

48 CHEFS-D'ŒUVRE D'AMÉRIQUE LATINE 1930-1962

Samba • choro • bossa nova • tango • rumba • mambo...

48 LATIN AMERICAN MASTERPIECES



48 CHEFS-D'ŒUVRE D'AMÉRIQUE LATINE
Samba · choro · bossa nova · tango · rumba · mambo 1930 - 1962



La définition géopolitique de l'Amérique du Sud nous impose de préciser notre champ d'action, qui se concentrera sur les musiques nées dans les territoires de langue latine, à savoir le portugais et l'espagnol, à l'exclusion du français. On ne trouvera donc pas les genres musicaux des Antilles françaises ni

ceux des Caraïbes anglo-saxonnes qui ont d'ailleurs été fort bien documentés dans le catalogue Frémeaux par Bruno Blum et Jean-Pierre Meunier. En s'inscrivant dans le champ du domaine public, cette anthologie se satisfait d'un patrimoine exceptionnel qui témoigne de l'éclosion des genres et styles musicaux qui firent

la grandeur des musiques populaires du ^{xx}^e siècle jusqu'en 1962. Il suffit d'en citer quelques-uns pour résumer ce que fut la créativité musicale en Amérique latine : habanera, danzón, choro, samba, tango, rumba, mambo, cha-cha-cha...

Nationalisme musical

C'est à la fin du ^{xviii}^e siècle que le nom d'Américains est donné à tous les créoles sans distinction de couleur ; ainsi se forge l'identité continentale face aux Espagnols et aux Portugais. S'il est un art en Amérique latine qui définit des mentalités et une âme nationale, c'est bien la musique. Il est donc possible de reprendre la définition donnée par l'historien Pierre Nora des « lieux de mémoire », et de faire un inventaire des lieux où les mémoires nationales s'incarnent, aussi bien au sens matériel qu'au sens plus abstrait. Dans les chansons, on cite les beautés de la terre natale, ses paysages et ses villes emblématiques sans oublier les dieux ; on dépeint la vie quotidienne du peuple, au travail (*Me Voy Pal Pueblo*), en gouquette (*Sábado En Copacabana*), dans un stade pour assister à un match de football (1X1) ou attablé dans un bar (*Conversa de Botequim* ; *Cafetín de Buenos Aires*). Et si les griffures de l'amour sont évoquées (*Tenba Pena de Mim* ; *Eso No Va Comigo*), l'humour irrévérencieux ou narquois voire les sarcasmes ne sont jamais loin (*Conversa de botequim*, *La Engañadora*, *El Bodeguero*).

Le nationalisme musical trouve sa traduction dans l'émergence de genres nouveaux qui finissent par devenir le symbole d'une nation. Si la samba est avant tout représentative de Rio de Janeiro, il n'en reste pas moins, pour les Brésiliens comme pour les étrangers,

qu'elle est emblématique du pays ; et que dire du tango, littéralement né à Buenos Aires ?

L'Afrique au Brésil et à Cuba

L'indicible poids de l'histoire et de l'unité culturelle du continent ne peut faire l'impasse sur la fertilisation hispanique et lusitanienne ni oublier les stigmates de l'esclavage. Nos illustrations sonores n'oublient donc pas les accents africains. Les diasporas africaines ont laissé des traces en Argentine, au Pérou, en Colombie mais c'est à Cuba et au Brésil qu'elles sont restées les plus vivaces. Deux grandes ethnies africaines, liées aux routes de l'esclavage, sont présentes : celle dite du peuple Bantou et celle des Yorubas. Le peuple Bantou vient du sud de l'Afrique (Angola, Mozambique, Cameroun ; le mot bantou est le terme utilisé comme tronc commun de toutes les langues de ces pays) alors que les Yorubas sont issus du Nigéria, du Congo, du Bénin et du Togo. S'il est loisible de noter une grande proximité rythmique entre les genres musicaux cubains et brésiliens, il faut néanmoins relever que la musique brésilienne est plus façonnée par la musique bantoue ; ainsi, la « batida » du « tamborim » dans la samba, par exemple, a bien des similitudes avec le rythme angolais. Si la musique Yoruba conserve une grande part de tradition religieuse dans le candomblé, très actif à Bahia, elle est moins présente dans la musique urbaine brésilienne ; la raison en est simple : le candomblé fut si violemment réprimé au Brésil que la musique est restée confinée aux lieux de culte, les « terreiros ». En revanche, la musique urbaine cubaine utilise plus les canevas yoruba car la santería fut largement moins pourchassée que le candomblé brésilien. Ainsi, nombre de tambours existent à Cuba



alors qu'ils n'ont pas été absorbés par la musique urbaine brésilienne. Mettre en miroir *Exaltação A Mangueira*, samba chantée par Jamelão et tous les titres cubains donnés par la formation de Sabu Martinez donne des clés.

