

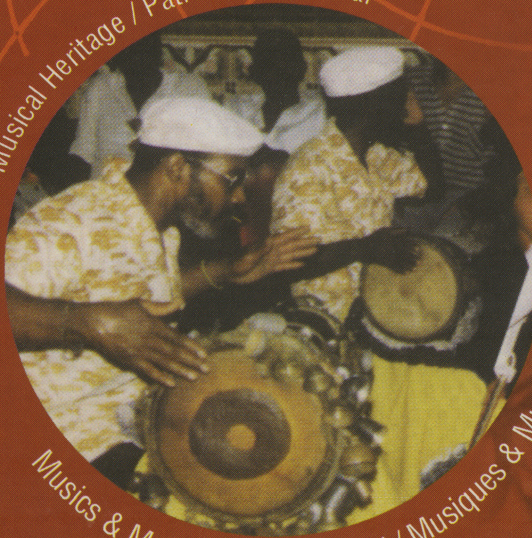
Cuba

Folk Music



*Musique
Folklorique*

Musical Heritage / Patrimoine Musical



Musics & Musicians of the World / Musiques & Musiciens du Monde



www.unesco.org.culture/cdmusic

D8064 AD 057

Recordings / Enregistrements : 1984/1989
English commentary inside.
Commentaire en français à l'intérieur.

naïve
DISTRIBUTION



FOLK MUSIC OF CUBA / MUSIQUE FOLKLORIQUE DE CUBA

Recordings / Enregistrements : Raúl Díaz Puig ; Kari Hakala (1) Global Music Center, Helsinki, Finland ; Felix Rodriguez (6)
Production / Commentary / Commentaires : Victoria Eli Rodriguez • Edition : Raúl Díaz Puig

- | | | | |
|---|------|---|------|
| 1 PUNTO LIBRE : PINAR DEL RIO Y EL TABACO | 5'14 | 10 EN EL MANGLAR (yambu de Matanzas) | 2'59 |
| 2 ZAPATEO | 1'48 | 11 TOQUES Y CANTOS DEL CABILDO KUNALUNGO .. | 3'51 |
| 3 TONADAS | 4'00 | (canto Makuta, Mi Santo manda que yo reza) | |
| 4 ABAKUÁ | 9'48 | 12 CANTOS DE ALTAR | 4'00 |
| 5 LA RUÑIDERA (son) | 5'31 | 13 TUMBA FRANCESA CANTOS Y TOQUE | 3'30 |
| 6 TAMBOR ENAMORADO (rumba guaguanco) ... | 3'09 | (Yuba Macota) | |
| 7 MI TIERRA ES ASI (guajira-son) | 3'54 | 14 EN EL CAMPO VIVO FELIZ (guajira-son) | 3'46 |
| 8 ORU IGBODU (Eleggua - Ochosi - Oggún) .. | 3'38 | 15 CONGA TOQUE Y CANTO | 2'17 |
| 9 TIENE QUE ILEGAR (guaracha) | 4'05 | 16 QUE RICO ES EL CHANGUI | 4'56 |
| | | 17 MARIA ELENA (sucu-sucu) | 4'56 |

72'56

FIRST RELEASE ■ PREMIÈRE ÉDITION

UNESCO Collection founded by Alain Daniélou for the International Music Council (IMC). Published by UNESCO and AUVIDIS in collaboration with International council for traditional music

Collection UNESCO fondée par Alain Daniélou pour le Conseil International de la Musique (CIM). Édité par UNESCO et AUVIDIS en collaboration scientifique avec le Conseil international de musique traditionnelle



MADE IN EEC © 1995 AUVIDIS / UNESCO © 1999 AUVIDIS / UNESCO

FOLK MUSIC OF CUBA

MUSIQUE FOLKLORIQUE DE CUBA



MUSIQUES & MUSICIENS *du* MONDE
MUSICS & MUSICIANS *of the* WORLD

FOLK MUSIC OF CUBA

People who are familiar with Cuba's small geographical size - just 110,191 km² - might never suspect that its folk music is as varied as are the ethnic components from which it developed. The Hispanic and African multi-ethnic complexes are the main participants in the musical culture of Cuba, but they were complemented by the migratory waves that arrived from other countries in Europe, Asia and the continental and island territories in the Americas and the Caribbean. All converged in a complex synthesis resulting from the transcultural processes that took place over a span of five centuries, starting in 1492, when the men of the Great Admiral first set foot on the island.

In Cuba, as opposed to what you will find in the continental mainland of the Americas, not the slightest trace is to be found of the sounds that made up the chants and beats of the original population.

One of the expressions that most clearly reveals the influence of the Hispanic antecedent in Cuban folk music is the *punto guajiro* or *punto Cubano*, in its variations: "punto fijo" and "punto libre".

Geographically speaking, we can see how its prevalence begins to fade as we approach the eastern-most regions of the country, where the *son* and its generic variants become more popular.

