

Cuba CHA CHA CHÁ

1950-1962



FRÉMEAUX
& ASSOCIÉS

CUBA - CHA CHA CHÁ 1950-1962

Par Bruno Blum



La grande mode du mambo cubain en 1951 a ouvert le marché américain aux musiques cubaines authentiques ainsi qu'à leurs très professionnelles versions américaines¹. Le cha-cha-chá s'est engouffré dans la brèche dès 1954 environ. Musique conçue pour faire danser des amateurs, elle a conquis Cuba et plus encore le public américain néophyte, charmé par cette mode exotique et érotique suggérant de nouveaux horizons. Plus dansant que les chansons romantiques à l'eau de rose, le *bolero*, et moins guindé que le *danzón* né au XIX^e siècle — qui était bien moins pétaradant de percussions que le fabuleux mambo, le cha-chá plonge ses racines dans le *son* afro-cubain et ses diverses extrapolations. Il a connu une mode internationale qui a touché l'Europe de l'Ouest (comme à Paris l'Américain *Benny Bennett* et son *orchestre de musique latine*), l'Amérique du Sud et les Caraïbes, jusqu'à l'Afrique de l'Ouest où l'on en était friand. Il a produit des morceaux d'une grande qualité avant de laisser la place à la nouvelle mode cubaine, la *pachanga*, au début des années 1960.

CHA-CHA-CHÁ

Le cha-cha-chá est considéré avoir été créé vers 1950 par Enrique Jorrín, qui jusqu'en 1954 était le violoniste du groupe de Ninón Mondéjar, *Orquesta América*. Son apport, un bref chœur répétitif chanté par les instrumentistes, constituait une avancée qui se démarquait du *danzón* traditionnel, un genre très populaire de 1880 à 1920. Son arrangement en 1948 de la chanson mexicaine « Nunca » l'amena à composer en 1951 « La Engañadora », le premier cha-cha-chá pur sucre, officiel. Le nom de ce nouveau style conçu pour faire danser facilement tout le public avec un rythme très marqué, sans syncopes compliquées (un

1. Lire le livret et écouter *Cuba-Mambo 1949-1962* et *Mambo 1951-1958* (*Anthologie des musiques de danse du monde*) dans cette collection.

trait du mambo) est dérivé de l'onomatopée produit par le son des pieds des danseurs – et danseuses. 1951 est aussi l'année où le mambo, un genre également très rythmé a commencé à conquérir les États-Unis, notamment sous l'influence du créateur du genre, le Cubain **Pérez Prado** dont le chanteur était alors **Beny Moré**. Le cha-cha-chá est plus précisément un dérivé du danzón fusionnant avec le mambo ; comme on peut l'entendre sur le mambo **¿Que Te Parece Cholito?** de Beny Moré avec Pérez Prado dès 1950, la distinction entre les rythmes du mambo des débuts et ceux du cha-cha-chá qui a suivi est parfois difficile à discerner dans le déluge de percussions et la pulsion obsédante que l'on retrouve dans les deux styles. Ce qui est certain, c'est qu'au bout d'un an ou deux les deux balancements ont cohabité et que le cha-cha-chá a commencé à faire de l'ombre au mambo dès 1953. Il s'est mieux défini, affiné, affirmé et imposé à son tour. Comme le mambo, le cha-chá s'est nourri d'une infinité de styles et rythmes cubains comme le *son montuno* venu de l'est de l'île (comme cela s'est concrétisé avec **No Se Lo Que Se Pasa** présenté comme un mambo alors qu'il est proche du son montuno, **Muñecas del Cha Cha Chá** et **Asi Quiero Morir** de **Celia Cruz**), le boléro, la *guaracha* et d'autres styles encore, que l'on retrouve disséminés ici. Une fusion bolero-chá, entre chanson d'amour au tempo lent et cha-chá dansant (sorte de « slow » cubain), peut être écouté sur **Mi Amor Buenas Noches**, un duo entre **Celia Cruz** et **Carlos Argentino** (un chanteur argentin souvent accompagné comme elle par **La Sonora Matancera**). On retrouve ici deux autres bolero-chá sur **Dos Almas**

et **Los Tres Violínea** et une étiquette « bolero ritmico » sur **No Te Quedes Mirando** de **Celio Gonzales**. Les percussions de la rumba, nom générique des musiques afro-cubaines de l'ouest (La Havane notamment), ont inspiré à Beny Moré un arrangement de percussions proche des musiques rituelles de la santería sur **De La Rumba Al Cha Cha Chá** où il énumère différents styles avant de déclarer leur préférer à tous le cha-chá, un thème récurrent².

CARAÏBES EN AMÉRIQUE

La popularité internationale du mambo a incité les compositeurs de cha-chá à vouloir conquérir à leur tour l'immense marché américain. Les tentatives de séduction vers les États-Unis se sont donc multipliées avec des appels du pied comme **Shoobie Doo Cha Chá**, **The Hollywood Cha Chá** et autres **Cha Chá Rock** inclus ici. Des reprises de standards américains comme **St. James Infirmary** arrangés en cha-chá se sont aussi multipliées — comme pour le mambo. Certains noms se sont américanisés : **Orquesta América** ; **Sexteto La Playa** est devenu **The La Playa Sextette** — et inversement, le cha-cha-chá a inspiré les États-Unis : l'intro de **El Loco Cha Chá** (1956) de René Touzet est par exemple devenue la base du standard de rock américain « Louie Louie » (1957) de Richard Berry & the Pharaohs.