Les points communs

Ces musiques du Nouveau Monde sont la traduction des péripéties de l'histoire et de l'interpénétration des cultures européenne, amérindienne et africaine. Elles sont donc créoles. Elles ont intégré la fusion des instruments européens (guitare, violon, clarinette...) et des percussions africaines et amérindiennes ; elles ont emprunté aux danses de salon tout en libérant les corps à l'image de la culture noire. On peut aussi mesurer le métissage en se focalisant sur le chant, qui peut passer du romantisme délicat à la raucité

expressive, de plus en plus prégnante au fil des années. Donnons quelques exemples pris dans la musique brésilienne : la samba, par ses rythmes et son chant, emprunte à la négritude alors que le choro est plus européen mais on peut dire que de nombreuses interpénétrations font qu'il s'agit des deux faces d'une même pièce de monnaie ; d'ailleurs, des musiciens comme Pixinguinha ou Jacob do Bandolim pouvaient s'adonner aux deux en parallèle.

Habanera et Boléro

Dans la diversité, un pont musical commun apparaît à la fin du XIX^e siècle : c'est la habanera, un peu emblématique de ce que les Espagnols dénomment « ida y vuelta », cet aller et retour entre l'Europe et l'Amérique latine. Fréquente dans la musique européenne (Bizet, Ravel...), la habanera s'impose à Cuba, dans le danzón entre autres, avant d'innover le tango et le choro. À partir des années 1940 jusqu'en 1960, le boléro devient un phénomène historique à l'importance sociale inouïe. Il touche toutes les couches sociales de ces décennies, mais on s'en abreuve encore aujourd'hui comme nous le racontait, un sourire en coin, l'éditrice Anne-Marie Métaillé, toujours étonnée de voir ses auteurs latino-américains sombrer dans le pathos du boléro lors de leurs doutes existentiels.

Des Instruments

S'il est naturel de privilégier les instruments de percussions, qu'ils soient d'origine amérindienne ou africaine quand on pense aux musiques d'Amérique du Sud, ce serait une hérésie de ne pas valoriser les instruments à cordes pincées. Dans ce qu'il est

communément admis de nommer un « regional » de choro, on trouve la guitare 6 cordes, la guitare 7 cordes, le bandolim, le cavaquinho et dans la musique cubaine et vénézuélienne, il y a le tresero, le guiro, le cuatro, l'arpa criolla.

Faisons une longue digression vers la guitare qui, bien sûr, est d'origine européenne. Le musicien péruvien Sergio Valdés confirmait que la lutherie (et le toucher) de cet instrument s'est adaptée, selon les régions de son pays, aux styles indigènes. Au Brésil, il était mal vu de se promener avec une guitare en bandoulière jusque dans les années 1930, au risque de passer pour un marginal. Il y aura de grands guitaristes qui seront de fins compositeurs comme le Paraguayen Agustín Barrios Mangoré ou Heitor Villa-Lobos mais il est important d'insister sur un personnage qui a révolutionné la technique de l'instrument : Baden Powell. Comme il fut l'élève de Meira, qui était le guitariste d'origine nordestine du « regional » de Benedito Lacerda qui accompagnait aussi bien Pixinguinha que Jacob do Bandolim, il porte nécessairement tout le langage d'accompagnement des musiciens d'un Regional de choro des décennies de 1930 et 1940. Mais la grande nouveauté qu'il apporte dans la décennie de 1960, c'est la question et la place du soliste. Bien sûr, il y avait eu des solistes antérieurement aussi brillants que Américo Jacomino (alias Canhoto) en 1930, João Pernambuco lors des années 20 à 40, Garoto ou Dilermando Reis entre 1950 et 1960 ; mais c'est Baden Powell qui inaugure le style de jeu virtuose avec un swing brésilien qui n'était pas encore apparu. Son apport : dans ses solos, il agrège, dans la musique populaire, de manière absolument nouvelle, à la mélodie un accompagnement rythmi-

que très élaboré, fruit de diverses influences afro-brésiliennes comme la musique du candomblé et des batucadas. Il deviendra la référence étalon d'artistes comme Raphael Rabello et Yamandu Costa. Au-delà de la guitare, on notera également l'importance des violons et violoncelles dans le tango et le danzon et il ne faut nullement négliger le rôle des flûtes, clarinettes et cuivres aussi bien dans les musiques brésiliennes que cubaines.

Des paroles

Les trilingues francophones, hispanophones et lusophones se régaleront des textes qui dépeignent le social d'une époque, parfois l'hystérie, mais toujours les beautés du pays. Les autres devront nous croire sur parole que les poètes du tango sont des plumes aussi éblouissantes que celles du Brésil, de Noel Rosa à Vinicius de Moraes en passant par Dorival Caymmi. Et que dire des textes irrévérenciaux et malicieux des Cubains à l'époque du cha-cha-cha (*La Engañadora, El Bodeguero...*) ?