In the *punto libre* the singer expresses himself independently, without fixed meter, and in a manner similar to the recitative, while the instrumental accompaniment is plucked and strummed to provide harmonic support. Conversely, in the *punto fijo*, the singer follows the regular and exact meter dictated by the accompaniment.

The population of African origin in Cuba was characterized by a multiplicity of ethnic and geographic roots. The majority were taken from western Africa, although there were some from regions as far removed as the mouth and headwaters of the Zambeze river.

In the cities, the *cabildos* and *cofradías* were organized among free and enslaved blacks of a given ethnic community or nation, as they were called during the colonial period.

The cultural aspects of African origin that have most successfully penetrated into the Cuban culture of the 20th century are the religious elements. The Regla de Palo Monte, the Regla de Ocha-Ifa (Santería), the Regla Arara, the Abakua of Nāñigo societies are veritable liturgical complexes wherein the Congos, Lucumis, Araras or Carabalís, each within their own religion, have their ties, in differing degrees of similarity and affinity, with the peoples of African origin. This, aside from the practices of the tumba francesa, and *gaga* or *rara*, from the former region of Dahomey, brought over by the Haitian emigration.

A great many traditions are rooted in the *son* complex and even today one can hear very old sons. From the geographical point of view, propagation center is in the eastern provinces.

From the point of view of the instrumental accompaniment, the songs and dances of the *son* are intimately linked to plucked chordophones. The guitar, and particularly the *tres*, are very characteristic of the accompaniment of the song. In time, they were joined by other instruments in harmonic and rhythmic functions.

1920s, the *son* began to take off as the most important and widespread genre in Cuban musical culture. It interacted with other national and international genres that were sung and danced. Although these recordings are intended to comprise only folk music, it is impossible to ignore the unique relevance of the *son* within the contemporary dance music language of the area of Latin America and the Caribbean in the modality known as salsa.

Victoria ELI RODRIGUEZ

1 *Punto Libre : Pinar del Rio y el Tabaco*

Poets: José Manuel Rodríguez, Candido Lemus

Performed by Cuyaguatate, Pinar del Rio, January 1989

The province of Pinar del Rio is famous for the quality of its tobacco plantations. Here, two local poets dedicated their free-style *decimas* to the beauties of the tobacco plant. The way in which the two verses are grouped in these two pieces is typical. The first four verses are repeated to present the main idea, followed by six verses which develop it. An instrumental ensemble of lute, *tres*, guitar, bass, bongos and gourds provides an introduction as well as an interlude between the fourth and fifth verses. The song accompaniment is limited to harmonic support. After each poet has sung his two *decimas*, they distribute the poetic contents of the rest between them.

2 *Zapateo*

Performed by Horizonte Campesino, Havana,

October 1986

The *zapateo* was a dance for couples that used to be done to the tune of the *punto guajiro*. It was played at a very steady tempo for the benefit of the dancers. The choreography comprises two steps: the *punteado* (alternate clicking of the toe and heel), and the *escobillado* (a sliding of the shoe over the floor). Like the *punto*, the accompaniment generally employs chordophones and some percussion. Although it is no longer practiced as a living dance form, the musical structure and melody are often used to accompany the *punto* in tonadas.

3 *Tonadas*

Laughing style: Poet Teodoro Medina

Quivicán style: Poets Manuel Rivero, Emilio Arias

Havana, October 1986

The interpretation of the *punto guajiro* in the province of Havana is characterized by the persistence of the free style in the tonada. One of the many diverse styles associated with Havana is the *tonada de la risa*. It uses as a refrain a caricature of a laugh

that invariably moves audiences to laughter. The Quivicán tonada, named after the municipality of Quivicán in Havana, is interpreted in two voices at an interval of a sixth. The accompaniment by the *tres* and the guitar reinforce the syllabic progression of the text without neglecting the harmonic function.

4 *Abakua*

Enkame, *Efo* march, *Efi* march, performed by a group

of Abakua members, Havana, July 1988

During the colonial period, men of Crabali descent in the harbor areas of Havana and Matanzas founded the earliest Abakua or Nāñigo secret societies. These societies, *juegos*, or powers still exist in these provinces and they jealously preserve their ritual, dance and musical traditions. This recording required bringing together a number of members of an Abakua society; this was made possible by the help of the singer, Gregorio Hernandez, and the drum player, Justo Pelladito. The *enkame*, a narrative style in the original language, tells the stories and legends on which the Abakua ritual is based. The propositions made by the soloist are answered by the chorus. The marches that accompany the ritual are not very numerous. Only two styles can be distinguished: the slow and rhythmic *Efo* and the fast and figurative *Efi*. This recording was made using all four drums of the *biankomeko* ensemble - *biankoenchimillá*, *biankomé*, *obiapá* and *kuchiheremá* - plus a metal idiophone similar to a cowbell and called the *ekon*, rattles *erikundi*, and the *itones*, two sticks used to strike the side of a *biankoenchimillá* drum.