En étant plagié par le Portoricain-Américain **Tito Puente**, le cha-chá **Chanchullo** (titre 1 du disque 2) écrit par **Cachao** et présenté comme un danzón-

2. Lire le livret et écouter *Cuba Santería 1939-1962 – Mystic Music From Cuba - Folk Trance Possession* dans cette collection.



mambo d'**Antonio Arcaño y Sus Maravillas**, est devenu **Oye Cómo Va** (titre final du disque 2), transformé en succès international par Carlos Santana avec une version « latino rock » en 1971 (Grammy en 2002). Alors que le rocker Eddie Cochran enregistrerait des rythmes cubains (« I've Waited So Long », 1958³) et Ray Charles un rythme cubain sur son succès mondial « What'd I Say »⁴, l'âge d'or du cha-cha-chá des années 1950 a largement participé à la mode américaine de l'époque baptisée *exotica*. De Martin Denny et Arthur Lyman à Harry Belafonte, jusqu'au renouveau folk de Pete Seeger en passant par le mambo cubain, le jazz afro-cubain, sans oublier la popularité grandissante dans le public blanc du blues et du rock 'n roll,

3. Lire le livret et écouter *The Indispensable Eddie Cochran 1955-1960* dans cette collection.

4. Lire le livret et écouter *Caribbean in America 1915-1962* paru dans cette collection.

musiques métisses par excellence, l'ouverture aux musiques afro-américaines/afro-caribéennes s'est élargie. L'héritage des pistes de danse pour orchestres de jazz d'avant-guerre, comme celle du célèbre hôtel Savoy, s'est développé dans tout le pays⁵.

Ce prolifique courant multiculturel était aussi l'une des expressions du changement de mentalité que la nouvelle jeunesse américaine incarnait déjà quelques années avant l'élection d'un jeune président progressiste (John Fitzgerald Kennedy, qui a tenté de renverser le régime révolutionnaire cubain en 1961 à l'incitation d'Eisenhower). C'est au moment où l'Amérique et le monde prenaient réellement conscience de la Shoah avec le procès d'Adolf Eichmann en 1961 que cette nouvelle mutation a reflété une nouvelle modernité, un élan radical de liberté qui a définitivement tourné la page des années noires de la Seconde Guerre Mondiale, fermé celle de l'austère militaire président Eisenhower, annoncé le début de la fin de la ségrégation raciale et auguré du nouveau vent de liberté qui a soufflé très fort dans les années 1960.

D'un autre point de vue, la migration permanente des populations caribéennes, y compris des musiciens, vers les centres urbains de Floride, Louisiane, Texas, Georgie, Californie, du Michigan, de New York ou de l'Ontario a des causes moins reluisantes. Ce sont principalement des Portoricains qui ont massivement émigré vers le continent et, pas loin derrière par le nombre, des Cubains, Dominicains, Jamaïcains puis Haïtiens.

5. Lire le livret et écouter *The Savoy Ballroom – House Bands 1931-1955* paru dans cette collection.

En 2025, environ treize millions de citoyens américains étaient issus de la diaspora antillaise au sens large, de la Guyane à Cuba jusqu'au Bélize. Ces migrations étaient déjà bien entamées dans les années 1950 ; la cause en est invariablement économique, sans même parler des dictatures comme celles de Cuba. Une conséquence importante de cet exode est une forte présence culturelle et artistique caribéenne aux États-Unis, qui nous intéresse ici. Car ces cultures tropicales se sont surtout affirmées par le truchement de la musique ; comme nous l'avons vu dans les coffrets consacrés aux musiques des Caraïbes dans cette collection, le merengue dominicain s'est fortement implanté à New York en raison du despotisme de Trujillo et de la fuite des musiciens ; les Haïtiens et leur musique le *konpa direk*, dont les dérivés sont plus populaires que jamais aux Antilles du XXI^e siècle, avaient commencé à émigrer dans toute la région (notamment en Louisiane francophone, à la Trinité, à la Martinique etc.) dès la révolution qui les libéra autour de 1800 et plus encore après la Première Guerre Mondiale ; les Portoricains ont profité du protectorat américain (1898), qui leur a permis de voyager et travailler sur le continent sans encombres. Beaucoup de Jamaïcains partirent volontiers vers la Grande-Bretagne lors de l'indépendance de leur île en 1962, mais la diaspora jamaïcaine a dépassé le million aux États-Unis depuis. Promues par des maisons de disques bien organisées, les irrésistibles musiques antillaises — et cubaines en particulier — ont ainsi fait florès dans les deux Amériques.

CUBA EN AMÉRIQUE

Il exista des formations de musique cubaine aux États-Unis dès les années 1930 (Machito, etc.) mais pour les Cubains des années 1950, la mainmise de la mafia américaine sur les centres urbains, le tourisme, les casinos, l'hôtellerie, la prostitution, les drogues, les spectacles — et la politique — a d'une part fortement favorisé une entente cordiale tous azimuts avec le géant américain et ses dollars, d'autre part grandement facilité l'exportation du populaire mambo, puis du cha-cha-chá. Dans l'après-guerre, Cuba a vécu une lune de miel avec les très puissants États-Unis vainqueurs du conflit mondial. L'aviation civile se développait et les touristes américains ne pouvaient séjourner dans l'île sans s'essayer au mambo, au cha-cha-chá et les pistes de danse américaines — et caribéennes — s'animaient au son des succès cubains comme l'irrésistible **Negro Mi Cha Cha Chá** de **Facundo Rivero** ou **Cha Cha Chá Bar** de l'orchestre de **Julio Gutiérrez**. Ce flux musical s'est étendu aux quartiers hispanophones des États-Unis comme *Spanish Harlem* ou *Havana-on-Hudson* à New York.

Ce rapprochement culturel et économique significatif a pris fin avec la révolution cubaine (janvier 1959), très mal vue par le président Eisenhower. La rupture fut définitive avec la crise majeure de la Baie des Cochons (débarquement contre-révolutionnaire cubano-américain à Cuba en avril 1961) suivie par le bras de fer John Kennedy-Fidel Castro : le *Lider Maximo* cubain avait accepté l'installation de missiles nucléaires russes sur son sol et Kennedy en exigea le

retrait, moyennant de très fortes tensions avec Nikita Krouchtchev et l'URSS.