Au fil des titres

Le CD1 est dévolu aux musiques brésiliennes (même si deux titres – *Tem Pena de Mim* et *Tico Tico No Fubá* – seront présents sur le second CD) et au tango ; le CD2, quant à lui, présente les musiques cubaines et fait aussi une large place au boléro avant de conclure sur une musique paraguayenne chantée en espagnol mais inscrite dans la culture guaranie. C'est donc une géographie mentale que ces 48 titres illustrent autant que la géographie du continent afin de prendre la mesure des différences de sensibilité tout en révélant le goût immodéré pour les belles mélodies

et la prégnance d'une polyrythmie fort éloignée des standards européens et même nord-américains. C'était une gageure que de choisir 48 titres et nous avons, dans cette figure imposée, fait le choix de retenir à la fois des compositions devenues incontournables (*Cbega de Saudade, El Manisero, La Bamba, Tico Tico No Fubá...*) et des chansons tout aussi belles quoique moins valorisées hors de leur terre d'élection.

Le Brésil. Quoi de mieux pour emporter l'adhésion de l'auditeur que d'ouvrir les illustrations musicales par des bijoux incontournables de la bossa nova ? Apportons quelques informations pour en déguster tout le suc. En 1961, le département d'État des États-Unis organise l'American Jazz Festival à Rio de Janeiro, ce qui permit la rencontre de jazzmen avec des musiciens brésiliens ; Dizzy Gillespie s'en souviendra en enregistrant de magnifiques versions très personnelles de *Cbega de Saudade* et *Desafinado*. De cette rencontre, nous privilégions celle qui permit à Herbie Mann de se confronter au guitariste Baden Powell ainsi qu'à Antonio Carlos Jobim. S'il n'est sans doute pas le plus grand flûtiste de l'histoire du jazz, Herbie Mann possède un sens du rythme qui lui permet d'épouser la syncope particulière qui caractérise la musique brésilienne sans affadir le genre. Si *Deve Ser Amor* ouvre l'anthologie, c'est tout simplement pour la beauté de la composition de Baden Powell et pour valoriser la nouveauté stylistique qu'imposera le guitariste carioca, qui n'a jamais que 22 ans. Écouter *Deve Ser Amor* et *Consolação* procure aujourd'hui encore un frisson de plaisir. *One Note Samba* est la première incursion d'Antonio Carlos Jobim dans l'interprétation de ses chansons adaptées en anglais ;



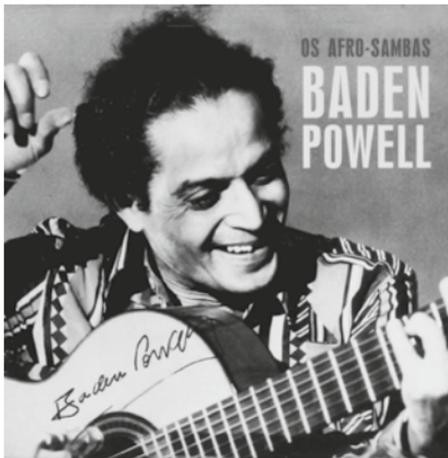
comme il nous l'avait lui-même confié : « Je ne suis pas un chanteur, je ne fais qu'interpréter mes compositions » ; avouons que sa maîtrise de l'anglais est si parfaite qu'elle facilitera sa reconnaissance aux USA, et que son chant présente le même charme que son délié pianistique. Il était impossible de ne pas retenir des titres de João Gilberto. Avec Jobim et Vinicius de Moraes, il allait imposer de nouveaux

codes qui définirent le style bossa nova. Son apport spécifique : une osmose entre l'expression vocale et la gymnastique entre le jeu de guitare et la batterie. On trouvera donc l'incontournable *Desafinado* (composé à quatre mains par Jobim et Newton Mendonça en 1959) et le titre *Cbega de Saudade* de juillet 1958 qui signe l'acte de naissance de la bossa nova. La version de *Mambã de Carnaval*, chanson issue du film *Orfeu Negro*, d'Agostinho dos Santos, immense chanteur décédé dans un crash d'avion au-dessus de Paris en 1974, dessine le passage délicat imposé lors de l'éclosion de la bossa nova ; lui est encore un peu écartelé entre l'ancien monde et celui qui éclot. En synthèse, on dira que la bossa nova est le résultat de contributions individuelles sans être un mouvement fermé dans des règles intangibles. Il n'en reste pas moins que la bossa nova va bouleverser en douceur le paysage sonore par la simplification du rythme de la samba, l'écriture harmonique autour de belles mélodies intimistes, et en jouant sur les accords altérés. La guitare, comme écrit plus haut dans le livret, devient l'élément central ; João Gilberto crée des touchers nouveaux, fait sonner l'instrument en impulsant un rythme décalé qui bonifie la musique en lui donnant une dimension nouvelle. De son côté, Baden Powell apporte la dimension du soliste. Comme le dit un vers de la chanson *Desafinado* : « Isto é a bossa nova, isto é muito natural. »

La mémoire des lieux devient presque une ferveur nationaliste. On chante la ville de Rio de Janeiro (*Noites Cariocas, Sábado em Copacabana, Exaltação a Mangueira*) mais aussi Salvador de Bahia (*Na Baixa do Sapateiro*) et d'autres endroits de rêve comme *Maracangalba* ou *Marambaia*. Le sambiste

