

cité de la musique

François Gautier, président

Brigitte Marger, directeur général

Cuba, mondialement célèbre pour ses rythmes de danse, reste très largement méconnue quant à ses autres genres musicaux. En particulier en France. Cela tient sans doute à une certaine indifférence qui s'est toujours manifestée dans notre pays pour les cultures de langue espagnole, et au fait que pendant les trente ans qui ont suivi la Révolution (1959-1989) l'isolement de Cuba par rapport à l'Europe occidentale a été quasi total.

Pourtant, la créativité musicale n'y a pas subi de baisse qualitative jusqu'à aujourd'hui. Il est même des domaines où elle a connu un développement spectaculaire. Cuba reste un extraordinaire vivier musical dont le rayonnement mondial, aussi important qu'il soit, eu égard à la taille de l'île, n'est pourtant pas à la mesure de ses richesses. Depuis le XVI^e siècle, ce minuscule confetti de l'empire colonial européen a vécu une histoire musicale marquée par la capacité à assimiler très vite tous les apports extérieurs : on jouait du Haydn et du Gossec à la Havane dès le milieu du XVIII^e siècle, des opéras italiens dès le début du XIX^e : le *Sacre du printemps* y est devenu une référence majeure dès 1920 et les premiers orchestres de jazz cubain sont apparus en 1928 !

Cette précocité, cette curiosité sans égal dans aucun pays du tiers monde s'est toujours alliée à une capacité de mélanger les influences les plus diverses pour faire naître des genres musicaux nouveaux, spécifiquement cubains. Et si le terme de « créolité » a un sens, c'est bien à Cuba qu'il le doit. Dans cette société pluri-ethnique, en dépit du racisme de bien des colons blancs, une authentique culture métisse est née très tôt, au confluent des apports espagnols, français et africains. La musique cubaine est en effet (avec sa cousine brésilienne) l'une des plus belles mulâtresses du Nouveau Monde. Depuis trois siècles, musiques savantes, musiques populaires et rituels religieux n'ont cessé de s'interpénétrer et de se nourrir mutuellement. Et nombreux sont aujourd'hui les musiciens qui savent passer, avec le plus grand naturel, d'un genre à l'autre ; qui évoluent avec un égal bonheur dans des contextes très diversifiés.

Gérard Tourtrol

jeudi 11 juin - 14h30 / amphithéâtre du musée

jeudi de la cité

Dances des Caraïbes : tradition et métissages

« *le processus de créolisation* »

par **Dominique Cyrille**, ethnomusicologue

« *les danses cubaines* »

par **Isabelle Leymarie**, musicologue, pianiste

« *Katherine Dunham, pédagogue* »

par **Christiane de Rougemont**, professeur et directrice de l'école Free Dance Song

« *vers une danse afro-antillaise contemporaine* »

par **Chantal Loial**, danseuse et chorégraphe de la compagnie de danse afro-antillaise Dife Kako

jeudi 11 juin - 20h / amphithéâtre du musée

cinéma au musée

Arriba de la Bola (histoires du Carnaval de la Havane)

film de **Claude Santiago**

France, 1996, 92mn, coul.

Arriba de la Bola évoque l'histoire du carnaval de la Havane au travers d'archives qui vont du début du siècle à la révolution cubaine, ainsi que par des images tournées par le réalisateur Claude Santiago en 1990, 1994 et 1996. Dans cette série de « tableaux » articulés autour des trois principaux groupes du carnaval de la ville, le film cherche, au-delà des clichés, à révéler la vision que les Cubains ont de leur propre carnaval. Loin de n'être qu'une fête colorée et délirante, ce film met également en scène une mémoire collective, meurtrie par le souvenir de l'esclavage.

vendredi 12 et samedi 13 juin - 18h

rue musicale - parvis de la cité - place de la Fontaine-aux-lions

Le carnaval des petits trottoirs

Christian Rollet, direction artistique

Elèves de CM1 et CM2 des écoles Victor Hugo et Eugène Varlin d'Aubervilliers (93)

Huguette Dhalenne, Alain Bordaçarre, Laurent Huguet,

Sylvie Bouissonnié, Joël Nauche, enseignants

Anne Quelen, coordination pédagogique (Education nationale)

Brigitte Fouché, coordination pédagogique (CNR Aubervilliers / Education nationale)

Baron Samedi :

Michel Boiton, Michaël Boudoux,

Fabien Kanou, Christian Rollet, percussions

Josselin Donatien, Laurent Erdos, Axel Lecourt, Emmanuel

Seguin, musiciens, animateurs des ateliers de construction d'instruments et de pratique musicale

Catherine Laval, costumes

Jean-Cyrille Burdet, régie artistique

Le carnaval de Santiago

La Conga de Los Hoyos :

Sebastián Herrera Zapata « Chan », jefe (chef)

Felix Bandera Bles, chef des percussions, fondo

Ramon Camacho Basauno « Monguito », quinto

Luis Mariano Garbey Coroneaux « Nene », fondo

Felix Bandera Malet « Pupi », requinto
Jesus A. Milanes Duribes, redoblante
Americo Estrada Rodriguez, fondo
Enrique Merino Arango « Palilo », requinto
Rafael Quesada Rivera « Felo », fondo
Porfirio Escalona Mineto « Maestro », campana
Abelardo Cobas, quinto
Juan Cabado Laporte, redoblante
Areli Nariño Herrera, danseuse, « Reina de Plaza »
Maritza Hernandez Diaz, danseuse
Tomas Hetchavarría Asanza, danseur, percussion
Vladimir Ibarra Paisan, corneta china
Noel Perez, pendones (bannière), chœur
Luis Fernandez Rodriguez, campana
Luis Alberto Beltran Carvajal, pilón

(durée du spectacle : 1 heure 45)

le carnaval des petits trottoirs

Le Carnaval des petits trottoirs réunit 104 enfants costumés qui utilisent des instruments fabriqués par leurs soins, mêlés à des instruments traditionnels de facture plus délicate. A l'exemple des grands déplacements de foule que l'on observe dans de nombreux pays (des déplacements qui amènent les gens de la campagne ou des quartiers périphériques vers le centre de la ville lors des réjouissances annuelles), ce spectacle consiste en un mouvement sonore illustré par la dispersion des enfants (dans la rue musicale) puis par leur rassemblement autour d'un foyer (une scène centrale focalisant la « migration »), puis par le départ d'un défilé qui rejoint les musiciens de la Conga de Los Hoyos à l'extérieur. La fête devient commune : la Conga de Los Hoyos joue parmi les enfants son propre répertoire et le groupe Baron Samedi établit un trait d'union - parfois iconoclaste - entre les deux.

Christian Rollet

Les Petits Trottoirs

Sur les trottoirs où il fait chaud
Des enfants grattent allègrement
Des bouts de bois, tendent des peaux
Et les plus grands passent en souriant.

Refrain

Qu'est-ce qu'ils préparent si frêblement ?
Entre leurs mains il y a de l'espoir.
C'est un travail de géant,
Le carnaval des petits trottoirs.

Ils viennent du Nord, dans les montagnes
Ils viennent du Sud, dans les rizières
De petits êtres des campagnes,
Gamins des villes, gosses de frontières

Les voilà prêts, la marche commence
Tous dans la rue fixent leur regard
Le ciel résonne, la couleur danse
Et les ti-bois parlent aux sabars

Refrain

Brûlons toutes nos vieilles querelles
Partons en rythme, faisons marcher
C'qui émoustille nos p'tites cervelles
Les pieds, les mains et l'amitié.

Quand c'est trop lourd, on prend un char
Un son c'est fait pour voyager
Ce qu'il emporte, c'est notre savoir
Dans toutes les langues il peut parler.

Mêm' si on est tous différents
Une chose rassemble et c'est pratique
Les hommes, les femmes, les continents
C'est leur amour de la musique.

Le rythme est comme une fusée
Qui porte au loin tous nos émois
Et le partage de nos idées
Tient à la chute d'un rideau d'soie.

Sur les trottoirs de la cité
C'est pas le moment d'se dire adios
On se mélange sans hésiter
A la Conga de Los Hoyos.