Avec l'exode insulaire qui s'ensuit, la présence cubaine et plus largement hispanophone (Colombie, Mexique, République Dominicaine, Porto Rico, etc.) aux États-Unis n'a pas cessé et des vedettes comme bientôt **Celia Cruz**, **Pérez Prado**, **Mongo Santamaría** ou plus tard Gloria Estefan ont fait de brillantes carrières aux États-Unis. L'importante influence cubaine sur les musiques américaines (jazz, rhythm and blues) dans le milieu du XX^e siècle est l'objet d'un exquis coffret dans cette collection⁶. Cette influence est également montrée dans notre coffret *Roots of Funk*⁷. Sans minimiser cette fuite des cerveaux, des musiciens de premier plan comme **Orquesta Aragon**, **Pío Leyva** (le « roi du *son montuno* » qui a touché à tous les styles, ici sur **Chacháguere**) ou **Beny Moré**, super vedette cubaine incontestée dans tous les styles, ont choisi de rester à Cuba avec l'aval des autorités communistes⁸. À Cuba comme dans les ex-colonies africaines proches de Moscou (qui les convoitait) et nouvellement indépendantes à l'époque, une sorte de repli identitaire politico-nationaliste a incité à un retour musical aux racines folkloriques, traditionnelles ou tout du moins locales. Le cha-chá d'**Orquesta Aragon** de 1959 est ainsi fortement marqué par le danzón, ses violons et sa flûte traditionnelle.

6. Lire le livret et écouter *Cuba in America - Blues, Habanera, Swing, Rumba, Rock, Mambo & Jazz 1939-1962* dans cette collection.

7. Lire le livret et écouter *Roots of Funk 1939-1962* dans cette collection.

8. Lire le livret et écouter la *Rétrospective Officielle des musiques cubaines 1981-1997* dans cette collection.

DU CHA-CHA-CHÁ À LA SALSA

Inversement, les versions américaines de musiques caribéennes ont connu une grande vogue sur le continent. Le mento jamaïcain a connu son heure de gloire en 1956 avec l'album *Calypso* de Harry Belafonte (réédité dans cette collection), enregistré avec un orchestre de grands professionnels dans les studios RCA à New York ; le son originel authentique de ces mêmes chansons célèbres peut être découvert en version originale dans notre coffret *Jamaica-Mento 1951-1958* dans cette collection. Différents artistes américains ont ensuite commercialisé des chansons dans ce style jamaïcain. De façon analogue, la mode mambo-cha-chá a nourri des orchestres américains de style cubain, comme **La Plata Sextette** (des Portoricains de New York qui ont introduit la guitare électrique dans le mambo et le cha-chá) et ont occupé le terrain. L'Espagnol-Américain Xavier Cugat ou l'excellent **Tito Puente** ont remporté une grande partie du marché avec leurs orchestres très professionnels, de grande qualité, très prolifiques et très bien organisés. Tout en préservant l'authenticité esthétique cubaine avec respect, ils ont tout de même apporté une dimension tellement professionnelle, au son stéréo (une nouvelle technique qui a commencé à se répandre vers 1958), très riche (trop riche ?) que, comme l'original **Pérez Prado**, toujours à part, il se sont quelque peu démarqués du son de La Havane, moins techniquement parfait. Les musiciens cubains étaient peut-être plus originaux et surtout plus proches de la racine cubaine, comme les incomparables trompettistes Alejandro Vivar dit El Negro et Armando

Armenteros, que l'on peu apprécier ici dans **Goza Mi Trompeta**, une extrapolation « *descarga jazz* » du succès **La Quija du Conjunto Casino** placé en regard, juste avant, sur le disque 2.

La version originale de **Oye Cómo Va** gravée en 1962 par son auteur, le géant du mambo **Tito Puente**, un Portoricain né à New York qui a enregistré prolifiquement avec les plus grands musiciens cubains, a adopté le langage musical cubain à la quasi perfection ; il l'a pour ainsi dire plagié ou récupéré, comment dire, adopté, phagocyté, assimilé ; pour exemple le disque 2 commence par **Chunchillo** (« l'arnaque ») d'**Antonio Arcaño y Sus Maravillas**, enregistré à Cuba cinq ans avant, en 1957. Arcaño fut d'ailleurs l'un des grands précurseurs du mambo (sa chanson fondatrice « Mambo » de 1950 figure sur *Cuba-Mambo 1949-1962* paru dans cette collection). La différence est nette entre « Chunchillo » et « Oye Cómo Va », deux versions de la même composition de base : une à La Havane, une à New York. Un passage de **Oye Cómo Va** a aussi été emprunté au « Te Enseñaré » de Sergio Calzado enregistré en 1960 par Estrellas Cubanas.

À partir de 1957 la musique cubaine a continué son évolution en imposant la pachanga, une nouvelle phase plus internationale encore, puisqu'elle s'est principalement développée à New York, loin du nouveau régime communiste cubain. Elle présentait une interaction importante avec des musiciens portoricains comme le flûtiste Johnny Pacheco. Le titre **Que Mala Fue** a déjà été présenté comme une pachanga dès 1957. La pachanga a finalement muté en salsa, un genre où

les musiques « latines » ont progressivement fusionné, entre influences portoricaines (plena, bomba, etc.), colombiennes (cumbia), dominicaines (merengue), mexicaines, etc. jusqu'au reggaeton cubain des années 2000, qui a incorporé le rap des DJ jamaïcains dans sa matrice. Plus généralement, un nombre important de vedettes à la généalogie au moins partiellement antillaise ont par la suite apporté une contribution significative aux musiques afro-américaines et leurs dérivés. Citons Bob Marley, Burning Spear, Peter Tosh, DJ Kool Herc, Gloria Estefan, Alicia Keys, Rihanna, Jennifer Lopez, Notorious B.I.G., Busta Rhymes, Special Ed, Chub Rock, Heavy D, Bushwick Bill des Geto Boys, Salt-n-Pepa, LL Cool J, Buju Banton, Kassav, Joey Starr de NTM et bien d'autres.