Jamelaão savait exprimer la grandeur de Mangueira, l'une des trois premières écoles à défiler au carnaval de Rio de Janeiro. Il y a aussi un faux jeu de dupes : le compositeur et pianiste Ary Barroso reprend une chanson du bahianais Dorival Caymmi qui lui choisit d'interpréter *Na Baía do Sapateiro* du premier ; des appropriations qui ne manquent pas de sel ni de saveur. On retrouvera dans le CD 2, *Tem Pena de Mim* d'Elza Soares ; ce titre comme *Marambaia* est issu du premier album (les arrangements pour grand orchestre sont très représentatifs de l'époque) de la chanteuse qui fut aussi la compagne du footballeur Garrincha. Cela donne l'occasion d'esquisser une variation en trois titres autour du « futebol », sport roi dans toute l'Amérique Latine. *LXO* (se lit « un à zéro ») vante la victoire du Brésil conte l'Uruguay en 1924 où Fredenrich, joueur métis qui eut la notoriété d'un Pelé en son temps, marque le but de la victoire. Dans *LXI* (match nul), on retrouve la faconne bien représentative du petit peuple nordestin avec l'inénarrable Jackson do Pandeiro. De son côté, le carioca Jacob do bandolim, figure essentielle du genre choro, dépeint musicalement les facéties et dribbles de Garrincha dans *A Ginga do Manê*. Où voit-on s'épanouir la culture populaire sinon dans les botequims ou les cafétins ? Noel Rosa en donne une représentation hilarante dans *Conversa de Botequim*, en une écriture dont la modernité étonne encore. Plus tardif, *Cafetín de Buenos Aires*, chanson de 1948, garde une fraîcheur moderniste et ouvre les variations autour du tango.

L'Argentine : l'évolution du tango est une longue et belle histoire qui est largement présentée dans nos



anthologies parues chez Frémeaux et à laquelle nous renvoyons nos lecteurs. Le tango est une musique urbaine née sur place à Buenos Aires et qui est liée à son immigration d'Espagnols, d'Italiens, de Juifs d'Europe centrale, d'Allemands et de natifs de l'empire turc. C'est l'acmé dans les années 1950-60 avec le « Nuevo Tango » que nous avons choisi de privilégier. « Nuevo Tango » est un intitulé donné par Piazzolla, qui voulait rompre avec le tango « chan-chan ». Et c'est bien la génération de Piazzolla qui apporte un style et une couleur en symbiose avec l'air du temps et qui va jeter une passerelle vers la modernité occidentale. Aux côtés du chanteur Edmundo Rivero, qui en plus d'être un interprète extraordinaire était aussi un guitariste éblouissant, on mesurera combien Roberto Grela était un immense guitariste. Cela se vérifie dans

la version de *La Cumparsita* par le quartet emmené par Aníbal Troilo et lui-même. Bien évidemment, le bandonéon est à l'honneur avec Aníbal Troilo, qui fut considéré par ses pairs comme un conservatoire à lui tout seul, et Astor Piazzolla, qu'il n'est plus nécessaire de présenter contrairement au Quinteto Real, formation d'immenses musiciens qui n'est pas reconnue à sa juste valeur. Il suffit de relever les noms du pianiste Horacio Salgán, du violoniste Enrique Francini, du bandonéon Pedro Laurenz, du guitariste Ubaldo de Lío et du contrebassiste Rafael Ferro pour deviner que ces immenses musiciens – autant solistes qu'accompagnateurs- ne pouvaient que produire une musique instrumentale géniale pas vraiment pensée pour la danse.

Cuba : L'île de Cuba est l'autre pôle essentiel des musiques du continent avec ses ingrédients européens, africains et, dans une moindre mesure, amérindiens. Plusieurs genres musicaux eurent un retentissement dans le monde entier, le moindre n'étant pas le fameux *El Manisero*. Avec son Orquesta Casino de La Habana, Don Azpiazu présente ce « son pregón » de Moisés Simons (1889-1941, compositeur de nombreuses comédies musicales qui connaîtra une fin tragique) au Théâtre Palace de New York et y fait entendre pour la première fois aux USA la musique cubaine interprétée avec des instruments traditionnels. *El Manisero* est une chanson qui a bien du mal à être chassée de l'esprit une fois écoutée. Avec Sabu Martínez (et le génial musicien aveugle Arsenio Rodríguez au trés), on côtoie les traditions polyrythmiques communes aux diasporas africaines. L'ensemble des percussions traditionnelles présentes dans l'enregistrement est

issus des rites initiatiques de la confrérie des Abakuas. Autre danse à succès, le mambo est un dérivé du danzón conçu par le violoncelliste Orestes López et son frère Ismael (Cachao) et le flûtiste Antonio Arcaño. C'est Dámaso Pérez Prado qui, en 1948, structurera le genre en mettant en place une phalange de sax qui joue les motifs musicaux, une phalange de trompettes qui exécute la mélodie et la contrebasse qui assure l'accompagnement sur la pulsation rythmique des timbales, congas et bongos. Le Cha-cha-cha apparaît en 1959, sous la plume du violoniste Enrique Jorrin de la charanga Orquesta América; il cherchait une formule plus simple à danser que le danzón. Le résultat : la mélodie sur le tempo et l'accompagnement toujours rythmique sur le contretemps.