5 *La Ruñidera (son)*

Author: Ignacio Piñeiro,

Performed by Son de Mayabeque, Havana, October 1986

La Ruñidera is an old traditional *son* written by Ignacio Piñeiro, one of the pillars of the *son* tradition. The Son de Mayabeque ensemble preserves in its interpretations the stylistic elements of the classical period of the

son, between 1920 and 1935, when the urban and the rural *son* styles merged. This selection is by an ensemble where a bass replaces the old *marimbula*. The trumpet retains the style of the septets of the 20s.

- [6] **Tambor Enamorado** (*rumba guaguanco*)
Rumbolero Rumba Ensemble, Havana City, October 1984

Many consider the *guaguanco* type of rumba to be the paradigm of the Cuban rumba. The lyrics have a marked narrative intent somewhat reminiscent of the long narrative of the old Spanish romances. The themes vary greatly and are structured in quatrains, couplets or decimas. The singer introduces the song with a characteristic *la-la-la* sound which helps the chorus to get into key for the constant alternation. In the dance, the couple portrays the sexual pursuit of the female by the male in a suggestive attraction-repulsion sequence until the male is able to do the *vacunao*, the pelvic thrust that denotes possession.

- [7] **Mi tierra es así** (*guajira-son*)
Autor: Radeunda Lima. Performed by the Cucalambre Ensemble, Matanzas, November 1984

The *guajira-son* is an excellent example of a blend of two Cuban genres: the *guajira*, which is a song genre; and the *son*, which is, above all, a dance genre. The usual theme of the *guajira* is a lyrical allusion to life in the countryside. In this recording, the soloist, Regla Veloz, interprets a beautiful tonada in the free style, which is a typical example of the creative corpus of Radeunda Lima.

- [8] **Oru Igbody**
Elegua, Ochosi, Oggun, performed by the Omo Irago Bata Drum Ensemble, Matanzas, November 1984

The Omo Irago ritual *bata* drum ensemble once belonged to the respected Olubata, Amado Diaz, of Matanzas. He represented a long family tradition of believers in the Regla de Ocha or Santería religion. This recording of the Oru de Igbody or seco Oru

(without chants) was made with consecrated drums and drummers. Offered here are three signature beat patterns (*toques*) used to invoke the *orishas* Elegua, Osain and Oggun, in turn. The double-headed *bata* drums are the most important ritual drums in the practice of Santería in Cuba. They are played on both heads. The ensemble is composed of three drums whose most common names are, in descending order of size, *iya*, *okonkolo* and *itotele*. Around each of the heads there is a ring of metal objects - bells, rattles and tiny cowbells - called *chaworo* or *chaguaro*, which sound when the drum is played. The *achere* rattle completes the ensemble.

- [9] **Tiene que llegar** (*Guaracha*)
Autor: José Claro Forné
Performed by the Grupo Estudiantina matancera, Matanzas, February 1985

The *guaracha* was very widespread during the 19th century as a song style used in theater repertory, but those old *guarachas* are not in the same style as the ones that are popular today. The ribald intention of the lyrics was retained, but it adopted a binary form with a first part done by the soloist and a second part alternating with the chorus with a refrain and interspersed phrases by way of commentary. It also became much more akin to dance music. Because of the similarities between the *guaracha* and the *son* they frequently appear as a paired form as in this sample.

- [10] **En el Manglar** (*yambú de Matanzas*)
Performed by the Afro-Cuba Group, Matanzas, February 1985

En el Manglar is an old rumba from Matanzas with the stylistic characteristics of the *yambú*. In comparison with the *columbia* and the *guaguanco*, this variety is slower and more sedate, a difference reflected in the movements of the dancers. This form does not use the *vacunao* movement that characterizes the *guaguanco*; singers usually underscore this fact by saying in the lyrics that "there is no *vacunao* in the

yambú." As in the other rumba varieties, there is an alternation between soloist and chorus, and the *la-la-la* may also be used as an introduction. Thanks to the work of Francisco Zamora (Minini) and the Afro-Cuba group we were able to record this valuable piece of the Bando Azul rumba chorus of one of Matanza's popular neighborhoods.

- [11] **Toques y cantos del Cabildo Kunalungo**
Salute to the Image of St. Francis; canto *Makuta*;
Mi Santo manda que yo reza.
Performed by the Kunalungo Cabildo, Villa Clara, October 1986

The Kunalungo Congo Cabildo or San Francisco society is in the city of Sagua la Grande, in Villa Clara Province of central Cuba. Here is an example of the *conga rumbita*, *Mi santo manda que yo reza* (My saint orders that I should pray), which accompanied partying and having fun with the deities during festivities.