Bruno Blum

© FRÉMEAUX & ASSOCIÉS 2026



CUBA - CHA CHA CHÁ 1950-1962

By Bruno Blum

The great 1951 Cuban mambo trend opened the American market up for authentic Cuban music as well as its very professional American versions¹. Cha-cha-chá stepped into the breach around 1954. A music conceived to get amateurs dancing, it conquered Cuba as well as a newly converted American audience entertained by this fresh, exotic and erotic fashion that suggested new horizons. More danceable than soppy, sentimental *bolero* songs, and less formal than old time *danzón* born in the 19th century, which was far less banging and popping than the percussion-laden, fabulous mambo, cha-chá plunges its roots in Afro-Cuban *son* and its various extrapolations. It went through an international trend that hit Western European cities (such as Paris where the American orchestra *Benny Bennett et Son Orchestre de Musique Latine* rocked local dancehalls), South America and the Caribbean, all the way to West Africa, where crowds were very much fond of it. It churned out hundreds of quality tunes before the next Cuban trend, the *pachanga*, took over in the early 1960s.

CHA-CHA-CHÁ

Cha-cha-chá is believed to have been created around 1950 by Enrique Jorrín, who played violin in Ninón Mondéjar's *Orquesta América* until 1954. He added a brief vocal chorus riff sung by the players of the instruments, which stood out and distinguished it from the traditional *danzón*, a very popular genre between the 1880s and the 1920s. His 1948 arrangement of the Mexican song "Nunca" took him to the next step, and he composed "La Engañadora" in 1951, which turned out to be the first official, bonafide cha-cha-chá. The new style was meant to be easily danced to by anyone, with its obvious beat, without too much intricate syncopation (which is typical of mambo). It took its name from the sound dancers' feet made.

1951 is also the year when mambo, also a very rhythmic style, began to conquer the USA, mainly thanks to the influential Cuban musician Pérez

1. Read the booklet and listen to *Cuba-Mambo 1949-1962* et *Mambo 1951-1958* (*Anthologie des musiques de danse du monde*) in this series.

Prado, who created the genre and used **Beny Moré** as a singer at first. To be precise, cha-cha was derived from *danzón* and mambo merging; as can be heard on **¿Que Te Parece Cholito?** by Beny Moré with Pérez Prado, as early as 1950. It can be difficult deciding whether this is early mambo or cha-cha-cha amidst the percussion deluge and the obsessive pulse found in both styles. What is for sure is that after a year or two both ways of rocking integrated and cha-cha started overshadowing mambo a bit as early as 1953. In turn it defined itself better, matured, asserted and imposed itself somehow. Like mambo, cha-cha fed on a multitude of Cuban styles and rhythms such as *son montuno* from the eastern end of the island, (which materialised in **Celia Cruz' No Se Lo Que Se Pasa**, tagged 'mambo' although it is really pretty close to *son montuno*, as well as her other tunes here, **Muñecas del Cha Cha Chá** and **Así Quiero Morir**).

It was influenced by bolero, *guaracha* and more styles found scattered here. A bolero-cha fusion, somewhere between a slow love song and dance compelling cha-cha, can be heard on **Mi Amor Buenas Noches**, a duet between **Celia Cruz** and **Carlos Argentino** (an Argentinian singer who, like her, was often backed by **La Sonora Matancera**). There are two more "bolero-chás" here, named **Dos Almas** and **Los Tres Violíneos** and even a "bolero ritmico", **No Te Quedes Mirando** by **Celio Gonzales**. On **De La Rumba Al Cha Cha Chá**, percussions used in the western end of the island, including Havana, where local music is named *rumba* (spelled *rbumba* in the USA, where it often suggests all of Cuban music) inspired **Beny Moré** to an outstanding percussion arrangement close to ritual, santería music².

2. Read the booklet and listen to *Cuba Santería 1939-1962 – Mystic Music From Cuba - Folk Trance Possession* in this series.

On this recording, he runs through the names of various Cuban music styles before stating that he prefers cha-cha-cha to them all, a recurring theme in Cuban songs.

CARIBBEAN IN AMERICA

In turn, the international popularity of mambo encouraged cha-cha composers to try and conquer the immense U.S. market. Attempts to seduce the USA multiplied, using discreet invitations such as naming songs **Shoobie Doo Cha Chá**, **The Hollywood Cha Chá** and **Cha Chá Rock** included here. Arranging American standards such as **St. James Infirmary** in cha-cha style also multiplied — just as for mambo. Some names were Americanised: **Orquesta América**; **Sexteto La Playa** became **The La Playa Sextette** — and inversely, cha-cha-cha inspired the United States. For example, the René Touzet **El Loco Cha Chá** (1956) intro became the basis of an American rock standard, "Louie Louie" (1957) by Richard Berry & the Pharoahs³. When Puerto Rican-American **Tito Puente** plagiarised the Cuban cha-cha **Chanchullo** (track #1, disc 2), which was written by **Cachao** and presented as a *danzón*-mambo by **Antonio Arcaño y Sus Maravillas**, it became **Oye Cómo Va** (final track on disc 2). The song became an international hit record for Santana, who cut a "latino rock" version of it in 1971 (for which he got a Grammy in 2002). As rock and roller Eddie Cochran recorded some Cuban rhythms ("I've Waited So Long", 1958⁴) and Ray Charles used a Cuban rhythm, too, on his worldwide hit "What'd I Say"⁵, the golden age of 1950s cha-cha-cha widely contributed to an American trend of the time labeled *exotica*. It

3. Richard Berry's original version of "Louie Louie" can be found on *The Indispensable Doo Wop – Vocal Groups 1934-1962* in this series.

4. Read the booklet and listen to *The Indispensable Eddie Cochran 1955-1960* in this series.

5. Read the booklet and listen to *Caribbean in America 1915-1962* in this series.

included music by Martin Denny and Arthur Lyman, Harry Belafonte, up to the folk revival sounds of Pete Seeger, Cuban mambo, Afro-Cuban jazz, not forgetting the growing popularity with the White youth of blues and rock 'n roll, mixed-race musics par excellence. The doorway to African-American and African-Caribbean music was opening up. The pre-war, jazz orchestra dancehall legacy found in hot spots like the famous Savoy Hotel was beginning to widen throughout the country⁶.