Le boléro : un continent sous séduction.

Le boléro n'est pas uniquement cubain, il est l'âme des pays de langue hispanique (Mexique, Porto Rico, Colombie, Cuba, Chili) et trouve aussi sa place au Brésil. La version d'Elza Soares de *Tem Pena de Mim*, avec son magnifique arrangement aux cuivres saignants, est à sa manière un boléro moderne auquel la rage contenue de *Eso no va comigo* de la Mexicaine Toña la Negra répond. Comme quoi un genre somme toute mineur embrasse tout un continent avec son charme sulfureux. Cette forme créole emprunte à tout ce qui l'entoure, mais est en soi et à soi seule une vérité essentielle. Avec le boléro, on partage une vision du monde ; il y a de la sensualité, du sexuel dans le pathos et l'hystérie autour des ruptures et abandons portés par des voix qui ont une telle incandescence qu'on ne peut qu'y succomber. Le boléro est ici illustré par quelques voix incontournables comme celle du

Cubain Bienvenido Granda (1915-1983) surnommé le chanteur moustachu, un temps soliste de La Sonora Matancera ou celle du ludique séducteur portoricain Bobby Capó (1921-1989) ou du chilien Lucho Gatica (1928-2018) qui nous offre *Bésame Mucho*, le standard de la pianiste mexicaine Consuelo Velázquez. Quant à Antonio Machiñ, il faut rappeler qu'il était le chanteur de l'orchestre de Don Azpiazu et que c'est lui qui poussait sur scène la carriole de cacahuètes. Les femmes, qui ne manquent pas à l'appel du boléro, sont ici bien représentées par la cubaine Olga Guillot (1922 – 2010) et par Toña la Negra qu'on qualifiait de la Sensación Jarocha car elle était la porte-voix des métis des faubourgs de VeraCruz. *Fina Estampa*, la chanson de Chabuca Granda n'est pas un boléro mais une « valse » interprétée par Los Morochucos (Oscar Avilés / Augusto Ego-Aguirre / Alejandro Cortés ; parfaits représentants du « mestizos » (métis d'Indien et d'Espagnol). Au Pérou, « el vals » (la valse) fut un genre essentiel de la fin du XIX^e siècle jusque dans les années 1960.

Teca CALAZANS et Philippe LESAGE

© 2025 FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

48 LATIN AMERICAN MASTERPIECES

Samba · choro · bossa nova · tango · rumba · mambo 1930-1962



Praça Municipal de Salvador, Bahia 1960

The geopolitical definition of South America entails making the scope of this exposé very precise, because it concentrates on music forms that were born in territories where Latin languages were spoken, namely Portuguese and Spanish, with the exclusion of French. So here we won't find the music genres of the French Antilles, and even less those of the Anglo-Saxon islands of the Caribbean, which are referred

to elsewhere in the Frémeaux catalogue by Bruno Blum and Jean-Pierre Meunier, with well-documented references. Keeping within the limits of recordings that are in the public domain, this anthology successfully deals with an exceptional heritage that demonstrates the burgeoning musical styles that became the glories of 20th century popular music right up until 1962. A mention of some of these styles is quite sufficient to

prove the creativity that stemmed from the music of Latin America: habanera, danzón, choro, samba, tango, rumba, mambo, cha-cha-cha, etc.

Musical nationalism

At the end of the 18th century, the name Americans was given to all Creoles irrespective of their colour. It formed a continental identity set against the Spanish and the Portuguese. If there's one art that defines mentalities and a national soul, it is music. And so it's possible to take up the definition given by historian Pierre Nora of these "places of memory," and to draw up an inventory of the places where national identities are incarnated, in both the material sense and also in a more abstract manner. In songs, people sing of the beauty of their native land, its landscapes and emblematic cities, without forgetting the gods; the everyday lives of the people are cited, their places of work (Me Voy Pal Pueblo), festive evenings (Sábado Em Copacabana), in stadiums for a football match (IXI) or at a table in a bar (Conversa de Botequim; Cafetín de Buenos Aires). And if the scratches of love are mentioned (Tenha Pena de Mim; Eso No Va Comigo), irreverent or sly humour, if not sarcasm, are never far away (Conversa de Botequim, La Engañadora, El Bodeguero).

Musical nationalism found its translation in the emergence of new genres that eventually become the symbol of a nation. While the samba above all represents Rio de Janeiro, it still remains, for Brazilians and for foreigners, the emblem of a whole country; and what can be said of the tango, which was literally born in Buenos Aires?