C. R.

le carnaval de Santiago

A l'inverse du carnaval de La Havane qui n'est pour beaucoup d'habitants de la ville qu'un joli spectacle observé de l'extérieur, celui de Santiago est une véritable explosion collective qui submerge toute la cité orientale pendant trois jours et trois nuits, à la fin du mois de juillet. Dans tous les quartiers, le rhum coule à flots ; la foule chante et danse en prenant part aux défilés des *comparsas** et des *congas**. L'histoire de ce carnaval remonte au XVII^e siècle, à l'époque où des processions religieuses avaient lieu le 25 juillet pour célébrer le jour de la Saint Jacques, patron de la ville. Les esclaves membres des *cabildos** (issus des différentes « nations » africaines) y prenaient aussi part, mais à la fin du cortège, avec leurs « rois » et leurs « reines » parés de vêtements somptueux. Tous chantaient et dansaient en portant des étendards ou en jouant des percussions. Au XIX^e siècle, les quartiers du Tivoli et de Los Hoyos ont commencé à se peupler de « nègres français », venus de Saint Domingue et amenant avec eux les rythmes irrésistibles du *cinquillo*. Ce sont également eux qui ont contribué à mener les luttes clandestines pour l'indépendance au sein de la société d'entraide El Cocoyé.

Dans le carnaval se différencient aujourd'hui les *comparsas** qui portent des déguisements unis et dansent des chorégraphies de groupe ; les *paseos** qui comportent un orchestre d'instruments à vent ; et enfin les *congas** (groupes de percussionnistes jouant la musique de la *comparsa**) qui n'attachent guère d'importance aux costumes quand ils jouent seuls, mais qui, avec la *comparsa**, veulent emporter (en espagnol *arrollar*) la foule sur leur passage au rythme des percussions, des tambours de freins de camions martelés et des 5 notes de la *corneta china*, un hautbois chinois au son si puissant et nasillard qu'on peut l'entendre de l'autre bout du port. La population *santiguera* a fait son choix depuis longtemps : elle vit le carnaval en déferlant avec les héritiers du Cocoyé : La Conga de Los Hoyos.

G. T.

* termes expliqués dans le glossaire page 26

vendredi 12 juin - 20h / salle des concerts

la rumba

avec notamment :

Avísale a la vecina (texte et traduction p. 11)

El transformador

Tonada guaguancó para Celina Gonzalez

Oyá y Abakuá

(durée : 1 heure 30)

Clave y Guaguancó :

Amado de Jesus Dedeu Fernandez, directeur musical, chant, percussion
Damarys Driggs Rodriguez, **Caridad Esther Paisún Garbey**, **Mario Facundo Rodriguez Pedroso**, **Amado Dedeu Garcia**, **Santiago Garzón Rill**, **Lino Perez Wilson**, **Pascual Nelson Izquierdo Lopez**, percussion, chant, danse

Pedro Francisco Almeida Berriel, **Arturo Martinez Cabrera**,
Cristobal Larrinaga Cabrera, percussion, chant
Leonardo Plaches Lara, percussion mineure, chant

entracte

le punto et la guajira

avec notamment :

Que viva Changó (texte et traduction p. 12)

Yo soy el punto Cubano

(durée : 1 heure)

Celina Gonzalez, **Lazaro de Jesus Dominguez**, chant
Javier Francisco Dominguez Alonso, bongo
Francisco Bonifacio Dominguez, tumbadoras
Andres S. Cruz Lazo, basse
Carlos Perez Nolazco, trompette
Jose Luis Trina Hernandez, piano

concert enregistré par *France Musique*

la rumba

Ce genre musical, presque inconnu en dehors de Cuba, n'a rien à voir avec la version édulcorée et commerciale du *son** popularisée aux Etats-Unis et en Europe à partir des années 30 sous le même nom. La *rumba** traditionnelle est d'abord une expression profane, collective et spontanée, des Noirs cubains appartenant aux milieux défavorisés. Elle est à la fois chantée, jouée (seulement avec des percussions) et dansée. A tel point que le terme *rumbeo* est devenu synonyme de « faire la fête » : à Cuba encore aujourd'hui, il suffit d'être entre amis et d'avoir du rhum pour qu'une rumba commence avec des instruments de fortune. Née avant l'Abolition dans les barraquements des esclaves, la *rumba** s'est développée à la fin du siècle dernier avec la concentration des Africains dans les zones semi-rurales proches des sucreries et avec leur urbanisation massive dans les quartiers pauvres de La Havane et Matanzas, au Nord-Ouest de l'île. Cette *rumba** était pratiquée dans les *callejones* (les ruelles) et dans les *solares** (les cours des habitations collectives). Certains quartiers de La Havane sont d'ailleurs devenus légendaires dans la mémoire populaire pour leurs fêtes et leurs *rumberos* : Cayo Hueso, Jesus Maria, Belen, Los Sitios, El Cerro et Pueblo Nuevo. Victime des préjugés racistes de la bourgeoisie cubaine, méprisée, considérée comme le produit d'une sous-culture immorale et primitive, la *rumba** s'est pourtant propagée de quartier en quartier, jusqu'à influencer sur d'autres genres de musique populaire (en particulier le *son**) et voir ses rythmes repris dans un format instrumental plus moderne par Arsenio Rodriguez, Benny Moré et le groupe Irakere.

A l'origine, on utilisait comme percussions des tiroirs de commodes, une paire de fourchettes ou des poêles à frire. Apparurent ensuite les *cajones** (caisses en bois de différentes tailles ayant servi pour importer de la morue séchée), puis les *cáscaras* (petits troncs d'arbres évidés et battus avec deux baguettes qu'on appelle aussi *catas*). Mais les instruments principaux qui installent la polyrythmie de la *rumba* sont maintenant les *tumbadoras** (appelées hors de Cuba *congas**) : ces tambours verticaux joués le plus souvent par trois musiciens. La plus grave des *tumbadoras**, appelée *hembra* (femelle) ou *salidor*, maintient le rythme de base. La seconde, appelée *macho* (mâle) ou *tres dos*, permet un jeu plus libre. Quant à la plus aiguë, nommée *quinto** ou *repi-*

cador, elle improvise constamment. La stabilité rythmique de l'ensemble est assurée par les *claves* (deux morceaux de bois entrechoqués, en général, par le chanteur soliste) sur le patron de la *rumba** (la *clave** 1, 2, 3 - 1, 2).

Le soliste commence chaque chant par des vocalises sur des syllabes sans signification que l'on appelle *diana* et où se fait sentir, dans l'ornementation, l'influence du flamenco. Accompagné par les percussions, il chante ensuite des paroles qui, dans la *rumba** de la rue, sont souvent improvisées en fonction de la situation, généralement sous la forme de *décimas*. Il indique alors au chœur quelle phrase doit être reprise en guise de refrain, en alternance avec les improvisations qu'il continue à développer. Mais il existe aussi tout un répertoire de compositions fixes et de couplets traditionnels utilisés par les *rumberos* professionnels. Parmi les compositeurs les plus prestigieux du passé figurent Ignacio Pineiro, Chano Pozo, Calixto Callava et Gonzalo Asencio alias Tio Tom.

Il existe trois variantes principales de la *rumba** qui se différencient surtout par leur tempo et par les danses qui leur correspondent.

Le *Yambú**, né au XIX^e siècle et tombé en désuétude, n'est plus pratiqué que par les groupes professionnels. Il est souvent accompagné par les *cajones**. C'est le style le plus lent. Il est dansé en couple et sa chorégraphie sensuelle a laissé la place, avec le temps, à des mouvements par lesquels les danseurs raillent la maladresse des vieillards.

Le *Guaguanco* est la forme de *rumba** la plus répandue. Il compose une véritable chronique sociale de la vie des *solares** : le chant évoque les amours malheureux et les événements survenus dans le quartier. La danse, là aussi pratiquée en couple, y est plus vive : elle est fondée sur un jeu d'attirance et de rejet, d'approche et d'esquive entre l'homme et la femme. Le danseur cherche l'occasion de faire, avec la main, la jambe ou le pelvis, un geste rapide qui symbolise la possession sexuelle. Et la danseuse, pour l'esquiver, doit croiser les bras, se cacher derrière un pan de sa robe ou faire un mouvement des hanches qui la mette à l'abri.

Quant à elle, la *Columbia** est caractérisée par son tempo rapide et l'emploi d'expressions venues des langues africaines. Elle est dansée par un homme seul qui établit un dialogue rythmique avec les improvisations du *quinto**. Sa chorégraphie très acrobatique a subi l'influence des danses de *diablitos* de la société secrète *abakuá** issue de la nation

carabali. Très virtuoses, les danseurs de *columbia** inventent chaque jour de nouvelles figures et n'ont rien à envier aux *breakdancers*.

