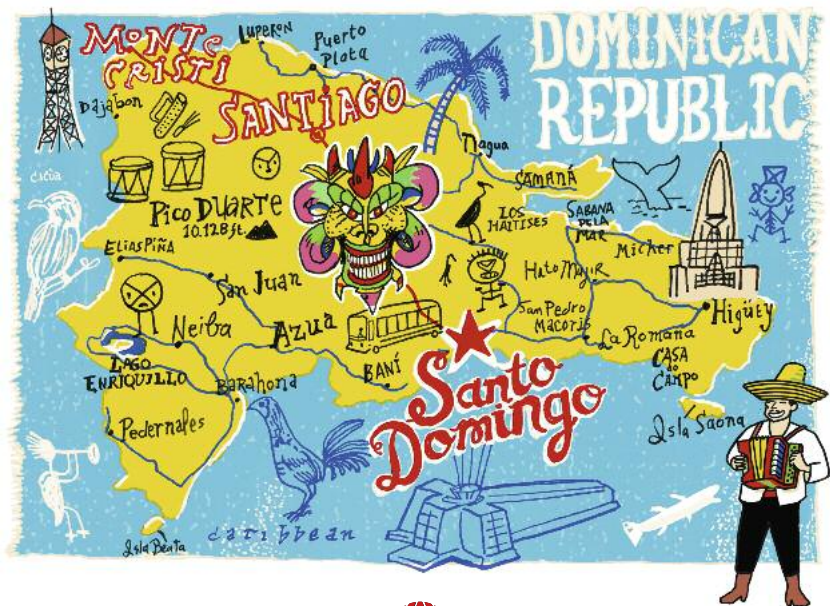


DOMINICAN REPUBLIC MERENGUE

Haiti - Cuba - Virgin Islands - Bahamas - New York 1949-1962





Luis Kalaff

DOMINICAN REPUBLIC - MERENGUE

Haiti - Cuba - Virgin Islands - Bahamas - New York 1949-1962

Par Bruno Blum

Le merengue a une histoire atypique : il était presque impossible pour les musiciens d'enregistrer leur musique en République Dominicaine même. Malgré leur popularité, le matériel d'enregistrement était peu disponible. En outre, la tyrannie autocratique de Rafael Trujillo (au pouvoir de 1930 à 1961) a incité nombre des meilleurs musiciens à l'exil. C'est à New York que la petite diaspora dominicaine a principalement trouvé refuge. À partir de 1949 les musiciens ont accédé à une production de disques de qualité, notamment pour les marques new yorkaises Ansonia (fondée par Rafael Pérez Dávila en 1949) et Seeco (fondée par Sidney Siegel en 1943). Ainsi avec le succès des enregistrements de formations dont la première fut celle de l'accordéoniste **Angel Vilorio** avec le chanteur **Doris Valadares**, le merengue a pu rayonner à travers les Caraïbes latines dès le début des années 1950. Comme les Îles Vierges¹, Porto Rico faisait partie du territoire des États-Unis. Les musiciens dominicains étaient particulièrement appréciés par leurs voisins portoricains, nombreux à New York. Les orchestres portoricains et cubains de son, mambo, cha-cha-cha et autres musiques latines à la mode dans les années 1950 ont vite repris le merengue à leur

compte et des artistes célèbres comme Xavier Cugat ou **Celia Cruz** ont enregistré dans ce style en y ajoutant leur couleur locale. Après l'avènement du calypso² et du rock 'n' roll³ en 1956, les musiques latines ont continué à prospérer. Irrésistiblement dansant, l'influent merengue authentique entendu ici constitue l'une des principales racines du compas haïtien et de la salsa, un genre qui s'est par la suite développé dans la communauté latine de New York — et portoricaine en particulier. Méconnu malgré son succès depuis les années 1970, le véritable merengue est l'héritier d'une tradition qui remonte au XVII^e siècle. Cet album réunit un florilège de son vrai âge d'or, les années 1950.