Africa in Brazil and in Cuba

The unspeakable weight of the history and cultural unity of the continent leaves one no choice but to discuss the fertility brought by the Spanish and Portuguese, and insist on the stigmata of slavery. So our illustrations in sound are reminders of Africa's accents. African diasporas left traces in Argentina, Peru and Colombia; yet it was in Cuba and Brazil that they remained the most vivid, with the presence of two great African ethnic groups that were linked to slavery: the Bantus and the Yorubas. The Bantu people came from southern Africa, namely Angola, Mozambique and Cameroon, with Bantu being the term used for the common stem of all those countries' languages. The Yorubas came from Nigeria, the Congo, or Togo and Dahomey, (today's Benin), which were referred to as the Slave Coast of West Africa. While we're at liberty to note that the rhythms of Cuban and Brazilian music genres are quite close to one other, we can still observe that the music of Brazil has more the shape of Bantu music: the batida provided by the tamborim in the samba, for example, has several similarities to the rhythms of Angola. While Yoruba music preserves a large part of the religious tradition in the Candomblé, which was extremely active in Bahia, it is still less present in the urban music of Brazil. The reason is quite simple: the Candomblé was repressed with such violence in Brazil that its music remained confined to places of worship, the terreiros. On the other hand, the music of Cuba's cities more frequently used a Yoruba canvas, because the Santería was not nearly as widely hunted down as the Brazilian Candomblé. A number of drums would exist in Cuba, but were not absorbed by urban music in Brazil. Examining Exaltação A

Tonia la negra



Mangueira (a samba sung by Jamelão) in comparison with all the Cuban titles from Sabu Martinez's ensemble, provides us with indications.

Common traits

These music genres from the New World are translations of various episodes in history and the interpenetration of European, Amerindian and African cultures. They are therefore Creole. They have integrated the fusion of European instruments (guitar, violin, clarinet...) with African and Amerindian percussion; and they borrowed from dances held in salons at the same time as they were liberating

bodies from the image of black culture. Again, one can measure their mixed origins by focusing on the songs, which can pass from delicate romanticism to a raucous expressivity that became more and more meaningful over time. We can take a few examples from Brazilian music: the samba, through its rhythms and songs, borrows from negritude, whereas the choro is more European, yet it can be said that numerous interpenetrations make this a question of two sides of the same coin; besides, musicians like Pixinguinha or Jacob do Bandolim could play both in parallel.

Habanera and Bolero

In diversity, a common trait in the music appeared at the end of the 19th century: it was the habanera. This represented what the Spanish referred to as “ida y vuelta”, the to-and-fro between Europe and Latin America. The habanera was frequent in European music (Bizet, Ravel...), and in Cuba it established itself in the *danzón*, among others, before innervating the tango and the choro. Beginning in the forties and until 1960, the bolero would become an important historical phenomenon whose social importance was unheard-of. It touched every layer of society during those decades, but we cannot do without it even today, as publisher Anne-Marie Métaillé smilingly reminded us in saying she was still surprised to see her Latin-American authors foundering in the pathos of the bolero whenever they were subject to existential doubts.

From one title to another

CD1 is devoted to Brazilian music (even if two titles – Tem Pena de Mim and Tico Tico No Fubá – are present on CD2) and the tango. As for CD2, it presents the

music of Cuba and also leaves a large space for the bolero, before concluding with a piece of music from Paraguay, sung in Spanish although it belongs to the culture of the Guaraní. So the 48 titles we have here are a mental geography as much as the geography of the continent, and it enables us to measure the differences in sensibility while revealing the immoderate taste for beautiful melodies and a fullness of polyrhythms very distant from European and even American standards. Choosing 48 titles was something of a gamble, and those “compulsory figures” imposed

a choice that included not only compositions that have become unavoidable (Chega de Saudade, El Manisero, La Bamba, Tico Tico No Fubá...), but also songs that are considered to be of lesser value outside of their own country, although they are just as beautiful.

Teca CALAZANS and Philippe LESAGE
adapted into english by **Martin Davies**

© 2025 FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

Discographie

48 CHEFS-D'ŒUVRE D'AMÉRIQUE LATINE

CD1

- 1) **Deve Ser Amor** (Vinicius de Moraes – Baden Powell)
Herbie Mann (flûte et flûte alto), Baden Powell (guitare), Gabriel (contrebasse), Juquinha (batterie)
Atlantic AT – 5025 / 1962
- 2) **One Note Samba** (Antonio Carlos Jobim – Newton Mendça)
(Titre original en portugais : Samba de Uma Nota Só)
Herbie Mann (flûte), AC Jobim (vocal, piano, arrangement), Baden Powell (guitare), string section
Atlantic / Fermata LPA T 5017 / 1962
- 3) **Desafinado** (Antonio Carlos Jobim – Newton Mendça)
João Gilberto (vocal, guitare), direction musicale Antonio Carlos Jobim
Odeon 14.426 / 1958
- 4) **Infuencia Do Jazz** (Carlos Lyra)
Tamba Trio (Luiz Eça : piano, Bebeto Castilho : flûte et contrebasse, Helcio Milito : batterie et percussions)
Philips DC 440.615 PT / 1962
- 5) **Consolação** (Baden Powell)
Herbie Mann (flûte), Baden Powell (guitare), Gabriel (contrebasse), Papão (batterie)
Atlantic AT – 5025 / 1962
- 6) **Chega de Saudade** (Vinicius de Moraes – Antonio Carlos Jobim)
João Gilberto (vocal, guitare), direction musicale AC Jobim
Odeon 14.360 / 1958
- 7) **Manhã de Carnaval** (Antonio Maria – Luiz Bonfã)
Agostino dos Samba (vocal, c/orquesta)
RGE 10173 – A / 1959
- 8) **Noites Cariocas** (Jacob do Bandolim)
Jacob & seus choroês (Regional de Canhoto + Metais)
RCA Victor BBL 1072/ 1960