Les groupes de *rumba** les plus novateurs ont également intégré à leur répertoire des chants en langue *abakuá** et inclus, parmi leurs instruments de percussion, les tambours *batá** de la religion *yoruba**, donnant ainsi naissance au style *batarumba*.

la musique paysanne : le punto et la guajira

Les *guajiros*, petits paysans cubains, sont les descendants des immigrants espagnols venus, à partir du XVI^e siècle, chercher une terre à cultiver. Ils provenaient des régions les plus pauvres de l'Espagne : les Asturies, le Leon, l'Estramadure, l'Andalousie, et même les îles Canaries. Très tôt à Cuba, des fêtes paysannes ont commencé à rassembler amis et voisins autour de repas, de jeux, de ventes d'artisanat mais aussi de chants et de danses. Ces fêtes qui se déroulaient dans une ambiance familiale, portaient différents noms en fonction de la région de l'île : *guateque*, *parranda* ou *changui**. S'y produisaient des groupes musicaux formés entre parents et voisins où l'on dansait le *zapateo* andalou et les *rumbitas* (antécédents de la *guajira** et du *son**) depuis longtemps disparus.

Aujourd'hui la musique *campesina* n'est plus strictement réservée aux petits agriculteurs blancs. La population s'est métissée, de même que les genres musicaux. Dans les *guateques* les goûts ont évolué : on différencie désormais les musiques jouées pour être écoutées (le *punto** et la *guajira**) des musiques jouées pour être dansées (le *son** et la *guaracha*).

Le *punto** est le type de chant le plus ancien. Il remonte à la fin du XVIII^e siècle et dénote une influence des Canaries et du Sud de l'Espagne. Dans ses improvisations, le *poeta* y utilise des *décimas*, des groupes de dix vers octosyllabes rimés. Mais il existe aussi des formes de duels rimés entre poètes qui doivent improviser des *décimas* sur un thème imposé. Ces joutes très populaires et parfois diffusées par la radio sont connues sous le nom de *controversas*.

La forme d'expression mélodique du *punto** est la *tonada*, un air au caractère modal très marqué qui peut être suivant les cas majeur ou mineur. Il existe deux formes principales de *punto**.

Dans le *punto libre* venu de la partie occidentale de l'île (la province de Pinar del Rio), le chanteur ne soumet pas sa *tonada* à un tempo régulier. L'accompagnement instrumental suit le rythme du texte. Dans le *punto fijo* (fixe) qui est originaire des régions centrale et orientale, le chanteur suit une métrique régulière soumise à l'accompagnement instrumental. Celui-ci se développe à partir d'une formule mélodico-rythmique syncopée qui se répète constamment. Dans ces deux styles, le chant alterne avec des interludes au cours desquels les instruments à cordes improvisent avec virtuosité. Les premiers ensembles de *punto* ne comportaient que le *laud*, une mandoline d'origine espagnole à 6 doubles cordes, et le *tres*. Plus tard se sont adjoints la guitare ainsi que des percussions (*claves**, *maracas*, *güiro**, *tumbadora** et *bongo**).

La *guajira** développe la même thématique bucolique que le *punto**. Elle célèbre le travail des paysans qui taillent le maquis, la *machete* à la main, et la beauté des paysages verdoyants dominés par les palmiers royaux dans le calme du petit matin. Elle a pourtant une origine toute différente : la *guajira** est une forme de chanson créée au début du siècle par des compositeurs érudits et citadins pour les scènes des théâtres. Mais elle a, par la suite, été assimilée par la population paysanne qui a transformé la *guajira de salon* en un genre pratiqué par des créateurs populaires. Initialement, elle faisait alterner les rythmes de 3/4 et de 6/8, tout en comportant une première partie en majeur et une seconde en mineur. Elle a, depuis lors, subi l'influence du *son*. L'exemple le plus célèbre de *guajira-son* n'est autre que la *guajira guantanamera* composée en *décimas* par Joseïto Fernandez.

G. T.

* termes expliqués dans le glossaire page 26

Avisale a la vecina

Avisale a la vecina
 que aquí estoy yo
 Avisale
 Avisale - Coro
 Avisale a la vecina
 que aquí estoy yo
 que venga para que escuche
 dulce cantar
 despues ne quiero que diga
 que di la rumba y no la invité
 que venga para
 que aprecie sonoridad
 de nuevo, de nuevo, de nuevo
 yo quiero oír este duo
 Avisale a la vecina
 que aquí estoy yo
 que venga para que
 escuche dulce cantar
 después no quiero que diga
 que di la rumba y no la invité
 Que venga
 para que aprecie sonoridad
 Mi coro, mi coro, mi coro
 Donde andaba anoche
 que bien te busqué (bis)
 Recorri La Habana
 y no te encontré
 Andaba con mamita
 yá la rumba fui (bis)
 Me gusto su canto
 y allí me quedé
 Bembé iroco Bembé
 Iroco lo mio me llama
 Bembé iroco Bembé
 guaguancó coro millaré
 Bembé iroco Bembé
 pero avisale a mamaita
 Bembé iroco Bembé
 dile que Clave y Guaguanco llego
 Bembé iroco Bembé
 pero que rico suena mi cajón
 Bembé iroco Bembé
 rumbero mira mi guiro te llama
 Bembé iroco Bembé

Préviens la voisine

Préviens la voisine
 Que je suis là
 Préviens-la
 Préviens-la
 Préviens la voisine
 Que je suis là
 Qu'elle vienne pour écouter
 Cette douce chanson
 Qu'elle ne dise pas après
 Que j'ai fait une rumba et que je ne l'ai pas
 invitée
 Qu'elle vienne pour apprécier la
 musique
 Encore, encore, encore
 Je veux écouter ce duo
 Préviens la voisine
 Que je suis là
 Qu'elle vienne pour écouter
 cette douce chanson
 Qu'elle ne dise pas après
 Que j'ai fait une rumba et que je ne l'ai pas
 invitée
 Qu'elle vienne pour apprécier la
 musique
 (il appelle les chœurs)
 Où étais-tu hier soir
 Je t'ai cherché
 J'ai parcouru La Havane
 et je ne t'ai pas trouvé
 J'étais avec mamita
 et à la rumba je suis allé
 j'ai aimé les chants
 et j'y suis resté
 Bembé iroco Bembé
 Iroco lo mio me llama
 Bembé iroco Bembé
 guaguancó coro millaré
 Bembé iroco Bembé
 mais préviens mamaita
 Bembé iroco Bembé
 dis lui que Clave y Guaguanco est là
 Bembé iroco Bembé
 écoutes comment sonne mon « cajón »
 Bembé iroco Bembé
 « rumbero » mon guiro t'appelle
 Bembé iroco Bembé

Que viva Changó

Santa Barbara bendita
para ti surge mi lira
Santa Barbara bendita
para ti surge mi lira
y con emoción se inspira
ante tu imagen bonita
Que viva Changó (x3)
Que viva Changó señores
Con voluntad infinita
arranco del corazón
la melodiosa expression
pidiendo desde el cielo
nos envíe tus consuelos
y tu santa bendicion
Que viva Changó (x3)
Que viva Changó señores
Virgne venerada y pura
Santa Barbara bendita
Virgen venerada y pura
Santa Barbara bendita
nuestra oracion favorita
llevamos hasta tu altura
Que viva Changó (x3)
Que viva Changó señores
Con alegría y ternura
quiero llevar mi trovada
alla en tu mansion sagrada
donde lo bueno ilumina
junto a tu copa divina
y tu santissima espada
Que viva Changó (x3)
Que viva Changó señores
En nombre de mi nació
Santa Barbara te pido
En nombre de mi nación
Santa Barbara te pido
Que rieges con tu fluido
tu sagrada bendicion
Que viva Changó (x3)
Que viva Changó señores
Yo tambien de corazón
te daré mi murmurio
con orgullo y poderio
haré que tu nombre suba
y en nombre de me Cuba
este saludo te envio
Que viva Changó (x3)
Que viva Changó señores