Contredanse à Saint-Domingue

Située au sud-est des côtes de la Floride, la République Dominicaine est le plus vaste territoire des Caraïbes après sa voisine Cuba. L'île fut appelée Hispaniola par Christophe Colomb en 1492 et Saint-Domingue par les Français, qui la disputaient aux Espagnols. Les Indiens Taïnos de langue arawak ont été anéantis par la colonisation espagnole et les épidémies venues d'Europe. Mais le métissage était très répandu et nombre de Dominicains ont des ancêtres

1. Lire le livret et écouter *Virgin Islands - Quelbe & Calypso 1956-1960* (FA 5403) dans cette collection.

2. Lire les livrets et écouter Harry Belafonte *1954-1957* (FA 5234) et le volume *Calypso* du coffret *Anthologie des musiques de danse du monde* (FA 5342) qui retracent le succès international du calypso dans cette collection.

3. Lire les livrets et écouter *Elvis Presley face à l'histoire de la musique américaine 1954-1956* (FA 5361) et *1956-1960* (FA 5383).



amérindiens. La déportation à Saint-Domingue d'Africains réduits en esclavage a été massive à partir du XVI^e siècle, créant au passage la catégorie des *zambos* (Africains métissés avec des Taïnos). Première colonie importante du nouveau monde, la ville de Saint Domingue s'est développée rapidement. Elle contient un quartier colonial du XVI^e siècle où trône la plus ancienne cathédrale chrétienne des Amériques. Elle fut la première base militaire des conquêtes espagnoles aux Caraïbes, en Amérique Centrale et en Amérique du Sud.

Selon le saxophoniste et ethnomusicologue Paul Austerlitz dont le remarquable travail sur l'histoire du merengue fait autorité⁴, les « danses des campagnes » (*country dance*) concurrent une vogue

dans la noblesse britannique. Les nobles les ont adaptées aux salons des aristocrates de la cour de Charles II. Le roi de France Louis XIV était friand de nouvelles danses et au milieu du XVII^e siècle il adopta ces *country dance* anglaises (appelées phonétiquement « contredanses » en France) à sa cour au château de Saint-Germain-en-Laye. Elles avaient pour nouveauté et particularité d'être dansées par des couples libres, ce qui contrastait avec la pratique habituelle des danses en groupe. L'Espagne céda l'ouest de l'île Hispaniola à la France en 1697. La variante française de la contredanse prit alors sa place dans les salons coloniaux de Port-au-Prince. Comme d'autres musiques d'origine européenne, la contredanse était aussi jouée par les esclaves musiciens à la demande de leurs maîtres. Elle fut vite adoptée par les Dominicains d'origine africaine, pour qui la musique représentait une forme de liberté⁵. Ils en créèrent une version afro-américaine populaire, notamment la danse et le rythme « carabinier » à l'origine du meringue de l'ouest de l'île, futur Haïti (« mereng » selon l'orthographe anglaise). Ainsi dès le XVII^e siècle la colonie française de Saint-Domingue était vraisemblablement le cadre de danses afro-américaines préfigurant les danses en couple très libres du XX^e siècle.

Trop occupée par l'invasion de l'Amérique du Sud, l'Espagne céda l'est de l'île à la France en 1795. Entretiens, dans l'élan de la révolution française de 1789, l'ouest de l'île obtint son indépendance au

4. Paul Austerlitz, *Merengue, Dominican Music and Dominican Identity*, Temple University Press, Philadelphia, 1997.

5. Lire le livret et écouter *Slavery in America - Redemption Songs 1914-1972* (à paraître dans cette collection).

terme d'une longue et sanglante révolte d'esclaves menée par Toussaint-L'Ouverture. Indépendant depuis 1804, ce territoire devint la république d'Haïti. Fondé par d'anciens esclaves, Haïti fut la première république des Caraïbes, la première république noire du monde et la deuxième démocratie d'Amérique. En conséquence, l'île a été partagée en deux parties : après l'indépendance de Haïti, l'est de l'île et sa capitale Saint-Domingue sont restés français.