- [12] **Cantos de Altar**
Guantanamo, January 1984

Cantos de altar (altar songs) are old expressions of popular religiosity descended from the Hispanic tradition and surviving today only in some of Cuba's eastern zones. Altars are made as part of the festivities organized by families and neighborhoods to give thanks for some miracle or favor. Once the altar has been prepared, several groups sing before it in response to the improvisations of a soloist, all without accompaniment. The songs are dedicated to the owners of the altar and to the religious figure enshrined in it. A number of soloists may participate.

- [13] **Tumba Francesa cantos y toque**
(*Yuba macotá*)

The Tumba Francesa societies are similar to the old cabildos of the colonial period in that they are mutual aid societies that provide protection and recreation for their members. The Tumbas were organized in Cuba by

"French" mulattos and blacks who came from Haiti after the 1791 revolution. These societies existed throughout the country, but the only ones left now are the ones in Santiago de Cuba, Sagua de Tanamo and Guantánamo, all in the eastern region of Cuba. The Tumba Francesa festivities employ two very different forms of dance and song behavior: the *salonnière* dances, typical of French customs; and the *tumbas*, which descend from African tradition and feature powerful drum patterns while employing idiophones such as the *cata* and the *chacha*. The *mason* and the *yuba* are the dances still preserved by these societies, the *yuba* being the oldest form. The songs are in patois or creole. The recording was made before the death of Pablo Valier, one of the most important lead singers of the "La Pompadur" Tumba Francesa society of Guantánamo.

- [14] **En el campo vivo feliz** (*guajira-son*)
Author: Conrado Gutierrez. Performed by the Voces del Segundo Frente Ensemble, Santiago de Cuba, October 1987

The ensemble Voces del Segundo Frente is from Mayarí Arriba, a small town in the mountains. The *guajira-son* in this sample is graced with the performance of an outstanding lute player who does excellent embellishments and improvisations but, probably because of the pre-eminence of the *tres* in this region, his playing style resembles that of the *tres* in the typical *son*. The influence of the *son* is also evident in the constant repetitions of the refrain and in the improvisations of this *guajira*.

- [15] **Conga toque y canto**
Performed by the Iyabo Ensemble, Isla de la Juventud, November 1985

Alejo Carpentier, the great Cuban musicologist and writer, defined the Cuban *conga* as an ambulatory ballet: hundreds of people moving down the carnival streets to the beat of drums and metal instruments. Tumbadoras, bocus and a range of bass drums, plus frying pans, hoe blades, cowbells work together to produce an intricate

polyrhythmic background for the persistent alternation between chorus and soloist. The recorded sample presents a typical song and beat pattern of the eastern *conga* performed by workers from Guantanamo and Santiago de Cuba in the Isla de la Juventud.

16 *Que rico es el changui*

Performed by the Estrellas Campesinas Ensemble, Guantanamo, January 1984

The *changui* belongs to the *son* complex and is the most characteristic and important expression of the musical traditions of Guantanamo. This name is used for the music, the dance, the instrumental ensemble, and the festive event itself. The word is also used in other parts of Cuba as a synonym for a feast. The instrumental ensemble of the *changui* includes a *tres*, *marimbula*, bongo, gourd and maracas. It does not use the guitar. The *tres* is the center of the ensemble. The bongo works in a lower pitch range and its rhythmic structures are more segmented than in other *son* genres; its improvisations are more significant at the climax points. As in the *son* in general, the chorus alternates with a lead singer, and the lyrics reflect daily events, satires and humor.

17 *Maria Elena (sucu-sucu)*

Author: Mongo Rives

Performed by the Mongo Rives Country Ensemble, Isla de la Juventud, November 1985

The home region of the *sucu-sucu*, the Isla de la Juventud (Isle of Pines), is quite far from that of the *changui* but both are part of a single family, the *son* complex. The *sucu-sucu* resembles the *son montuno* in its formal, melodic, instruments and harmonic structure, but is spiced with the influences of the nearby islands, especially Jamaica and the Caymans from where many workers have migrated to this tiny island off the Cuban mainland. Mongo Rives and his country group are among the most significant exponents of the *sucu-sucu*.

Victoria ELI RODRÍGUEZ



MUSIQUE FOLKLORIQUE DE CUBA

Contrairement à ce que l'on pourrait penser au vu de l'exiguïté du territoire national cubain - seulement 110 191 km² - sa musique folklorique est aussi variée que ses composantes ethniques. Les éléments hispaniques et africains sont les deux ensembles multiethniques fondamentaux qui ont participé à la formation de la culture musicale cubaine, auxquels sont venus s'ajouter des émigrants venus d'Europe, d'Asie, du continent américain et des Caraïbes. Cinq siècles d'apports de cultures diverses, depuis ce jour lointain de 1492 qui vit les armées de l'amiral Colomb fouler le sol de notre île, ont abouti à une synthèse haute en couleurs.

À Cuba, contrairement au continent américain, rien ne permet de remonter à la musique chantée ou jouée par les autochtones.