Celina Gonzalez et Rutilio Domiguez

Vive Chango

Santa Barbara bénite
pour toi chante ma lyre
Santa Barbara bénite
pour toi chante ma lyre
et s'inspire émue
de ta belle image
Vive Chango (x3)
Vive Chango Messieurs
Avec une volonté éternelle
J'arrache de mon cœur
Cette expression mélodieuse
demandant que du ciel,
tu nous envoies ton réconfort
et ta sainte bénédiction
Vive Chango (x3)
Vive Chango Messieurs
Vierge vénéree et pure
Santa Barbara bénite
Vierge vénéree et pure
Santa Barbara bénite
notre plus belle oraison
nous élevons à ta grandeur
Vive Chango (x3)
Vive Chango Messieurs
Avec joie et tendresse
je veux que mon poème arrive
là-haut dans ta demeure sacrée
illuminée par le bien
au côté de ta coupe divine
et de ta sainte épée
Vive Chango (x3)
Vive Chango Messieurs
Au nom de ma nation
Santa Barbara je te demande
Au nom de ma nation
Santa Barbara je te demande
que tu nous donnes
ta sainte bénédiction
Vive Chango (x3)
Vive Chango Messieurs
Moi de mon cœur
je te donnerai ma prière
avec fierté et puissance
j'élèverai ton nom
et au nom de ma terre
je te salue
Vive Chango (x3)
Vive Chango Messieurs

traduction Jacques Mondoloni

samedi 13 juin - 16h30

dimanche 14 juin - 15h / amphithéâtre du musée

le bolero et le filin

avec notamment :

20 años (texte et traduction p. 16)

Anais Abreu, chant

Pepesito Reyes, piano

Felipe Cabrera, basse

Alberto Placencia, percussions

Le bolero

Le *bolero** cubain est un genre chanté et dansé complètement différent de son homologue espagnol. Héritier de la chanson hispanique, il a été fortement teinté par les romances françaises, les airs d'opéra et la chanson napolitaine. Mais, suite à un processus de « créolisation », son rythme, proche de celui de la *danza* et de la *habanera*, est marqué par une mesure en 2/4 qui diffère de celle à 3/4 de la danse espagnole. Dans le *bolero** traditionnel, les éléments hispaniques et afro-cubains apparaissent à égalité dans la ligne d'accompagnement de la guitare et dans la mélodie où les accents percussifs du *cinquillo* cubain imposent leur loi aux paroles. Ce style d'accompagnement, mélange de jeu *rasgueado* (en batterie) et de jeu *punteado* (pincé) est arrivé à Cuba grâce à des contacts avec les *sones* mexicains du Yucatan dès les années 1820. Quant au *cinquillo* (cellule rythmique de cinq notes syncopés), il vient d'Afrique via Saint Domingue.

Le *bolero** commence à être pratiqué, en solo et parfois en duo, par les troubadours de Santiago dans les années 1880. Ils circulent dans la rue et chantent leurs sérénades sous les balcons. Leur mouvement musical est appelé la *trova*, après que le premier *bolero** a été composé par José Pepe Sanchez, chanteur et guitariste autodidacte. Au début du siècle, plusieurs troubadours de l'Orient s'établissent dans la capitale et y popularisent ce style sentimental au rythme cadencé. Les voix et les guitares de Sindo Garay, Alberto Villalón et Rosendo Ruiz font, dès lors, résonner le *bolero** dans les *peñas** et les cafés de La Havane. A la fin des années 20, il se mélange avec le *son* grâce au Trio Matamoros qui compose le premier *bolero-son* - *Lagrimas negras* - doté d'une seconde partie plus enjouée.

Si le *bolero** évoque en général les amours malheureux, l'abandon ou encore la trahison des femmes, il est pourtant dansé en couple avec toute la volupté qu'autorise sa lenteur et l'enlacement sensuel des corps. Et son succès doit beaucoup à des paroles qui glorifient la passion, exaltent jusqu'au délire le sentiment amoureux. Le *bolero** entre ainsi dans le répertoire des *charangas** et des *conjuntos** de *son*. Apparaissent alors quelques perles encore présentes dans la mémoire de tous les Cubains : *Dos gardenias* d'Isolina Carrillo, *Convergencia* dont la mélodie tout autant que les paroles, chantées par Miguelito Cuni, sont d'une insolite beauté ; et aussi *La vida es un sueño* d'Arsenio

Rodriguez, marqué au coin de la noirceur et d'un désespoir métaphysique. Dès l'avant-guerre, le *bolero** court le risque de tomber dans le piège d'une production pléthorique aux textes lénifiants et aux harmonies très convenues.

le filin

Par réaction naît, à la fin des années 40, un mouvement musical, d'abord informel, qui cherche à privilégier une forme de chanson intimiste, plus riche harmoniquement et poétiquement. L'interprétation du texte se veut plus personnelle et sentie : *con filin* (avec du feeling). Un petit groupe de très jeunes artistes commence à se réunir régulièrement, chez les uns ou les autres, dans les parcs et les cafés de La Havane, pour créer et dire ses propres chansons. Beaucoup sont noirs et bon nombre d'entre eux sont des guitaristes autodidactes, comme Cesar Portillo de la Luz. Parmi les initiateurs de ce courant figurent aussi les guitaristes José Antonio Mendez et Nico Rojas, le joueur de *tres**, Nino Rivera, ainsi que les chanteuses Elena Burke et Omara Portuondo. Ils reçoivent bientôt l'appui de quelques musiciens plus aguerris, en particulier de pianistes comme Frank Emilio, Bebo Valdes et Pedro Justiz « Peruchin » familiers avec le jazz.

Dans le *filin*, le tempo est très lent ; l'harmonie prend le pas sur la mélodie et devient plus riche. Les compositeurs ont fréquemment recours à des modulations et à des accords dissonants (neuvièmes, treizièmes et quintes diminuées) proches de l'impressionnisme français et de la musique nord-américaine de l'époque.

Parmi les chefs-d'œuvre du genre figurent *Contigo en la distancia* et *Tú, mi delirio* de Cesar Portillo de la Luz, ainsi que *La gloria eres tú* et *Novia mía* de José Antonio Mendez. Ce style aura une influence décisive sur les chanteurs Pablo Milanes et Silvio Rodriguez quand ils lanceront, à la fin des années 60, un nouveau courant : la *nueva trova*.

G. T.

* termes expliqués dans le glossaire page 26

20 años

Qué te importa que te amé
si tú no me quieres ya
el amor que ya a pasado
no se debe recordar
Fui la ilusión de tu vida
un día lejano ya
hoy representó el pasado
no me puedo conformar.

Si las cosas que uno quiere
se pudieran alcanzar
tu me quisieras lo mismo
que veinte años atrás
Con que tristeza miramos
un amor que se nos va
es un pedazo de alma
que se arranca sin piedad

Maria Teresa Vera

20 ans

Que t'importe si je t'ai aimé
si toi tu ne m'aimes plus.
L'amour passé,
on doit l'oublier.
Je fus l'illusion de ta vie
un jour déjà lointain.
Aujourd'hui je représente le passé,
je ne peux m'y faire.

Si les rêves pouvaient se réaliser,
tu me désirerais de la même façon
que vingt ans en arrière
Avec quelle tristesse nous regardons
un amour qui nous échappe
c'est un morceau d'âme
qui s'arrache sans pitié.

traduction Jacques Mondoloni

samedi 13 juin - 20h / salle des concerts

Estampa de los Orishas

(Image des Divinités)

Moyurba a Orumila (Moyugbacion) (texte et traduction p. 21)

Canto al Olofin - Cantos acapella (Acara) - Eleggua - Yemayá - Oggún - Oshún - Shangó - Canata a Babalú Ayé

Lázaro Ros Callado, chant, direction musicale

Francisco Valdes Velarde, chœurs

Alexander Martinez Arencibia, José Pablo Ocana, percussions

Rogelio Ruiz Gonzalez, percussions, chœurs

Maria del Carmen Argudín Martinez, Lazaro Cantillo Ocanto, chant

Cecilia Mirta Ocanto Gonzalez, Lazaro Vladimir Enrique Silveira, danse

salsa

Candido Fabr e, chant

Juan Semanat Gallardo, chant

Juan Cabrera Almeida, chant, g uro

Omar Pupo Sanchez, claviers, direction musicale

Jorge Luis Gomez Navas, piano

Luis Hernandez Reyes, basse

Oscar Vasquez Lumbet, fl te

Luis Amado Barosso Hierrezuelo, chant, violon I

Zuzell Maria Rodriguez, violon II

Orlando Antomarchi Hernandez, percussions, g uro, bongos

Rolando Salgado Palacio, congas

Bernardo Lopez Isaac, timbales

Gabriel Fonseca Gonzalez, violon III

concert enregistré par *France Musique*

la musique religieuse d'origine africaine

Les esclaves, amenés de différentes régions d'Afrique et dispersés sur les plantations, ont réussi à conserver ou à reconstruire certaines de leurs traditions religieuses. A l'époque coloniale, ils purent, sous la protection de l'église, créer des *cabildos** confréries et sociétés d'aide mutuelle formées autour d'un pôle ethnique ou *nación*. Parmi ces nations (Mandinga de Guinée, Mina du Ghana, Arara du Dahomey, Carabali de la côte du Calabar, Congo du Zaïre et d'Angola...), l'une s'est distinguée par sa puissance numérique et spirituelle : la nation Lucumi. Constituée des *yoruba** du Nord-Ouest du Nigeria actuel et de l'Est du Dahomey), elle a produit la *Santería** ou *Regla de Ocha**, religion populaire la plus répandue aujourd'hui.

