et sauvée par nous de la disparition sur la toile apparaît pour le moment sans ses illustrations originales).

Documentaire sur le kinfuiti, tambour à friction cubain menacé de disparition (contrairement à sa cousine brésilienne, la cuica) [KINFUITI](#) de [Anitshka Brape](#) sur [Vimeo](#).

info@ritmacuba.com



[Retour à l'accueil](#)



[A la source ?](#) | [Qui sommes-nous ?](#) | [Nos partenaires](#) © **Ritmacuba**

163 r. de la Butte Pinson
93380 PIERREFITTE - FRANCE

Tél : 33 1 48 39 90 53

[E-mail : info@ritmacuba.com](mailto:info@ritmacuba.com)



[statistiques](#)