Merengue, carabinier et danza

La tourmente de la révolution haïtienne a poussé nombre de Français à fuir. Beaucoup partirent avec leurs esclaves vers les Caraïbes espagnoles (Cuba, Porto Rico), où la contredanse se répandit aussitôt — à moins que ce soit l'inverse, car l'influence de la *contradanza* pourrait bien être venue des Antilles espagnoles jusqu'à Haïti. Le terme espagnol « merengue » trouve en tous cas son étymologie dans la meringue, une pâtisserie française : peut-être est-ce parce que battre les œufs en neige nécessite d'agiter le corps fébrilement ; quant au sucre de la recette, il était un produit des Antilles. Les contredanses (*contradanza* en espagnol) et leur dérivé haïtien, le carabinier, sont vraisemblablement à la racine des rythmes et des styles proches du merengue qui se développèrent dans la région des Caraïbes (notamment la *danza* à Porto Rico et Cuba) et accoucheront en fin de compte de plusieurs styles majeurs traités dans le paragraphe « influences du merengue » en fin de livret. Ils se sont ensuite cristallisés au XIX^e siècle à Saint-Domingue sous le nom

de merengue, un style populaire et rural qui tranchait avec les contredanses de salon. Au fil des années les Haïtiens ont tenté d'étendre leur révolution à l'est. Des guerres et massacres répétés ont installé une haine féroce entre les deux parties de l'île, dirigées par des Noirs à l'ouest et des Blancs à l'est. C'est finalement avec le soutien de Haïti et de la Grande-Bretagne que les Espagnols ont repris le contrôle de l'est de l'île en 1821. Les rythmes originels du merengue étaient donc interprétés bien avant l'indépendance de la République Dominicaine en 1844. Distinct du merengue classique au rythme 2/4 contenu dans l'essentiel de cet album, le style carabinier restera partie intégrante du merengue dans son ensemble et habite cet album à la fois par son influence mélodique et rythmique. **Tu Ti Sabes Como Fue** en est ici une incarnation dans le style merengue.

Sur l'île voisine de Porto Rico, une variante de la danza cubaine, appelée l'*upa*, a été apportée par des régiments cubains en 1842 et 1843. Critiquée pour sa danse en couple jugée trop libre et trop lascive, l'*upa* y a été interdite en 1849 sous peine d'amende pour ceux qui l'accueillaient et de prison pour les danseurs (l'*upa* disparaîtra après les années 1870). Une longue tradition esclavagiste considère les musiques et danses afro-américaines vulgaires, débauchées et incompatibles avec la religion. À Cuba la *danza* d'origine afro-haïtienne, a également été censurée. Le même sort attendait le merengue au Venezuela, où il fut interprété avant de disparaître avant la fin du XIX^e. Mais comme le meringue haïtien,

la danza cubaine (et le *danzón* cubain sur lequel on dansait le *paseo* en groupe) devinrent des repères identitaires afro-caribéens. Le merengue dominicain n'a pas échappé à ce symbolisme nationaliste pan-caribéen. Dénoncé par les sociétés coloniales pour sa sensualité et sa danse en couple, il était apprécié par le peuple pour cette même raison. À l'indépendance de la République Dominicaine en 1844, il était déjà indissociable de l'identité nationale. Juan Bautista Alfonseca fut vraisemblablement le premier compositeur de merengue dont le nom ait été retenu. Alfonseca a fait partie du mouvement d'indépendance et il composa dans différents styles, dont la *manguлина* (une autre musique et danse locale). La *manguлина* (et non le merengue) donna son rythme au premier hymne national, qu'il composa dans ce style local qu'il voulait valoriser.