9) **Sabado Em Copacabana** (Dorival Caymmi)

Dorival Caymmi (vocal, guitare), orquestra e arranjo Luiz Arruda Paes

Odeon 13964 / 1955

10) **Exaltação A Mangueira** (Eneas Brito da Silva – Aloisio Augusto da Costa)

Jamelão (vocal) e Orquestra

Continental 17.196 / 1955

11) **Na Baiá do Sapateiro** (Ary Barroso)

Dorival Caymmi (vocal, guitare)

Odeon MOFB 3078 / 1958

12) **Maracangalha** (Dorival Caymmi)

Ary Barroso (piano), musiciens non identifiés

Odeon MOFB 3078 / 1958

13) **Marambaia** (Rubens Campos – Henricão)

Elza Soares (vocal), Astor Silva (arrangement)

LP A Bossa Negra – EMI Odeon / 1961

14) **1 x 0** (Pixinguinha – Benedito Lacerda)

Pixinguinha (sax tenor), Benedito Lacerda (flûte) e Regional

Victor 80 0442 – A / 12 juin 1946

15) **1 x 1** (Edgar Ferreira)

Jackson do pandeiro - musiciens non identifiés

LP Sua Majestade – O Rei do ritmo / Circa 1962

16) **A Ginga do Mané** (Jacob do Bandolim)

Jacob E Seus choroês : Jacob (violinha), Dino (violão 7 cordas), Cesar (violão), Carlinhos (cavaquinho), Jonas e Gilberto (ritmos)

LP Primas e Bordoos BBL 1190 / 1962

17) **Conversa de Botequim** (Noel Rosa – Osvaldo Gogliano “Vadico”)

Noel Rosa (vocal, guitare) e Conjunto Regional Odeon

Odeon 1125 – B/ 24 juillet 1935

18) **Cafetin de Buenos Aires** (Enrique Santos Discépolo – Maraino Mores)

Anibal Troilo (bandoneon) y su orquesta tipica, Edmundo Rivero (canto)

RCA Victor 68 – 0976 – A/ 8 juillet 1948

19) **Para Vos, Hermano Tango** (M. Batistela – Edmundo Rivero)

Edmundo Rivero, canto con guitarras

RCA Victor 63. 00. 16 B/ 1950

20) **La Cumparsita** (Gerardo Matos Rodriguez)

Anibal Troilo – Roberto Grela y su Cuarteto Tipica

RCA Victor AWL 3464 / 1962

21) **Taquito Militar** (Mariano Mores)

(milonga)

Quinteto Real (Horacio Salgan : piano, Enrique Mario Francini : violon, Pedro Laurenz : bandoneon, Ubaldo de Lio : Guitare, Kicho Diaz : contrebasse)

CBS 8 454 / 1961

22) **Adios Muchachos** (Sanders – Vedrani)

Quinteto Real

Même référence et même formation que page 21

23) **Adios Nonino** (Astor Piazzolla)

Astor Piazzolla (bandoneon), Simon Bajour (violon),

Jaime Gosis (piano), Horacio Malviceno (guitare électrique),
Kicho Diaz (contrebasse)

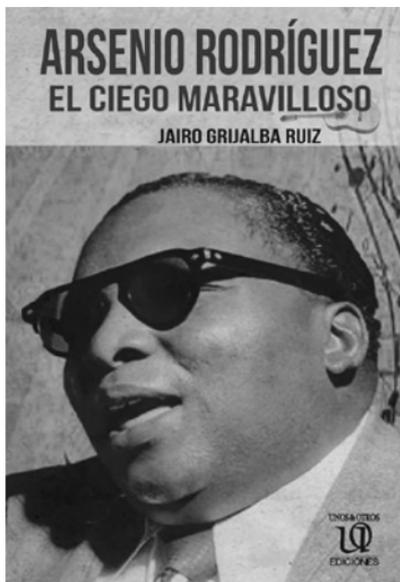
LP Piazzolla Interpreta a Piazzolla

RCA Victor AVL 3383/ 1961

24) **Tanguissimo** (Astor Piazzolla)

Même formation que page 23

RCA Victor AVL 3383/ 1961



1) **Sueño Azul** (V. Torrialba)

(salve merengue)

Alberto Beltran con René Hernandez y Su Orquesta

Tropical TRLP 5141 / ca 1962

2) **Tribilin Cantore** (Sabu Martinez)

« Sabu » L. Martinez (conga, bongo, vocal), Arsenio Rodriguez (conga, guitar, vocal), Raul « Ceasar » Travieso (conga, vocal), Israel Moises « Quique » Travieso (conga), Ray « Mosquito » Romero (conga), Evaristo Baro (bass), Willie Capo et Sarah Baro (vocal)

LP Palo Congo

Blue Note 1561 / 1958

3) **El Manisero** (Moises Simons)