La *Santería* est née d'une synchrétisation entre les saints (*santos*) catholiques et les divinités (*orishas**) du très riche panthéon *yoruba**. Ses adeptes ont perpétué en cachette un culte lié à une cosmogonie et à des rituels très complexes. Chaque sanctuaire (*Ilé Ocha*) est dirigé par un dignitaire (*babalao*) qui veille sur les objets sacrés du culte, pratique la divination, connaît les plantes curatives et dirige les cérémonies qui mêlent étroitement prières (*rezos*), chants, musique et danse. Les fidèles (*santeros* ou *babaloches* pour les hommes, *santeras* ou *iyaloches* pour les femmes) subissent une initiation et sont voués à un *orisha** particulier qui peut les posséder pendant qu'ils chantent et dansent en son honneur, vêtus de ses couleurs et parés de colliers et de bracelets qui lui sont dédiés. Sous l'effet de la transe, les fidèles adoptent les traits de caractère de la divinité et peuvent même parler en son nom. Chaque sanctuaire est placé sous la protection d'un *orisha** pour lequel une cérémonie est organisée tous les ans.

Au cours de chaque rituel, les principaux *orishas** sont invoqués tour à tour suivant un ordre fixe (*oru*). Pour chacun d'entre eux, il existe plusieurs chants spécifiques qui sont entonnés en langue *yoruba* par un soliste (*akpwón**) auquel répond le chœur des adeptes. Ces chants évoquent les récits mythiques (*patakin*) qui célèbrent les pouvoirs sur la nature et les caractéristiques psychologiques de chaque *orisha** dans ses relations amoureuses ou conflictuelles avec les autres divinités. A chaque chant correspond un rythme particulier, battu par trois percussionnistes spécialement initiés (*Olubatá*) sur les tambours sacrés *yoruba**. Ces tambours à deux membranes en forme de

sablier (*batá*) sont accordés pour reproduire les intonations de la langue *yoruba* : ils « parlent » et produisent une polyrythmie complexe. Parmi les trois *bata*, c'est le plus grand et le plus grave appelé *Iya** (mère en *yoruba*) qui dirige le jeu (*toque*). Lui répondent l'*itótele** de taille moyenne et le petit *okónkolo**.

Dans la cosmogonie *yoruba**, Olofi est l'Être Suprême, le créateur de l'univers. Orula est l'*orisha** qui préside à la divination. Il est habillé en vert et jaune, et correspond à saint François-d'Assise. Eleggua tient les clés du destin : il ouvre et ferme les chemins. Vêtu de rouge et de noir, il est syncrétisé avec saint Antoine-de-Padoue. La déesse Yemaya règne sur la mer, source fondamentale de la vie. Habillée d'une robe bleue et blanche, elle a pour homologue catholique la Vierge de Regla, la ville aux fortes traditions africaines située dans la baie de La Havane. Oggún est le dieu du fer. Violent et belliqueux il est vêtu de vert et de noir. Il correspond à saint Pierre. Ochún est la déesse de l'amour, de la féminité et des rivières. Sensuelle et coquette, elle porte du jaune et se trouve syncrétisée avec la sainte patronne de Cuba, la Vierge de la Caridad del Cobre (Cobre est le village des mines de cuivre jaune). Changó est l'*orisha** de la foudre, de la guerre et des tambours. Il danse vêtu de rouge et de blanc, une hache à la main et a pour équivalent sainte Barbe. Enfin, Babalú Ayé est le dieu invoqué pour guérir les maladies. Couvert de haillons comme un lépreux, il correspond à saint Lazare (ses couleurs sont le violet et le mauve).

le son

La région orientale de Cuba (Orient) d'où provient Candido Fabré, possède des caractéristiques musicales très spécifiques. Distante de la capitale La Havane d'un millier de kilomètres, elle a toujours été marquée par des particularismes très forts. Elle est aussi le creuset d'un riche métissage culturel où se sont mêlées influences espagnoles, françaises et africaines. Ses ports (Manzanillo à l'Ouest, Santiago au Sud, et Guantanamo à l'Est) ont donné à la région une large ouverture sur la mer des Caraïbes et les pays riverains. Son climat, son dynamisme culturel, ainsi que le caractère chaleureux et exubérant de ses habitants lui ont valu le surnom de *Tierra caliente* (terre chaude). Le son*, né en Orient à la fin du siècle dernier, a joué un rôle fon-

damental dans la formation d'une identité culturelle et d'une conscience nationale cubaines. Il symbolise une façon de sentir et de vivre à travers laquelle se reconnaissent aujourd'hui tous les Cubains : une façon de vivre qui va bien au-delà de la musique, car le *son** met en jeu des manières de parler, de bouger, de danser, d'aimer et de faire la fête. En un mot d'être ensemble.

Le *son** a exercé une influence extraordinairement puissante en dehors de sa sphère d'origine. Après avoir envahi La Havane à partir des années 20, il a essaimé jusqu'à New York et a constitué la base de la *salsa** dans les années 70. Ses premiers interprètes, venant des collines de l'Orient, avaient déjà inventé le *tres**, une guitare à 3 doubles cordes, les *bongos**, une paire de petits tambours, et les *maracas* ; mêlant ainsi éléments européens (les cordes, l'harmonie) et éléments africains (la forme responsoriale du chant, la polyrythmie). D'abord structuré de façon très simple par un petit motif mélodique et un refrain bâtis sur le patron rythmique de la *clave** (1, 2-1, 2, 3), le *son** s'enrichit en atteignant la ville de Santiago. Il y intègre guitare et contrebasse, et acquiert un caractère narratif. La première section comporte désormais plusieurs couplets, alors que la seconde, le *montuno** basé sur le refrain, fait alterner une improvisation vocale (ou instrumentale) et le chœur. Les bons chanteurs de *son** (*soneros*) ont le don d'improviser sur n'importe quel thème de la vie quotidienne mais ils privilégient en général les relations amoureuses, l'érotisme (abordé au travers d'expressions à double sens), la sensualité des danseuses et aussi la cuisine.

Une fois reconnu à La Havane, le son a encore élargi son instrumentation. Il passe du format des *sextetos* à celui des *septetos* en s'adjoignant une trompette. En 1940, le génial joueur de *tres* Arsenio Rodriguez ajoute deux autres trompettes ainsi qu'un piano et une *tumbadora**, pour donner à son *conjunto** plus de puissance et de richesse harmonique. En 1955, Benny Moré, le plus grand *sonero* de l'histoire cubaine, lance sa *banda gigante* une grande formation basée sur le modèle des orchestres de jazz. Depuis lors, même les *charangas** - au premier rang desquelles il faut citer la *Orquesta Aragón* - se sont mises à jouer et chanter du *son**. Ce qui, de la part des musiciens cubains, est une façon de reconnaître le dynamisme d'un genre qui a aussi bien contaminé le *bolero** et la *guajira**. Rien d'étonnant alors à ce que les *soneros* d'aujourd'hui aillent, comme Candido Fabré, se frotter au *merengue* dominicain et même à la *cumbia* colombienne.

G. T.

Moyugbación

Moyugbación (de *ju iba* ou *juba* : louer, révéler, respecter) consiste en une révérence solennelle aux ancêtres de Lázaro Ros, initiés de la *Regla de Ocha* (culte rendu aux *orishas*), et qu'il salue en les citant par leur nom mystique pour la plupart et par leur nom « civil » pour certains autres. Nous citons quelques noms donnés par Lázaro Ros ainsi que leur traduction. En effet, tous les noms propres de personnes en langue *yoruba* ont un sens commun.

A toutes les divinités célestes qui sont au dessus de nous, qui sont au pied de Olodumaré nous proclamons notre respect ainsi qu'à la Terre et aux Cieux.