This prolific, multicultural stream was also expressing a change happening in the new American youth mentality. The new booming teenagers had already embodied this mutation a few years before a young, progressive president was elected (John Fitzgerald Kennedy, who tried to topple the Cuban revolutionary regime in 1961, on Eisenhower's advice).

As Adolf Eichmann's trial unfolded in 1961, this was also the time when America and the world really became aware of the Shoah, aka the Holocaust; a new momentum, a radical wind of modernity and freedom was blowing, drawing a line after the dark years of World War II, a sense of moving on, leaving behind the austere military president, Eisenhower, and beginning to end racial segregation, heralding the wind of change that blew hard in the 1960s.

On the other hand, the constant migrations of Caribbean people, and this includes musicians, towards urban centers in Florida, Louisiana, Texas, Georgia, California, Michigan, New York and Ontario was nothing to be proud of. Puerto Ricans were the main migrants going for the continent, followed closely by Cubans, Dominicans, Jamaicans and Haitians.

By 2025, around thirteen million American citizens originated in the Caribbean diaspora in every sense, from Guyana to Cuba and all the way to Belize. The cause was always economics, not to mention dictatorships such as Cuba's. One important consequence of this exodus was a strong cultural and artistic Caribbean presence in the USA, which is what we are mostly interested in here, because those tropical cultures mainly asserted themselves through music. As we have seen in several CD sets devoted to Caribbean music in this series, Dominican merengue strongly established itself in New York City because of Trujillo's despotism and musicians fleeing.

Haitians (and their *konpa direk* style, which prompted various derivative, popular sounds in twenty-first century Caribbean music) had begun to migrate from the Caribbean area (including to French-speaking Louisiana, Trinidad, Martinique etc.) as early as the revolution that freed them around 1800, and even more after WWI. Puerto Ricans made the most out of the US protectorate (1898) which enabled them to travel and work on the continent without a hitch. Many Jamaicans were happy to move to Great Britain when their island went independent in 1962, but the Jamaican diaspora has gone over the million mark in the US since then. Compelling Caribbean music styles — especially Cuban ones — promoted by well-organised, sound record companies began to boom in both Americas.

CUBA IN AMERICA

There were some Cuban music groups in the USA as early as the 1930s (Machito, etc.) but to Cubans in the 1950s, the stranglehold of the American mafia on urban centers, tourism, casinos, hotel trade, prostitution, drugs, entertainment — and politics — favoured an all-round entente cordiale with the American giant and

6. Read the booklet and listen to *The Savoy Ballroom – House Bands 1931-1955* in this series.

its dollars on the one hand, and on the other, it greatly helped to export the popular mambo, followed by the cha-cha-chá. In the post-war years, Cuba lived a honeymoon with the very powerful United States, the victors of WWII. Civil aviation was booming and American tourists could not spend time in Cuba without trying mambo and cha-cha-chá. American and Caribbean dancefloors thrived to the sound of Cuban hit records like **Facundo**

Rivero's irresistible **Negro Mi Cha Cha Chá** or **Julio Gutiérrez' Cha Cha Chá Bar**. This musical flow extended to hispanic neighbourhoods in the USA such as Spanish Harlem and Havana-on-Hudson in New York.

This significant economic and cultural rapprochement ended abruptly with the advent of the Cuban revolution (January 1959), which President Eisenhower took a dim view of. The final break-up came with the major Bay of the Pigs botched military invasion (a counter-revolutionary, Cubano-American attack on Cuba in April, 1961), which was followed by the John Kennedy-Fidel Castro arm wrestle: The Cuban *Lider Maximo* had let the Soviet Union set up nuclear missiles on his territory and Kennedy demanded that they were dismantled, resulting in extreme tension with Nikita Krushchev's USSR.

Notwithstanding the insular exodus that followed, the Cuban presence and Spanish-speaking at large (Colombia, Mexico, Dominican Republic, Puerto Rico, etc.) in the United States never ceased and big names like **Celia Cruz**, **Pérez Prado**, **Mongo Santamaría** and, later, Gloria Estefan enjoyed brilliant careers in the USA. The significant influence of Cuban music on US music (jazz,



rhythm and blues) in the mid-twentieth century is the subject of an exquisite box set in this series⁷.

This influence is also shown in our *Roots of Funk* set⁸. Not minimising this brain drain, some top notch musicians did stay, too. **Orquesta Aragon**, **Pío Leyva** (the “king of *son montuno*” who mastered all styles, here on **Chacháguere**) or **Beny Moré**, an undisputed Cuban superstar in all styles, chose to remain in Cuba with the

support of the communist authorities⁹. In Cuba, like in many newly independent, ex-African colonies now getting closer to Moscow (which coveted them) a kind of fall back on political/nationalist ideas of identity encouraged a return to more traditional roots, or at least to local music. For example, old time danzón left a strong mark on **Orquesta Aragon's** 1959 cha-chá, which includes traditional violins and flute.

FROM CHA-CHA-CHÁ TO SALSA

Inversely, this was the heyday of American versions of Caribbean music. Jamaican mento had its moment in 1956 when Harry Belafonte's *Calypso* album (reissued in this series) was recorded with a top professional orchestra in New York's RCA Studios; the original sound of those same famous songs can be discovered in our *Jamaica-Mento 1951-1958* set in this series.

Various American artists then marketed songs in this

7. Read the booklet and listen to *Cuba in America - Blues, Habanera, Swing, Rumba, Rock, Mambo & Jazz 1939-1962* in this series.