Une des expressions musicales qui se ressent le plus de l'influence hispanique est le *punto guajiro* ou *punto* cubain, dans ses variations : "fijo" ou "libre". Au point de vue géographique, on note que sa présence est moins forte à l'est du pays où le *son* (danse afro-antillaise) et ses variantes génériques l'emportent.

Dans le *punto* libre, le chanteur s'exprime librement et donne un caractère récitatif à son texte, sans respecter une métrique fixe, tandis que l'accompagnateur musical effectue pincements et arpèges sur son instrument. Par contre, dans le style fixe, le chanteur se base strictement sur la métrique régulière et précise que lui dicte l'accompagnement.

La variété géographique et ethnique est aussi une des caractéristiques africaines. Le plus grand nombre des Noirs venait d'Afrique occidentale, même s'il y en eut qui provenaient de contrées aussi reculées que celles du Zambèze.

Dans les villes, chapitres et confréries regroupaient les Africains - libres et esclaves - qui appartenaient à la même communauté ethnique ou "nation", comme l'on disait à l'époque coloniale.

C'est dans la religion populaire qu'ils ont pu conserver le mieux des éléments culturels d'origine africaine : la règle de *palo monte*, de *Ocha-lfá*, *arará*, les sociétés *abakuá* ou des *ñañigos* constituent de véritables rituels où l'influence congo, lucumi, arara ou carabali se manifeste et qui ressemblent dans une certaine mesure à leurs coutumes africaines respectives. De plus, on retrouve l'usage du vaudou et du gagá ou *ará* remontant à une lointaine ascendance du Dahomey via Haïti.

Les traditions du *son* sont assez lointaines et on peut encore en écouter de très anciens "en peu de mots", comme disent ses aficionados. Au point de vue géographique, on le retrouve dans les provinces orientales.

Au point de vue instrumental, le *son* se rattache indissolublement aux cordophones pincés. La guitare et surtout le *tres* sont tout à fait caractéristiques pour l'accompagnement du chant ; on leur a ajouté peu à peu d'autres instruments harmoniques ou rythmiques.

C'est à partir des années vingt que le *son* devient le genre musical le plus répandu dans l'aire culturelle cubaine et qu'il commence à exercer une influence sur les autres genres de chants et de danses nationaux ou internationaux. Bien que ce disque s'inscrive dans la musique folklorique, il est impossible de ne pas relever l'étrange influence du *son* dans la danse contemporaine latino-américaine et antillaise, par exemple dans ce qu'on a appelé la salsa.

Victoria ELI RODRÍGUEZ

[1] **Punto Libre : Pinar del Río y el Tabaco**

Poètes : José Manuel Rodríguez, Candido Lemus
Cuyaguaje, Pinar del Río, Janvier 1989

La province de Pinar del Río est réputée pour la qualité de son tabac. Deux de ses poètes ont voué leur talent et leurs vers aux bienfaits de cette culture.

On commence par les quatre premiers vers, puis on répète les deux premiers en guise d'exposition et, enfin, on passe aux six derniers en guise de conclusion. Une introduction, jouée par le luth, le *tres*, la guitare, la contrebasse, le *bongo* et les *güiros*, annonce le chant versifié ; des interludes instrumentaux se placent entre le premier et le deuxième vers et entre l'exposition et la conclusion. Une fois le chant commencé, l'accompagnement ne sert plus que d'appui harmonique. Il est intéressant de noter comment les deux poètes ayant chacun déclamé deux dizains complets se répartissent les suivants.

[2] **Zapateo**

Interprété par Horizonte Campesino, Havane,
Octobre 1986

Le "zapateo" est une danse de couple qui accompagnait d'habitude le *punto guajiro*. Son rythme très stable convenait à la danse. La chorégraphie se composait de deux pas : le *punteado* qui alternait les coups de la pointe du pied et du talon et l'*escobillado* où l'on glissait les pieds sur le sol. Les instruments étaient ceux du *punto*, c'est-à-dire des cordophones et quelques percussions. Bien qu'on ne pratique plus le "Zapateo" comme danse, leur structure rythmique et leur phrasé mélodique se retrouvent parfois dans le *punto* comme accompagnement.

[3] **Tonadas**

Style humoristique : Poète Teodoro Medina
Style Quivicán : Poètes Manuel Rivero et Emilio Arias
Havane, Octobre 1986

On reconnaît la manière de chanter le *punto guajiro* dans la province de La Havane à la persistance du style libre.

Le chant du rire comprend une espèce de refrain imitant le rire, très communicatif. Les chants de Quivicán - petit village de la province de La Havane - s'interprètent à deux voix avec un intervalle de sixte. Le *tres* et la guitare renforcent la progression syllabique du texte sans omettre leur fonction harmonique.