La plupart des sources écrites du XIX^e siècle critiquent durement le populaire merengue. Elles dénoncent sa danse, qui incluait parfois des mouvements de bassin suggestifs, considérés inconvenants, dégradants. Indifféremment appelée danza ou merengue, cette musique était vue comme une méprisable expression afro-américaine dans un pays où la haute société haïssait la négritude haïtienne toute proche et où l'on admirait les cultures française et espagnole. Pourtant la population de Saint-Domingue était issue du métissage de populations d'origines majoritairement africaine et indigène. Mais la société blanche au pouvoir imposait une identité européenne à la nation et le merengue était exclu des musiques de salon. Ce paradoxe montre aussi à quel point il était

apprécié dans les bals populaires ruraux. Il y était joué avec des cordes dont le violon, la guitare, la mandoline, le *tiple* ou *tiplet*, le *cuatro*, une flûte et des percussions incluant le tambourin (*pandereta*). Présent dans les musiques portoricaines et latino-caribéennes en général, le merengue était joué au *giüro* caribéen d'origine africaine : une Calebasse évidée et cannellée. La Calebasse deviendrait plus tard un tube-grattoir de métal symbolique du merengue, frotté à l'aide du *gancho* ou *púa*, trois ou quatre baguettes de métal plantées dans un socle muni d'une poignée de bois (voir photo du groupe de Luis Kalaff). Également présents, la timbale et la *tambora*, un tambour spécifique au merengue. Il fut d'abord joué sur les genoux au XIX^e siècle, puis accroché autour du cou par une sangle et frappé par une baguette d'un côté et par la main de l'autre (voir photo de Luis Quintero). Après la « guerre de restauration » qui repoussa une invasion espagnole (1863-1865), la clarinette et le baryton militaire sont apparus dans des groupes ruraux qui voulaient ressembler aux élégantes formations des salons de la ville. Ces instruments à vent ont également joué un rôle dans la danza portoricaine et le meringue haïtien analogues. Quand les circonstances le permettaient, le piano était aussi utilisé. Comme partout dans les Caraïbes, de la Louisiane au Venezuela des musiques européennes — ici la contredanse — se sont transformées. Elles ont d'abord traversé les centres urbains coloniaux avant de se disséminer dans les campagnes où elles ont été soumises à la créativité et aux influences diverses des artistes locaux. Ce fut le cas avec le quadrille, la polka, le

schottische, la mazurka, le boléro, la valse, les cantiques et d'autres musiques européennes qui ont pris racine aux Amériques. Elles ont fourni le terreau d'où ont surgi les musiques afro-américaines comme les negro spirituals, le calypso, le merengue, le son, puis le jazz ou le gospel. En Europe même, la valse était parfois considérée comme inconvenante ; elle également a connu une incarnation créole dans toute la région des Caraïbes. Son rythme ressemble à une forme de merengue « carabiné » dont les **Tu Si Sabe Come Fue** et **Madora Che Che** de Luis Kalaff sont des exemple parlants, proches aux pas de la mangulina, une danse dominicaine effectuée en groupe.

Merengue cibaëño

La contredanse/danza/meringue/merengue étaient joués dans toute la République Dominicaine. Mais c'est plus particulièrement dans la région paysanne de Cibao, très peuplée, que s'est affirmé un nouveau son, celui de l'accordéon rythmé par la güira (au *swing* ternaire) et la tambora. L'accordéon s'y est répandu progressivement à partir de 1870. Les négociants Allemands achetaient rhum et tabac à Saint-Domingue où ils exportaient aussi leurs accordéons. Considéré comme un instrument peu élaboré (car ne produisant qu'une seule gamme majeure), il a été très critiqué par ceux qui lui préféraient les cordes, plus raffinées. Plusieurs chansons ont fait allusion à ce différend stylistique. Mais bien qu'il ne puisse jouer les morceaux en mode mineur composés dans le passé, l'accordéon s'est imposé dans la région de Cibao. Les morceaux évoquaient des événements divers. Ils étaient souvent déferents à l'égard

des *caudillos*, les dirigeants de la région qu'ils saluaient et glorifiaient.