8. Read the booklet and listen to *Roots of Funk 1939-1962* in this series.

9. Read the booklet and listen to *la Rétrospective Officielle des musiques cubaines 1981-1997* in this series.

Jamaican style. Along the same lines, the mambo-cha-chá trend fed Cuban-styled American orchestras such as **La Plata Sextette** (New York Puerto Ricans who introduced the electric guitar in mambo and cha-chá) who strutted around as if they owned the place. Spanish-American Xavier Cugat and the excellent **Tito Puente** won much of the new market with highly professional, high quality, hard working, fecund and well organised orchestras. Making sure they respected the genuine Cuban aesthetics, they nevertheless brought in such a professional dimension, with a rich (too rich?) groundbreaking stereo sound (a new technology in 1958) that, just like the idiosyncratic **Pérez Prado**, who was always one of a kind, somewhat drifted away from the less perfect Havana sound.

But Cuban musicians were perhaps more original, and certainly closer to their Cuban roots, as can be appreciated here with beyond compare trumpet players like Alejandro Vivar aka El Negro and Armando Armenteros on **Goza Mi Trompeta**, a “*descarga jazz*”¹⁰ extrapolation of the local hit **La Quija** by **Conjunto Casino**. Both can be compared as both tracks are found, one next to the other, on Disc 2.

The original version of **Oye Cómo Va** was cut by his writer, Puerto Rican-American mambo giant **Tito Puente**, who recorded prolifically with some of the greatest Cuban musicians. Puente had made his own, to near-perfection, the Cuban musical language. He, so to speak, plagiarised, seized upon, how can we put it, adopted, phagocytised and assimilated it. For example, Disc 2 kicks off with **Antonio Arcaño y Sus Maravillas’ Chunchillo** (“the rip off”), which had been recorded five years before, in 1957. By the way, Arcaño had been one of the great precursors of mambo (his founding 1950 song “Mambo” can be heard on *Cuba-Mambo 1949-1962* in this series). The difference is clear

between “Chunchillo” and “Oye Cómo Va”, two versions of an almost identical composition: one done in Havana, one in New York. A chunk of **Oye Cómo Va** was also borrowed from Sergio Calzado’s “Te Enseñaré”, which was originally recorded in 1960 by Estrellas Cubanas.

As from 1957, Cuban music evolved towards pachanga, a new, even more internationally-minded phase, as it mainly developed in New York, far away from the Cuban communist regime. It showed much interplay with Puerto Rican musicians, such as flautist Johnny Pacheco. The tune **Que Mala Fue** was presented as a pachanga as early as 1957. Pachanga finally morphed into salsa, a genre where “latin” musics progressively blended, integrating Puerto Rican (plena, bomba, etc.), Colombian (cumbia), Dominican (merengue), Mexican, etc. up to Cuban reggaeton, which in the year 2000 incorporated Jamaican DJs rap in its matrix. More generally speaking, a sizeable number of music stars, with at least a part-Caribbean genealogy, contributed significantly to African-American music and its by-products.

Let us mention Bob Marley, Burning Spear, Peter Tosh, DJ Kool Herc, Gloria Estefan, Alicia Keys, Rihanna, Jennifer Lopez, Notorious B.I.G., Busta Rhymes, Special Ed, Chub Rock, Heavy D, Bushwick Bill of the Geto Boys, Salt-n-Pepa, LL Cool J, Buju Banton, Kassav, Joey Starr of NTM and many others.

Bruno Blum

With thanks to **Chris Carter** for proof-reading

10. Lire le livret et écouter *Cuba Jazz: Jam Sessions 1956-1961* in this series.

DISCOGRAPHY

CUBA - CHA CHA CHÁ 1950-1962

More cha-cha-chá music is available on *Anthologie des musiques de danse du monde vol. 2*, disc 6 *Cha-Cha-Chá* in this series [FA 5342].

■ DISC 1 – FROM DANZÓN, BOLERO AND MAMBO TO CHA CHA CHÁ

1. **¿QUE TE PARECE CHOLITO?** [mambo] - Pérez Prado y Su Orquesta con Beny Moré
(Ulpiano Herrera)
Bartolomé Maximiliano Moré Gutiérrez as Beny Moré-v. RCA Victor 51-5173, 1950.

3. **NO SÉ LO QUE LE PASA** [mambo] - Celia Cruz Con La Sonora Matancera (Jesus Guerra)
Úrsula Hilaria Celia Caridad de la Santísima Trinidad Cruz Alfonso as Celia Cruz-v.
Seeco (Colombia) 7355 B, 1953.

3. **MIGUEL** - Conjunto Casino
(Ramon Cabrera)
José Gundín aka El Fine, Miguel Román, Alberto Armenteros, Mario -tp; saxes, p, perc, congas, bongos, v¹.
Panart (Cuba) LP-312, 1954.

4. **LA VERDE PALMA REAL** - Orquesta América
(Ninon Mondéjar)
Anacario Cipriano Mondéjar Soto as Ninón Mondéjar-leader. Produced by Ramón Sabat. Panart (Cuba) 45-1707, 1955.

5. **EL CHA CHA CHÁ DE LOS PARQUEADORES** - Fajardo y Su Estrellas
(José Antonio Fajardo)
Panart (Cuba) LP 3004, 1955.

THE GOLDEN AGE OF CHA CHA CHÁ

6. **NEGRO MI CHA CHA CHÁ** - Facundo Rivero y su Quarteto
(Facundo Rivero)
Elba Montalvo-lead v; Carmita Lastra, Abelardo "Ebano" Rivero as Ebano Rivero, Jesus Leyte-v; Facundo Rivero-p, leader; b, perc, congas. RCA LPM 1081, USA, 1955.

1. https://es.wikipedia.org/wiki/Conjunto_Casino

7. **CHA CHA CHÁ BAR** - Julio Gutiérrez y Su Orquesta
(Roberto Collazo Peña aka bobby Collazo, Julio César Gutiérrez Caines aka Julio Gutiérrez, Osvaldo Estivill Díaz aka Osvaldo Estivill)
With Gilberto Aldanas, Orlando Noriega, Orlanda Morales y Lazaro Pérez-v.
Produced by Ramón Sabat. Panart (Cuba) LP 327, 1955.