[4] **Abakua**

Enkame, *Efo* marche, *Efi* marche, interprété par un groupe des membres d'Abakua, Havane, Juillet 1988

C'est dans les zones portuaires de La Havane et de Matanzas, à l'époque coloniale, que des descendants carabali fondèrent les premières sociétés secrètes de abakuá ou de ñañigos. Ces sociétés existent encore et conservent jalousement leurs pratiques rituelles, musicales et leurs danses. Grâce à l'aide de Gregorio Hernández, un chanteur, et de Justo Pelladito, un musicien, nous sommes parvenus à rassembler un groupe pour effectuer cet enregistrement. L'*enkame*, une sorte de récitatif en langue d'origine, raconte les histoires et les légendes qui forment la base du rituel abakuá. Le chœur répond au soliste avec des chants rythmés par des sons gutturaux et nasaux. Les marches qui accompagnent les chants rituels ne sont pas très variées ; il n'y en a que de deux styles : *Efo*, le plus lent et cadencé, et *Efi*, plus rapide et figuratif. Pour cet enregistrement, nous avons bénéficié de la prestation des quatre tambours du groupe *blanko-meko* : *bonkôenchemilla*, *biankomé*, *obiapá* et *kuchiyeremá*, d'un idiophone de métal, nommé *ekón*, ressemblant à une sonnaile, de tambourins ou *erikundi* et d'*itones*, deux bâtons de percussion pour frapper le *bonkôenchemillá*.

[5] **La Ruñidera (son)**

Auteur : Ignacio Piñeiro. Interprété par "Son de Maya-beque", Havane, Octobre 1986

La *ruñidera* est un *son* traditionnel composé par le fameux Ignacio Piñeiro. Le groupe *Son* du Maya-beque a su conserver à son interprétation le style

de la période classique des années 1920 à 1935. C'est à cette époque que le *son* a vu se mêler traditions rurales et urbaines. Nous avons affaire ici à un groupe qui a remplacé l'ancienne *marimbula* par la contrebasse et possède le timbre de trompette spécifique des septuors des années vingt.

[6] **Tambor Enamorado (rumba guaguanco)**

Ensemble Rumbolero Rumba, Havane City, Octobre 1984

Le *guaguancó* est le type de rumba le plus connu, si bien que beaucoup l'identifient avec la rumba cubaine. C'est une danse de couples. Le texte est très narratif et rappelle quelque peu les longs récits du romancero espagnol. Les thèmes en sont très divers et les vers sont groupés par deux, par quatre ou par dix. Le chanteur commence sa prestation par un lamento caractéristique qui, de manière empirique, contribue à accorder le chœur qui lui répond sans cesse. Le couple de danseurs symbolise le harcèlement sexuel de l'homme et se livre à un jeu de répulsion et d'attraction jusqu'à l'aboutissement, le *vacunao*, mouvement du bassin qui représente la possession.

[7] **Mi tierra es así (guajira-son)**

Auteur : Radeunda Lima. Interprété par l'Ensemble Cucalambre, Matanzas, Novembre 1984

La *guajira-son* représente le mélange entre deux espèces génériques cubaines. L'une, la *guajira* appartenant au répertoire chanté, et l'autre, le *son* qui relève plutôt de la danse. La *guajira* parle avec lyrisme de la vie à la campagne. Regla Veloz, la soliste, interprète un chant magnifique, en style libre, qui s'intègre parfaitement à la création de Radeunda Lima.

[8] **Oru Igbođu**

Eleguwa, Ochosi, Oggun, interprété par l'Ensemble Omo Irago Bata Drum, Matanzas, Novembre 1984

Le groupe rituel de tambours batá Omo Irago (Association très respectée de Matanzas qui suivait une tradition familiale obéissant à la règle de Ocha)

a appartenu à Amado Diaz. Cet enregistrement de Oru de Igbođu ou Oru sec a été réalisé avec des tambours consacrés. Pour ce disque, nous avons sélectionné trois airs dédiés à des divinités : Eleggá, que l'on invoque au début et à la fin du morceau, Osain et Oggún orichas, qui lui succèdent. Ce sont des bimembranophones à percussion double qui se jouent au nombre de trois et dont les noms communs, du plus grave au plus aigu, sont : *iya*, *okónkolo* et *itôtele*. Autour des deux peaux de l'*iyá* sont enfilés de petits tambourins métalliques - clochettes, grelots, clarines - nommés *chaworó* ou *chaguaró* qui complètent le timbre des tambours. Le groupe est complété par des tambourins appelés *acheré*.

[9] **Tiene que llegar (Guaracha)**

Auteur : José Claro Forné
Interprété par le Grupo Estudiantina matancera,
Matanzas, février 1985

Les *guarachas* ont été très répandus au siècle dernier dans le répertoire de la chanson, mais elles ont perdu de leur popularité. On se souvient surtout de leurs moqueries picaresques. Leur forme est binaire : une première partie est réservée à l'exposition du thème chanté par le soliste, alors que la seconde voit l'alternance entre le chœur qui reprend le refrain et une nouvelle phrase plus brève, comme un commentaire. La *guaracha* est devenue une musique de danse en s'alliant avec le *son*, comme on peut l'apprécier dans cet exemple.