<i>Obadimeji</i>	<i>Roi deux fois couronné</i>
<i>Ogunfuncho</i>	<i>Ogun nous donne sa protection</i>
<i>Echutolu</i>	<i>Echu est le maître</i>
<i>Echú nike</i>	<i>Echu nous a donné quelqu'un à chérir</i>
<i>Obajimi</i>	<i>Le roi m'a réveillé</i>
<i>Babaejiogbe</i>	<i>Père Ejiogné</i>
<i>Echubi</i>	<i>Né par Echu</i>
<i>Ogundameji</i>	<i>Ogunda</i>
<i>Ogunfunmito</i>	<i>Ogun m'a rassasié</i>
<i>Obailu</i>	<i>Roi du tambour</i>
<i>Iliuba</i>	<i>Maître tambour du roi</i>
<i>Obadina</i>	<i>Le roi a allumé le feu</i>
<i>Changodina</i>	<i>Chango allume le feu</i>
<i>Ewingimi</i>	<i>Les esprits m'ont réveillé</i>
<i>Olomidé</i>	<i>La divinité de l'eau est arrivée</i>
<i>Oyadina</i>	<i>Oya a allumé le feu</i>
<i>Echulade</i>	<i>Echu a la couronne</i>

Salut et respect à toutes les mères et à tous les pères de saints, à tous les anciens, fils d'Elegba (ou Eleggua), qui sont au ciel, aux pieds de Olodumaré (le dieu suprême). Nous saluons la Terre et le Ciel. L'assistance répond : Aché !!! (« que cette révérence soit bénie et acceptée !!! »)
Après vient un chant sur le toque Latopa pour Elegbá.

<i>Ibara ago Mojuba</i>	<i>Salutations Esu Esu je m'incline (bis)</i>
<i>Omode Kumru, ko ibarago</i>	<i>Esu le petit enfant je m'incline</i>
<i>Ago mojuba Elegbá Echuloná</i>	<i>Elegba Esu sur le chemin</i>

traduction Christian Nicolas

dimanche 14 juin - 16h30 / salle des concerts

du danzón au chachacha

avec notamment :

La Negra Tomasa (voir p. 25)

Angoa, El Niche, 8 de Junio (danzón)

Muneca triste, Se llama Cuba (chachacha)

Si te contará (bolero)

Virgen de Regla (danzón)

El Bodeguero (chachacha)

Serenata (bolero)

Escoba barrendera, El lapiz, Bilongo, El paralítico, La Ley (son)

Las Estrellas Cubanas :

Antonio Sanchez « Musiquita », premier violon

Ricardo Cortés Garcia, second violon

Santiago Linares Ortiz, troisième violon, chœur

René Orlando Beltran Borell, flûte, arrangements musicaux

Zenén Arrascaeta Ruíz, timbales

Guillermo Cabrera, chant

Ernesto Remigio Oviedo La Portilla, chant

Antonio Luis Morales, chant

Guillermo Isac Gonzelez Fonseca, bajo (basse)

Francisco Perez Morel, tumbadoras

Eduardo Antonio Canas Oliva, piano

concert enregistré par *France Musique*

du danzón au chachacha

Parmi les différents genres dansés de la musique populaire, trois styles relèvent de la même généalogie : le *danzón**, le *mambo* et le *chachacha**. Le *danzón** naît en 1879 à Matanzas, avec la composition par le cornetiste Miguel Failde de *Las alturas de Simpson*. Il s'inspire de la contredanse d'abord apportée par les Anglais lors de leur occupation de La Havane en 1762, puis par les planteurs français qui, fuyant la révolte des Noirs à Saint-Domingue, s'étaient installés dans l'Est de Cuba à la fin du XVIII^e siècle. La contredanse prend à Cuba un caractère créole et, de danse de cour à figures, se transforme en danse de couples, devenant ainsi la *danza* marquée par son rythme de *habanera* (avec assimilation de quelques éléments africains).

Le *danzón**, comme son précurseur la *danza*, est joué par un orchestre appelé *tipica*, composé de clarinettes, violons, cornet, trombone, ophicléide, contrebasse, timbales et *güiro**. Il comporte une structure nouvelle en forme de rondo : un *paseo** répété après chacune des autres parties, une section de clarinette, une de violon et une de cuivres. En 1910, José Urfé avec sa composition *El bombín de Barreto*, dynamise le *danzón** en lui ajoutant une partie finale plus syncopée sous l'influence du *son* oriental. A la même époque, les *tipicas* cèdent la place aux *charangas** *francesas*, appelées ainsi parce que les Français furent les premiers à introduire à Cuba le trio classique piano, violon et flûte. Ces *charangas**, alors purement instrumentales (flûte, violons, piano, contrebasse, timbales et *güiro**), vont régner sur les salles de bal et les sociétés de danse blanches ou noires jusqu'aux années 40.

Mais la concurrence du *son** devient plus forte. A partir de 1929, Aniceto Díaz et la chanteuse Paulina Alvares imposent brièvement la mode du *danzonete* qui tente de mêler les deux genres. Beaucoup de *charangas** incluent dès lors un chanteur. Mais la véritable révolution dans le *danzón** n'a lieu qu'avec la création en 1937 du groupe Arcaño y sus Maravillas : à une formation qui comportera jusqu'à 6 violonistes (dont Felix Reina, Antonio Sanchez « Musiquita » et Enrique Jorrin), le flûtiste Antonio Arcano ajoute une *tumbadora** et le violoncelle d'Orestes Lopez. Celui-ci compose en 1938 le *danzón** « *Mambo* » et crée avec son frère le contrebassiste Israël « Cachao » un nouveau style : le *ritmo nuevo*. Ils développent la partie finale du *danzón** pour la rendre plus dansante. Les violons jouent *pizzicato* ;

la contrebasse assure un *tumbao** syncopé ; les percussions soulignent les temps forts et le piano accentue la syncope pendant que la flûte improvise. Dans la foulée des frères Lopez, d'autres musiciens se mettent à composer dans le même style : Felix Reina avec *Angoa* et *El niche*, Musiquita avec *Atomo musical* et Enrique Jorin avec *Doña Olga*. C'est l'âge d'or du *danzón** dont les phrases finales sous forme de *riffs* inspirent le pianiste et chef d'orchestre Perez Prado pour « inventer », en 1949 avec sa grande formation de cuivres, le *mambo* qui fera le tour du monde...

Mais à Cuba un nouveau rythme est déjà en train de naître. Enrique Jorin vient de composer un *danzón** où l'on entend le chœur des musiciens chanter : « *Chachacha, chachacha es un baile sin igual* » (*le chachacha* est une danse sans rivale*). Jorin a remarqué les difficultés que rencontrent beaucoup de danseurs qui, avec le *danzón**, doivent faire des pas à contretemps sur des mélodies très syncopées. Il écrit alors des mélodies moins syncopées, déplace l'accentuation rythmique du quatrième temps sur le premier et suit l'inspiration des danseurs qui créent de nouveaux pas dans les salles de bal de La Havane. Sur le parquet le bruit de leurs pieds fait « *chachacha** »... En 1951, Enrique Jorin compose *La enganadora* et l'enregistre avec la *charanga** « *America* ». Le succès est immédiat. D'autres suivront ses traces : Rosendo Ruiz avec *Rico vacilón* pour le même orchestre ; le flûtiste Richard Egües avec *El bodeguero* pour la Orquesta Aragón avant que la mode soit relayée par toutes les *charangas** de l'île.

G. T.

* termes expliqués dans le glossaire page 26

La Negra Tomasa

Estoy tan enamorado
de la negra Tomasa
que cuando se va de casa
que triste me pongo

Ay, Ay, Ay
Esa negra linda, que me echo bilongo
Esa negra linda, que me echo bilongo

Na' ma que me gusta la café
que ella me cuele
Na' ma que me gusta la comida
que me cocina (bis)

Ay, Ay, Ay
Esa negra linda, que me echó bilongo
Esa negra linda, que me echó bilongo

Montuno :
Kikiribu mandinga
kikiribu mandinga

Rodriguez Fifé

La Negra Tomasa

Je suis si amoureux
de la « negra Tomasa »
que, quand elle part de la maison,
Cela me rend triste.

Ay, Ay, Ay
Cette belle noire, qui m'a envoûté
Cette belle noire, qui m'a envoûté.

Je n'aime que le café
qu'elle me prépare,
Je n'aime que les repas
Qu'elle me cuisine (bis).