8. **DE LA RUMBA AL CHA CHA CHÁ** - Beny Moré
(Bartolomé Maximiliano Moré Gutiérrez aka Beny Moré)
Bartolomé Maximiliano Moré Gutiérrez as Beny Moré-v.
RCA Victor 51-6871, 1955.

9. **ST. JAMES INFIRMARY** - Pérez Prado and his Orchestra
(Donald Matthew Redman aka Don Redman aka Joe Primrose, Isadore Minsky aka Irving Harold Mills aka Joe Primrose)
4 sx; 6 tp; 3 tb; french horn, ac bass, 7 perc. Produced by Herman Diaz, Jr. & Jack Lewis. Hollywood, Ca., 1955. RCA Victor LPM-1101.

10. **MUÑECAS DEL CHA CHA CHÁ** - Celia Cruz Con La Sonora
(Oscar Buffardique)
Úrsula Hilaria Celia Caridad de la Santísima Trinidad Cruz Alfonso as Celia Cruz-v. Seeco (Cuba) 7585, 1955.

11. **CHA CHA CHÁ** - Beny Moré With Ernesto Duarte And His Orchestra
(Ernesto Duarte Brito aka Ernesto Duarte)
Bartolomé Maximiliano Moré Gutiérrez as Beny Moré-v. RCA Victor, LPM 1081, 1955.

12. **YERBERO MODERNO** [pregon cha cha chá] - Celia Cruz con La Sonora Matancera
(Néstor Mili)
Úrsula Hilaria Celia Caridad de la Santísima Trinidad Cruz Alfonso as Celia Cruz-v.

13. **EL LOCO CHA CHÁ** - René Touzet and his Orchestra
(Rozendo Ruiz Quevedo aka Rozendo Ruiz, Jr.)
René Touzet y Monte as René Touzet-p, arr; Orchestra.
Produced by Gene Norman. GNP 113x. Hollywood, 1955.

14. **EL RITMO DEL CHA CHA CHÁ** – Cuarteto Carlos Faxes con Julio Gutierrez y Su Orquesta
(José Antonio Mendez)
Gilberto Aldanas, Orlando Noriega, Orlanda Morales y Lazaro Pérez-v.
Panart (Cuba) LP 327, 1955.

15. **CHA CHÁ GÜERE** – Celia Cruz Con La Sonora Matancera
(Luis Reyes Bacallao aka Luis Reyes, Severino Ramos Betancourt aka Severino Ramos)
Úrsula Hilaria Celia Caridad de la Santísima Trinidad Cruz Alfonso as Celia Cruz-v. Seeco 7626, 1956.

16. **LAS PEPILLAS DEL CHA CHA CHÁ** – Cuarteto Carlos Faxes con Julio Gutierrez y Su Orquesta
(César Portillo de la Luz)
Gilberto Aldanas, Orlando Noriega, Orlanda Morales y Lazaro Pérez-v.
Produced by Ramón Sabat. Panart (Cuba) LD-3002, 1956.

17. **EL SABROSON** – Cuarteto Carlos Faxes con Julio Gutierrez y Su Orquesta
(César Portillo de la Luz)
Same as above.

18. **TODOS BAILAN MI CHA CHA CHÁ** – Ruben Gonzalez con Orquesta America Del 55
(Antonio Sánchez Reyes)
Rubén González-leader; Tony Raimat-v; «Cheo» Junco-v; clave; Juanito Ramos-perc; Gustavo Tamayo-güiro; Antonio Sánchez aka Musiquita-vn; Ignacio Berroa-p; Julio Salas-congas; Manuel Monteja aka Camagüey-ac b; Ignacio Hernández-timbales. Produced by Ramón Sabat. Panart (Cuba) 1957.

19. **MI AMOR BUENAS NOCHES** [bolero cha cha chá] – Celia Cruz y Carlos Argentino con La Sonora Matancera
(Roberto Fuentes)
Úrsula Hilaria Celia Caridad de la Santísima Trinidad Cruz Alfonso as Celia Cruz-v; Israel Vitenstein Vurm as Carlos Argentino-v. Seeco (Cuba) 7673, 1956.

20. **TRES BESITOS** – El Conjunto Casino
(Walfrido Guevara Navarro aka Walfrido Guevara)
Produced by Ramón Sabat. Panart (Cuba)
LD 2006, 1957.



21. **DOS ALMAS** – El Conjunto Casino
(Don Fabian)
Produced by Ramón Sabat. Panart (Cuba) LD 2006, 1957.

22. **LOS TRES VIOLINES** – Orquesta América Del 55
(Antonio Sánchez Reyes aka Antonio Sánchez)
Same as 18. Panart 45-2506, 1957 or 1958.



■ DISC 2 – CHA CHA CHÁ – WORLD MUSIC

1. **CHANCHULLO** [Oye Como Va] – Antonio Arcaño y Sus Maravillas
(Israel López aka Cachao)
Antonio Arcaño Betancourt-dir.; Eulogio Ortiz-fl. Gema (Cuba) G 1003 B, 1957.

2. **LA QUIJA** – El Conjunto Casino
(Jorge Zamora Montalvo aka Jorge Zamora)
Produced by Ramón Sabat. Panart (Cuba) LD 2006, 1957.

3. **GOZA MI TROMPETA** – Cachao y su Combo
(Osvaldo Estivill)
Alejandro Vivar aka El Negro, Armando Armenteros-tp; Israel López Valdés aka Cachao-music direction, b; Federico Arístides Soto Alejo aka Tata Güines or Ricardo Abreu aka Los Papines-congas; Guillermo Barreto-timbales. Radio Progreso Studios, La Habana, Cuba, 1957-1959.
Also available on *Cuba Jazz-Descarga Jam sessions 1956-1961* FA5722.

4. **NO TE QUEDES MIRANDO** [bolero ritmico] – Celio González con La Sonora Matancera
(Humberto Jauma Peñalver aka Humberto Jauma)
Celio González-v. Seeco (Cuba) 7676, 1957.