[10] **En el Manglar (yambú de Matanzas)**

Interprété par le Groupe Afro-Cuba, Matanzas,
Février 1985

"Dans le mangrove" est une ancienne rumba de Matanzas qui est stylistiquement proche du *yambú*. Son tempo est plus lent que celui de la *columbia* ou du *guaguancó* et se prête aux évolutions du couple de danseurs. On n'y retrouve pas le *vacunao* typique du *guaguancó*, ce qui a fait dire aux chanteurs en

guise de plaisanterie : dans le *yambú* on ne bassine personne. On y retrouve l'alternance habituelle entre le chœur et le soliste et, parfois aussi, le fameux lalala qui sert d'introduction au texte de la rumba. Francisco Zamora (Minini) et le groupe Afro Cuba ont interprété ce chœur de la rumba Banda Azul qui rendit célèbre un quartier de Matanzas.

11 **Toques y cantos del Cabildo Kunalungo**

Salut à l'Image de St. Francis ; chant *Makuta* ; *Mi Santo manda que yo reza*. Interprété par les Kunalungo Cabildo, Villa Clara, Octobre 1986

Le chapitre *congo* Kunalungo ou société San Francisco se trouve à Sagua la Grande, dans la province centrale de Villa Clara. Nous avons ajouté à notre échantillon un exemple de petite rumba *conga*, "Mon saint m'ordonne de prier", qui servait à honorer et à amuser les divinités.

12 **Cantos de Altar**

Guantanamo, Janvier 1984

Les chants d'autel constituent une ancienne expression de la religion populaire héritée des Espagnols. On exécutait ces chants durant les célébrations religieuses d'une famille ou d'un petit groupe pour remercier d'un miracle ou d'une faveur accordée à l'un des membres du groupe. Cette pratique n'a subsisté que dans quelques régions de l'Est cubain. L'autel une fois préparé, plusieurs groupes se mettent à chanter, toujours précédés par l'improvisation d'un soliste (guía ou prima) à laquelle on répond a capella. Les chants sont dédiés à la maîtresse de l'autel et à la représentation religieuse qu'il contient.

13 **Tumba Francesa cantos y toque**

(Yuba macotá)

La "Tumba française" remplit les mêmes objectifs - en tant que mutuelles de secours et de divertissement - que les anciens chapitres des nations indigènes de l'époque coloniale. Il s'agit ici de groupes cubains

constitués par les populations noires et mulâtres "françaises" qui ont émigré de Haïti après la Révolution de 1791. Ces sociétés ont existé dans différentes villes du pays, bien que seules subsistent celles de Santiago de Cuba, Sagua de Tánamo et Guantánamo, toutes dans la partie orientale de l'île. La Tumba française comprend deux formes de musique et de ballet bien différentes. D'une part la danse de salon, restes des coutumes françaises ; d'autre part, l'envolée des tambours qui reprend les traditions africaines en s'accompagnant d'idiophones comme le *cata* et les *chachá*. Ses sociétés ont su conserver deux danses, le *masón* et, plus ancien, le *yuba*. Les chants sont en patois (sic), c'est à dire en créole ; le *composé* entonne le chant et le chœur lui répond. L'enregistrement fut encore réalisé du vivant de Pablo Valier, l'un des *composés* les plus importants de la société vaudou de Guantánamo, "La Pompadu".

14 **En el campo vivo feliz (guajira-son)**

Auteur : Conrado Gutierrez. Interprété par les "Voces del Segundo Frente" Ensemble Santiago de Cuba, Octobre 1987

Le luth fait partie des instruments de musique campagnarde et participe donc au groupe Voces del II Frente. La *guajira-son* présentée ici s'honore de la prestation d'un éminent luthiste qui réalise avec brio fioritures et improvisations. Mais c'est paradoxal dans une région où habituellement le *tres* domine et impose son langage. L'influence du *son* se manifeste clairement dans ses reprises constantes de l'improvisation et des refrains.

15 **Conga toque y canto**

Interprété par l'Ensemble Iyabo, Isla de la Juventud, Novembre 1985

Alejo Carpentier, le célèbre écrivain et musicologue cubain, a défini la *conga* cubaine comme un ballet ambulant, car le frappement rythmé de tambours et de morceaux de métal attire une foule de personnes qui parcourent les rues durant toutes les fêtes du Car-

naval. Les accents rythmés des *congas* sont différents à l'ouest et à l'est. Cet enregistrement comprend un air typique de *conga* orientale, ses interprètes, bien que résidant pour leur travail dans l'île de la Juventud, étant tous originaires de Guantánamo et de Santiago de Cuba. Les *tumbadoras*, *bocu* et autres *bombos* - tous des membranophones - ainsi que les poêles, *guataca*, sonnaillles et roues - divers idiophones - créent une polyrythmie sur laquelle vient se greffer intimement le chant alterné du chœur et du soliste.