Don Azpiazu and his Havana Casino Orchestra, avec refrain vocal d'Antonio Machín

78 rpm Gramophone K – 6237 / 1930

4) **Rapsodia Del Maravilloso** (Sabu Martinez)

Même personnel et même référence que plage 2

5) **A Gozar Con El Combo** (Israel Lopez)

Cachao et son ensemble : Richard Egües (fl), Nino Rivera (très), Orestes Lopez (p), Virgilio Vixanc (bs), Guillermo Barreto (dr), Tata Guínes (tumbadora), Cachao (bass), Gustavo Tamayo (guiro), Innocento Viva (tp), Rogerio Iglesias (bongo), Emilio Penales (TS)

Le Chant du Monde / LDX – S 4249 / Circa 1961

6) **El Ritmo de Mi Cuba** (Silvio Contreras)

Bienvenido Grande y su Sonora Matancera

Seeco / 1954

7) **La Enganadora** (Enrique Jorin)

Enrique Jorin et son Ensemble

Le Chant du Monde LDX-S 4249/ Circa 1961

8) **El Bodeguero** (Richard Egües)

Orquesta Aragon

RCA FPM 187 / 1956

- 9) **Mambo nº5** (Perez Prado)
Perez Prado y su Orquesta Tropical
RCA Victor EPA 5022 / 1958
- 10) **Mambo nº8** (Perez Prado)
Xavier Cugat & His Orchestra
Philips B – 21.328 / 1952
- 11) **Tenha Pena de Mim** (Cyro Monteiro – Babahu)
Elza Soares, Astor Silva (arrangement)
LP A Bossa Negra / 1961
- 12) **Eso No Va Comigo** (Pablo Pelegriño)
Toña La Negra con el conjunto de Pablo Pelegriño
Tumbao / 1958
- 13) **Besame Mucho** (Consuelo Velásquez)
Lucho Gatica c / Roberto Ingles e Sua Orquestra
Odeon X – 3445/ 1953
- 14) **Dos Gardenias** (Isolina Carrillo)
Antonio Machín c / orquesta
EP Odeon (EMI) DSOE 16.201 / 1958
- 15) **Tu Me Acumbraste** (Frank Dominguez)
Olga Guillot c / orquesta Riverside
Puchito Records MLP 519 / 1958
- 16) **Aquellos Ojos Verdes** (Nilo Meendez -Adoldo Utrera)
(Version brésilienne : João de Barros)
Trio Irakitan
Odeon 14.580 / 1959
- 17) **Frenesi** (Alberto Dominguez)
(Version brésilienne : Haroldo Barbosa)
Trio Irakitan
Odeon 15-580 / 1959
- 18) **Quizas Quizas Quizas** (Osvaldo Farrès)
Bobby Capo c/orquesta Seeco
Seeco SCLP 9055 / 1956

19) **Si Me Pudieras Querer** (Ignacio Villa)
Toña La Negra c / conjunto de Pablo Pelegriño
Tumbao / 1958

20) **Fina Estampa** (Chabuca Granda)
Los Morochucos
LP Music Of Peru
Parlophone PRC 1217 / 1962

21) **La Bamba** (trad)
Conjunto Tierra Blanca de Chico Barcelata
LP Vera Cruz Columbia HL 8138 / 1957

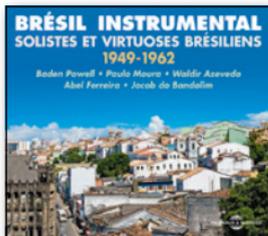


22) **Tico Tico No Fubá** (Zequinha de Abreu)
Sivuca (accordéon) c / Canhoto e Seu conjunto
78 rpm Decca 2604 / 1952

23) **Me Voy Pal Pueblo** (Mercedes Valdes)
Trio Los Panchos
78 rpm Columbia CB 2. 053 – B / 1955

24) **Recuerdos de Ypacaraí** (Demetrio Ortiz- Zulema de Mirkei)
Gregorio Barrios c / orquesta
Odeon 8683 – A / septembere 1955

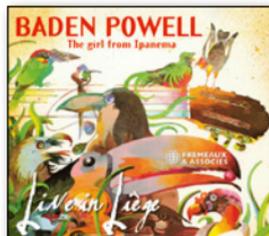




FA5624



FA077



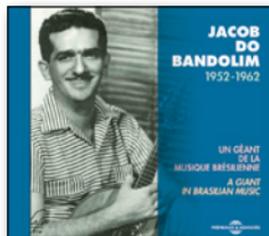
FA8607



FA159



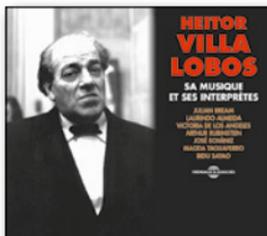
FA5338



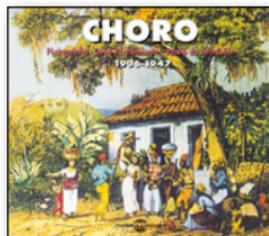
FA5741



FA5134



FA5697



FA166