5. **QUE MALA FUE** [Mambo-Pachanga] – Sexteto La Playa
(Chivirico Dávila aka Rafael Dávila)
Vitin Aviles-v; La Playa Sisters-v; Pablo Alicea as Payo-g; Marie Alicea-v, maracas; Paul Alicea-timbales; Frank Sánchez-g; Ray Mantilla-perc; tp, th, ac b, congas. Havana. Mardi Gras 1051-X45, 1957.

6. **LOS RITMOS CAMBIAN** – Celia Cruz con La Sonora Matancera
(Justiniano Barreto Blanco aka Justí Barreto)
Úrsula Hilaria Celia Caridad de la Santísima Trinidad Cruz Alfonso as Celia Cruz-v; Seeco-45-7810, 1958.

7. **SHOOBIE DOO CHA CHÁ** - Luis Barreto y Su Orquesta

(Luis Barreto)

Luis Barreto-ac b, leader, arr. Seeco SCLP 9096, circa 1958.

8. **SANGANDONGO** - Sexteto La Plata

(Ignacio Arsenio Travieso Scull aka Arsenio Rodríguez)

Elchiciano (possibly José Luis Feliciano Vega as « Cheo » Feliciano)-v; Reila Ressay-v; Paquito Sanchez Padilla as Frankie Sanchez-g, Seeco (France) 45-561, 1958.

9. **ASI QUIERO MORIR** [cha chá mambo] - Celia Cruz con La Sonora Matancera

(Oneida Andrada)

Úrsula Hilaria Celia Caridad de la Santísima Trinidad Cruz Alfonso as Celia Cruz-v. Seeco SCLP 9171, 1958.

10. **CHA CHÁ DE LOS POLLOS** - Walfredo de Los Reyes and his All Stars Band

(Ernesto Antonio Puente Jr. aka Tito Puente)

Jesús Caunedo-as; Luis Escalante-tp; Luis; Julio Guerrero-fl; Paquito Etcheverría-p; Rodríguez aka Pellejo or Israel López as Cachao-ac b Walfredo de Los Reyes-d; Los Papines-congas [tumbadora]. La Habana, Cuba, 1957-1959. Producciones Gema (Cuba) LPG-1150, 1961.

11. **MI CHIQUITA QUIERE BEMBE** [cha cha chá bembé] - Tito Puente and his Orchestra

(Ernesto Antonio Puente Jr. aka Tito Puente)

RCA Victor LSP-1692, 1958.

12. **SEPARALA TAMBIEN** - Orquesta Aragón

(José Vivanco Sánchez Hecheverría as José «Pepe» Sánchez)

RCA Victor LPD-502, 1959.

13. **CHACHÁGUERE** [montuno cha chá] - Pío Leyva

(Severino Ramos Betancourt aka Severino Ramos)

Wlfrido Leyva aka Pío Leyva - v. Maype US-131, 1960.

14. **LA MALANGA** [charanga] - El Conjunto Casino

(Rosendo Hernández Padrón aka Rosendo Rosell)

Roberto Espí, v, leader; Andrés Perfecto Eleuterio Goldino Confesor Echevarría Callava as Niño Rivera-tres. Velvet (Cuba) VE 1700, 1960.

15. **CHA CHÁ ROCK** - Mongo Santamaría

(Ramón Santamaría Rodríguez aka Mongo Santamaría)

Mongo Santamaría-quinto drum, leader. Fantasy 3302, 1960.

16. **LA RUÑIDERA** - La Plata Sextette

(Alejandro Rodríguez)

Produced by Joe Cain. Seeco CELP 4690, 1960.

17. **MISS PATTI CHA CHÁ** - Mongo Santamaría

(Ramón Santamaría Rodríguez aka Mongo Santamaría)

Mongo Santamaría-quinto drum, leader. Fantasy 3302, 1960.

18. **CUBITA CUBERA** - El Conjunto Casino

(Rosendo Hernández Padrón aka Rosendo Rosell)

Velvet (Cuba) VE 1700, 1960.

19. **THE CATSKILL CHA CHÁ** - Sexteto La Plata

(M. Sanchez- Rafael Hernández Marín aka Rafael Hernández)

Seeco SS-4, 1962.

20. **THE HOLLYWOOD CHA CHÁ** - Sexteto La Plata

(Charles Ira Fox aka Charlie Fox)

Seeco SS-4, 1962.

21. **ZAMBULLO** - Sexteto La Playa

(Justiniano Barreto Blanco aka Justí Barreto)

Vitín Aviles-v ; La Playa Sisters-v ; Pablo Alicea as Payo-g; Marie Alicea-v, maracas; Paul Alicea-timbales; Frank Sánchez-g; Ray Mantilla-perc; tp, th, ac b, congas. Havana.

Mardi Gras 1053-X45, circa 1962.

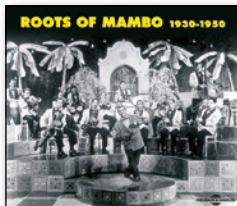
22. **OYE CÓMO VA** - Tito Puente

(Ernesto Antonio Puente Jr. aka Tito Puente)

Pedro Manuel Calzado as Rudy Calzado-lead v ; Santos Colón-chorus; Yayo el Indio-chorus; Chirivico Dávila-chorus Ernesto Antonio Puente Jr as Tito Puente: bv, timbales, leader; Jimmy Frisaura-tp; Pedro Bouloung as Puchi Bouloung-tp; Pat Russo-tp; Barry Rogers-tb; Shep Pullman-bs; Rafael Palau as Tata Palau-ts; Jesús Caunedo-ts; Al Abreu-ts; Pete Fanelli-as; Johnny Pacheco-fl; Gil López-p; Pupi Legarreta-vln; Bobby Rodríguez: ac b; Juan Cadavieco as Papi Cadavieco-congas; José Mangual Sr.-bongos; Tico SLP-1086, 1962.



FA5234



FA5128



FA5498



FA5915



FA5908



FA5752



FA5210



FA5722



FA5648