16 **Que rico es el changüi**

Interprété par l'Ensemble Estrellas Campesinas, Guantánamo, Janvier 1984

Le *changüi* appartient au même genre que le *son* et est l'expression musicale la plus importante de la province de Guantánamo. Ce terme désigne tout à la fois la musique, la danse, l'ensemble instrumental et la célébration ou la fête ; on utilise d'ailleurs ce mot dans certaines régions de Cuba comme synonyme de fête. Les instruments qui le composent sont le *tres*, la *marimbula*, le *bongo*, le *güirc* et les *maracas*, la guitare restant exclue. Le *tres* joue un rôle essentiel dans le groupe alors que le *bongo* évolue dans des registres plus graves et des rythmes plus segmentés que dans d'autres *son* et que les improvisations de ce dernier ont davantage d'importance dans les moments culminants. Comme dans le *son*, soliste et chœur se répondent en des couplets reflétant la vie de tous les jours, la satire ou des traits d'humour.

17 **Maria Elena (sucu-sucu)**

Auteur : Mongo Rives
Interprété par l'Ensemble Mongo Rives Country, Isla de la Juventud, Novembre 1985

Bien éloigné géographiquement du *changüi*, se trouve le *sucu-sucu* de l'île de la Juventud, mais ils font partie de la même famille : le *son*. La réunion dans cette petite île de l'archipel cubain d'émigrants des Caraïbes, des îles Caïman ou de la Jamaïque et d'habitants de l'Est de la "grande île" (Cuba) en quête

de travail a abouti à une variante du *son montuno* dont on retrouve la forme, la mélodie, les instruments et les harmoniques mais qui a aussi subi des influences des autres îles. Mongo Rives et son groupe paysan est l'un des plus importants en ce qui concerne l'interprétation du *sucu-sucu* de l'île des Pins.

Victoria ELI RODRÍGUEZ





Au recto

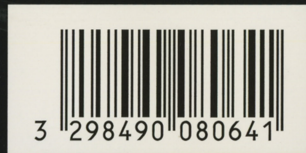
Photo de gauche : Olivier BEYTOUT

Photo de droite et des pages 6 / 11 / 12 : Archives du Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC)

Cover photograph

Photograph (left) : Olivier BEYTOUT

Photograph (right) : pages 6 / 11 / 12: Archives of the Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC)



ENGLISH COMMENTARY INSIDE
COMMENTAIRES EN FRANÇAIS

MUSICS AND MUSICIANS OF THE WORLD
FOLK MUSIC OF CUBA

Recordings:

Raul Diaz Puig ; Kari Hakala (1) Global Music Centre, Helsinki, Finland ; Felix Rodriguez (6)
Commentary : Victoria Eli Rodriguez • Édition : Raul Diaz Puig

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Punto libre : Pinar del Río y el Tabaco | 5'14 |
| 2 | Zapateo | 1'48 |
| 3 | Tonadas | 4'00 |
| 4 | Abakuá | 9'48 |
| 5 | La Ruñidera (son) | 5'31 |
| 6 | Tambor Enamorado (rumba guaguancó) | 3'09 |
| 7 | Mi tierra es así (guajira-son) | 3'54 |
| 8 | Oru Igboodu (Eleggua - Ochosi - Oggún) | 3'38 |
| 9 | Tiene que llegar (Guaracha) | 4'05 |

MUSIQUES ET MUSICIENS DU MONDE
MUSIQUE FOLKLORIQUE DE CUBA

Enregistrements :

Raul Diaz Puig ; Kari Hakala (1) Global Music Centre, Helsinki, Finland ; Felix Rodriguez (6)
Commentaire : Victoria Eli Rodriguez • Édition : Raul Diaz Puig

- | | | |
|----|---|------|
| 10 | En el Manglar (yambú de Matanzas) | 2'59 |
| 11 | Toques y cantos del Cabildo Kunalungo (canto Makuta, Mi Santo manda que yo reza) | 3'51 |
| 12 | Cantos de Altar | 4'00 |
| 13 | Tumba Francesa cantos y toque (Yuba macotá) | 3'30 |
| 14 | En el campo vivo feliz (guajira-son) | 3'46 |
| 15 | Conga toque y canto | 2'17 |
| 16 | Que rico es el changui | 4'56 |
| 17 | Maria Elena (sucu-sucu) | 4'56 |

UNESCO Collection
founded by Alain Daniélou for the International Music Council (ICM)

Published by UNESCO and AUVIDIS - 39, avenue Paul Vaillant-Couturier - F-94250 GENTILLY in collaboration with

INTERNATIONAL COUNCIL FOR TRADITIONAL MUSIC



Collection UNESCO
fondée par Alain Daniélou pour le Conseil International de la Musique (CIM)

Édité par UNESCO et AUVIDIS - 39, avenue Paul Vaillant-Couturier - F-94250 GENTILLY en collaboration scientifique avec le

CONSEIL INTERNATIONAL DE MUSIQUE TRADITIONNELLE