Ay, Ay, Ay
Cette belle noire, qui m'a envoûté
Cette belle noire, qui m'a envoûté

Montuno :
Kikiribu mandinga
kikiribu mandinga

traduction Jacques Mondoloni

glossaire

abakuá

Musique issue des sociétés secrètes d'*abakuás* ou *ñáñigos*, qui commence à s'organiser à La Havane et à Matanzas, à partir de 1836. Ces groupes étaient originaires de la région africaine de Calabar. La danse *abakuá* est exécutée par l'*ireme* ou *diablito*, un personnage prépondérant dans les rites et les fêtes de ces groupes. Ils utilisent comme instruments de musique les tambours.

akpwon

Soliste de la musique religieuse d'origine africaine.

batá

Trois tambours en forme de sablier à caractère religieux utilisés dans les cérémonies *yoruba*. Le plus petit s'appelle *okónkolo* ou *omelé*, le moyen *itotele* et le plus grand *iyá*.

bolero

Genre populaire chanté d'inspiration sentimentale apparu dans la province d'Oriente à la fin du XIX^e siècle.

bongo

Petit tambour double tenu sur les genoux, né dans la province d'Oriente.

cabildo

A Cuba, durant l'époque coloniale, association de Noirs souvent de même origine ethnique.

cajón

Caisse de bois utilisée pour scanner le *yambú* (existe aussi dans la musique noire du Pérou).

chachacha

Rythme de danse inventé par le violoniste cubain Enrique Jorrin, populaire dans les années 50.

changüí

Variante du *son* propre à la région de Guantanamo à l'Est de Cuba. Par extension, fête paysanne de la même région.

charanga

Type d'orchestre qui joue surtout des *danzones* et plus tard des *chachachas* et qui comprenait à l'origine une flûte, un violon, un piano, une contrebasse, des *timbales* et un *güiro* ; plus tard on lui ajoute la *tumbadora*, deux autres violons et trois chanteurs.

clave

Rythme de base, articulé sur deux mesures, de la musique cubaine.

claves

Instrument composé de deux bouts de bois entrechoqués - l'un

mâle, l'autre femelle - maintenant le rythme de la *clave*.

columbia

Genre de *rumba* rapide et acrobatique, dansée en solo par les hommes.

comparsa

Groupe carnavalesque de danseurs, de chanteurs et de musiciens.

conga

Tambour d'origine congo appelé couramment *tumbadora* à Cuba ; terme également employé pour désigner un groupe, une danse et un rythme du carnaval cubain.

conjunto

Ensemble musical ; plus spécifiquement type d'orchestre de *son* apparu dans les années 40 et comportant notamment un piano, une *conga* et plusieurs trompettes.

danzón

Genre musical et danse cubaine issue de la *danza*, popularisée par le cornettiste Miguel Failde à la fin du XIX^e siècle.

filin

Forme de chanson intimiste à l'harmonie et aux textes poétiques raffinés.

guaguancó

Genre de *rumba* de tempo modéré dansé en couple au caractère érotique très marqué.

guajira

Chanson paysanne.

güiro

Racleur fait avec une gourde striée sur lequel on frotte une baguette.

itótele

Tambour *batá* de dimension moyenne.

lyá (mère en yoruba)

Le plus gros des tambours *batá*. Il dirige le rythme.

montuno

Section improvisée dans le *son* et la salsa.

okónkolo

Le plus petit des tambours *batá*.

orisha

Divinité yoruba.

paseo

Groupe carnavalesque comportant des instruments à vent ; introduction au tempo posé du *danzón*.

peñas

Dans tous les pays d'Amérique latine, lieu de réunion régulière où l'on chante entre amis.

punto

Genre chanté d'origine paysanne, provenant d'Espagne.

quinto

Instrument cubain d'origine africaine utilisé dans les formations de musique populaire. Plus petit que la *tumbadora* ou la *conga*. Est utilisé dans les groupes de *rumba* et de *conga* comme instrument de percussion. Sonorité aigüe. Se porte parfois suspendu par une courroie passée sur l'épaule.

rumba

Ensemble de chants et de danses profanes (d'origine africaine) pratiquées dans les milieux populaires au rythme des tambours.

salsa

Interjection apparue à New York à la fin des années 60 : elle signifie « sauce » pour encourager un orchestre ; par extension, nom de la musique populaire d'origine cubaine.

Santería

Culte afro-cubain synchrétique, issu des religions catholique et yoruba.

solar

Immeuble des quartiers populaires de La Havane avec des balcons donnant sur une cour commune.

son

Genre de musique chantée et dansée né à la fin du XIX^e siècle dans la province d'Oriente.

toque

Nom donné aux rythmes de tambour dans la musique rituelle afro-cubaine.

tres

Sorte de guitare à trois doubles cordes originaire de la province d'Oriente.

trova

Genre de chansons traditionnelles particulièrement populaire dans la Province d'Oriente, à Cuba.

tumbadora

Equivalent de la *conga*.

tumbao

Rythme de base exécuté par la contrebasse ou la *conga*.

yambù

Genre de *rumba* lente, scandé sur des caisses de bois (*cajones*).

yoruba

Peuple africain vivant au Nord-Ouest du Nigeria et à l'Est du Dahomey.

biographies

Christian Rollet

Né en 1948, il suit des études de philosophie et de batterie (en autodidacte). Il devient musicien professionnel en 1968. De 1970 à 1973, il participe à plusieurs spectacles comme musicien de fosse ou de scène (Opéra de Lyon, TNP Villeurbanne, Goethe Institut). A partir de 1968, il devient le batteur du Workshop de Lyon (plus de 700 concerts en Allemagne, pays baltes, USA, Canada...), puis celui de La Marmite infernale, du groupe E'Guijecri et de Vولات Trois. Avec Jean Méreru et Guy Villerd, il crée le Palace d'Arfi, proposant des spectacles multifestifs musicaux, culinaires et plastiques sur mesure (*Coup de feu au palace, Brut de décoffrage, Les Cinq sens du terme, Festin d'oreille*). En

1989, il crée le groupe Baron Samedi avec lequel il mène de nombreuses tournées et ateliers pédagogiques.

Conga de Los Hoyos

« Chan » de son vrai nom Sebastian Herrera Zapata est l'actuel chef de la Conga de Los Hoyos. Il est né en 1920, son père a été aussi chef de la Conga et, selon Chan, la tradition familiale, personne ne l'apprend à personne, c'est « dans le sang ». Il raconte que dès l'âge de trois ans, lorsque son père « sortait » de la Conga, il le prenait sur ses épaules et c'est ainsi qu'il a connu ses premiers carnivals. Un peu plus tard, dès qu'il eut l'âge de pouvoir porter un tambour, il dut apprendre à jouer du *quinto*, *requinto*, *fondo*, *pilón*, etc. tous ces tambours caractéristiques des *comparsas* orientales. A 18 ans, il fut remarqué

pour sa façon particulière de jouer du *quinto*, puis admis et reconnu par les « anciens » comme l'un des meilleurs joueurs de *quinto* de la région de Santiago de Cuba. Depuis, Chan n'a jamais quitté la Conga, il déclare « La Conga, c'est ma vie ». La Conga est constituée de musiciens « amateurs » dans le sens où ils ont tous une activité à part. Les musiciens (essentiellement du quartier) intègrent la Conga le plus souvent par tradition familiale. Avant la Révolution, les membres de la Conga se réunissaient dans la rue, toujours au même endroit qu'on appelait le *foco* (cellule). Depuis la Révolution, le *foco* à « l'air libre » est devenu un local officiel, genre de foyer culturel destiné aux répétitions mais que les Hoyos considèrent davantage comme une « deuxième maison ». Les Hoyos ont une

« Conga infantil » appelée « Los sucesores de Los Hoyos » (les successeurs des Hoyos) qui elle aussi s'entraîne toute l'année pour jouer et défiler pendant le carnaval, et bien sûr, destinée à « prendre la relève ». Dès l'âge de deux ans, on leur apprend à danser (les filles pour la plupart), vers 7-8 ans, le tambour (pour les garçons) et à la majorité, suivant leur capacité, ils intègrent la Conga des adultes.

« Tradition » est un des mots clé dans le vocabulaire Hoyo - tradition musicale, tradition carnavalesque, mais aussi tradition dans la vie quotidienne dans le sens où ils forment une sorte de micro-société, régie par des lois et une hiérarchie bien établie.

Clave y Guaguancó

est un jeune groupe expérimental réunis-

sant percussionnistes, chanteurs et danseurs. Fidèles interprètes des différentes composantes de la rumba (*yambù, guaguancó et columbia*), leur musique est née dans les *solares* de la Cuba coloniale. Structuré autour des rigoureuses recherches menées par son directeur musical Amado Dedéu, le *conjunto* Clave y Guaguancó inclut dans son répertoire habituel de rumba certains *toques* rituels (tambours *Batá*) des anciennes sociétés africaines arrivées à Cuba pendant l'esclavage. Ce groupe, qui garde toute son authenticité (utilisation du *cajón* et des instruments de percussion traditionnels de la rumba), a su intégrer à sa musique de nombreux apports de la culture urbaine contemporaine. Le groupe est aujourd'hui reconnu comme l'un des meilleurs ensembles de rumba du pays.

Celina Gonzalez
Surnommée à Cuba « *la Reina de la música guajira* » (la Reine de la musique paysanne), Celina Gonzalez est issue d'une famille de musiciens de la province de Matanzas. Cependant, c'est à Santiago de Cuba qu'elle grandit dans la plus pure tradition paysanne, celle des *guateque* (fête paysanne où l'on se réunit le dimanche pour jouer, boire et chanter). A l'exemple de son père et de sa mère qui pratiquent le *décimas* (chant paysan en dix vers sur un thème donné) Celina commence à composer et à improviser. A quinze ans, lors d'un *guateque*, elle rencontre Reutilio Dominguez avec qui elle se marie en 1947 ; de cette union naît le duo le plus célèbre des années cinquante Celina y Reutilio. Leurs succès leur vaut de nombreuses tournées aux USA et dans

toute l'Amérique Latine. Après le décès en 1971 de Reutilio, c'est leur fils Lázaro Dominguez qui assure la relève. Ensemble, ils reprennent l'ancien répertoire mais avec une orchestration différente et de nouveaux arrangements. En 1984, ils triomphent à Cali (Colombie) c'est leur première tournée depuis la Révolution avant de parcourir le monde où Celina découvre avec émerveillement, quel que soit le pays, des milliers de personnes qui reprennent avec elle les refrains de ses chansons. Témoignage émouvant d'un public resté fidèle, après tant d'années de séparation, à celle que l'on peut considérer comme l'ambassadrice de la musique *guajira*. A Cuba, Celina Gonzalez obtient plusieurs disques d'or et reçoit, à 5 reprises, le prix Girosol (prix de l'artiste le plus populaire).

Anais Abreu

Originaire de la ville de Camaguey, Anais Abreu est sans aucun doute une des plus belles voix du *filin*, reconnue pour son grand talent et un tempérament hors du commun. Issue de l'Escuela Nacional de Arte, Anais débute sa carrière professionnelle dans le chœur National de Cuba et participe, durant ces années, à de nombreux concours. En 1989, sa carrière prend un essor décisif lorsque le jury du Concurso Nacional de la cancion « Adolfo Guzman » lui décerne le grand prix. Dès lors, elle partage la scène avec des légendes telles que Omara Portuondo, Elena Burke, Ela Calvo et Miguelito Cuni, un des grands *soneros* de la musique cubaine. Artiste consacrée, son public l'a surnommée « *La Novia de Cuba* » (la fiancée de Cuba). Elle est accompagnée par l'une des figures

légendaire de la vie musicale cubaine des années 50 : Pepesito Reyes. Il fut entre autre le pianiste attitré de Joseïto Fernandez (*Guatanamera*).

José « Pepesito » Reyes

La musique cubaine possède en la personne de José Reyes un des interprètes les plus talentueux de ce siècle. Cet extraordinaire pianiste, originaire de Santiago de Cuba, plus connu sous le nom de « Pepesito » Reyes, fait partie de ces musiciens qui imposent un sceau distinctif à chacune de leurs interprétations. Véritable virtuose dominant aussi bien la musique classique que le répertoire populaire, il est dès le début de sa carrière professionnelle remarqué et sollicité par les grands orchestres et impresarios de la capitale où il part s'installer. Très vite il devient l'un des pianistes phares de la Havane des années 50,

au même titre que Lili Martinez, Ruben Gonzalez ou le grand Peruchín. Durant son long parcours musical il joue dans des orchestres prestigieux tels que « Gloria Matancera », « Conjunto Arsenio Rodriguez », « Fajardo y sus Estrellas », « Pancho el Bravo », « Orquesta Modelo », « Ritmicos de Palma », etc. *Danzón, chacha-cha, mambo* ou *son-montuno* n'ont aucun secret pour cet homme d'une impressionnante capacité d'improvisation et qui, à 80 ans, continue de susciter l'enthousiasme du public, à Cuba et à l'étranger. Pepesito tantôt seul, ou accompagné de son orchestre « Las Estrellas de la Charanga », effectue de nombreuses tournées en Amérique du Sud (Vénézuéla, Brésil, Mexique...) ainsi qu'aux États-Unis et au Canada. Peu connu du grand

public en Europe mais apprécié par les puristes, sa venue à Paris est l'occasion de découvrir ce maestro qui demeure une référence incontournable du génie musical cubain.

Lázaro Ros

Né en 1925 à La Havane, Lázaro Ros est indiscutablement le *Akpwón* (chanteur soliste en langue Lucumi) le plus renommé à Cuba. Dès l'âge de treize ans, il s'initie aux chants et à la musique de la religion *yoruba* qu'il n'a cessé d'interpréter depuis, dédiant par ailleurs sa vie à la recherche sur les origines et les diversités des chants qui accompagnent les rituels des différentes religions africaines conservées à Cuba. En 1962 il est l'un des fondateurs du *Conjunto Folklórico Nacional* de Cuba, institution prestigieuse où il enseigne le chant. Avec le ballet du

Conjunto il se produit comme chanteur et danseur, effectuant des tournées triomphales en Afrique, Europe, Amérique Latine et USA. Artiste polyvalent, Lázaro Ros est également un créateur reconnu et célébré comme dramaturge et compositeur. Il est l'auteur de deux œuvres majeures *Alafía de Oyo* et *Arará*, considérées comme les plus importantes du répertoire théâtral folklorique cubain. Ouvert à toutes les expériences musicales, il enregistre avec de jeunes musiciens, fusionnant les sonorités actuelles avec la tradition *Yoruba*. En 1992, il forme son propre groupe Olorùn (chant, danse et tambours afro-cubains), avec lequel il se produit actuellement.

Candido Fabré

Chanteur de l'Orquesta Original de Manzanillo, dans les

années 80, Candido Fabré est l'auteur de nombreux hits internationaux, comme *Ensalada Cubana* ou encore *Hombres sin mujeres*. Sa capacité d'improvisation lui donne la possibilité d'exprimer tous les sentiments imaginables, de la souffrance déchirante jusqu'à la joie éclatée. En 1993, il crée son propre orchestre Candido Fabré y su Banda, qui, depuis, a gagné une très grande popularité dans les régions centrale et orientale de l'île. Il reprend ainsi la tradition des grandes *Charangas* des années 50. La formation de l'orchestre est composée d'une rythmique classique (clavier, basse, congas, güiro, bongos), du tres, et de trois violons et une flûte. La douceur exemplaire et le swing de cet orchestre ne devraient pas tarder à conquérir les oreilles du public européen.

Las Estrellas Cubanas, qui se distingue par son répertoire riche et varié (danzones, cha-cha-cha, boleros, guarachas, etc.), connaît dès sa formation un vif succès, à Cuba comme à l'étranger. Créé en 1959 par feu Felix Reina (à qui l'on doit entre autre les célèbres danzones *Angoa* et *El Niche* et remplacé aujourd'hui par Antonio Sanchez dit Musiquita) cet orchestre, a su préserver son authenticité malgré les renouvellements de musiciens au fil des ans. En incluant « Musiquita », Las Estrellas Cubanas s'enrichissent d'une figure légendaire puisqu'il a joué dans des orchestres aussi prestigieux que Fajardo y sus Estrellas, Arcaño y sus Maravillas et composé des œuvres majeures telles que *Felicidades*, *Por un Cerro mejor*, *Yo sabia*. Quarante ans plus tard, c'est la même

fraîcheur et sincérité musicale que nous propose Las Estrellas Cubanas.

technique
salle des concerts

Joël Simon
régie générale
Jean-Marc Letang
régie plateau
Marc Gomez
régie lumières
Didier Panier
régie son

amphithéâtre
Olivier Fioravanti
régie générale
Eric Briault
régie plateau
Guillaume Ravet
régie lumières
Gérard Police
régie son