La politique économique du dictateur Ulises Heureaux, au pouvoir de 1886 à 1899, a ruiné le pays au point que ses créanciers européens ont envoyé des navires de guerre pour obtenir paiement. Les États-Unis ont perçu ces mouvements de troupes européennes comme une menace à leur contrôle du très stratégique canal de Panama en construction. Un accord ouvrit en 1905 le contrôle des finances dominicaines aux États-Unis, qui partagèrent le produit intérieur du pays entre les créanciers étrangers et la population. Cette atteinte à la souveraineté du pays a créé de fortes tensions intérieures et mené à une occupation états-unienne de 1916 à 1924 (Haïti a été occupé pendant la même période). Les autorités militaires américaines étaient détestées et le nationalisme dominicain s'est exacerbé sous différentes formes : guérilla contre les *marines* américains à l'est mais aussi valorisation de la culture du pays, dont le merengue « typique » de la région de Cibao (*merengue cibaëño*) est devenu un des symboles. La capitale régionale Santiago de los Caballeros était emblématique du développement de ce merengue folklorique. Ce sont les formations d'accordéonistes, dont les vedettes Francisco « Ñino » Lora et Antonio « Toño » Abreu, qui ont donné forme au merengue moderne avec accordéons à deux rangs de touches (capables de produire des gammes mineures), *güira* en métal (le güiro est la version en calebasse) et tambora jouée avec la paume de la main gauche en plus de la baguette. À partir de 1910 environ, le

saxophone alto a progressivement remplacé le rôle rythmique du baryton. Sous l'influence d'Avelino Vásquez et Pedro «Cacù» Lora le style du saxophone merengue s'est développé. Il participera beaucoup à l'efficacité de cette musique, comme on peut l'entendre ici avec Ramon E. Gomez dans l'orchestre d'Angel Vilorio vers 1950. Mais le saxophone était rare dans les zones rurales et n'était pas considéré comme *típico* dans les campagnes. Pourtant à Cibao le merengue urbain de Santiago (souvent avec sax) était tout autant « typique » et son essor a été important dans le succès de ce genre musical. Il était interprété à l'occasion de festivités diverses (combats de coq, bals, dates importantes et dans les bordels) sur des pistes de danse impeccables. Les danseurs cibaëños mettaient leurs plus beaux habits et portaient des chaussures même dans les régions les plus rurales. En ville, toutes les classes de la société participaient aux danses de fin de semaine, les *pasadías*, au point que le merengue est devenu un ciment unitaire pour la population de la région. La séduction passait par la danse, où l'homme effectuait des pas qui lui permettaient de briller. Entraînant, le tempo du merengue accélérera progressivement dans les années 1950-60 jusqu'à atteindre des vitesses supersoniques par la suite mais au début du XX^e siècle le tempo était assez lent. Il se décomposait en trois parties : une courte introduction invitait les danseurs en annonçant le début de la danse (le paseo des dix premières secondes de **Compadre San Juan** en est un bon exemple), puis la « première partie » merengue suivie du jaleo répétitif, qui utilise le principe de l'appel-réponse caractéristique des

musiques afro-américaines, où les saxophones jouaient un rôle rythmique particulier. C'est dans cette « deuxième partie » où les solistes s'envolaient que la frénésie s'emparait de l'orchestre et des danseurs endimanchés. Comme ailleurs dans les Caraïbes, les bals populaires étaient des événements, de véritables spectacles mettant en valeur les participants. Les meilleurs chanteurs étaient capables d'improviser des paroles commentant les questions d'actualité. À la demande de l'intéressé (e), ils pouvaient imaginer des chansons incitant une personne à en marier une autre. Les politiciens étaient couramment critiqués ou félicités. Desiderio Arias, un leader de Cibao très populaire avant l'invasion américaine de 1916, était fréquemment cité dans les chansons. Dans les bordels, les paroles décrivaient parfois des femmes sans vertu. Pendant les années 1920, des sociétés américaines (dont Victor) ont réalisé les premiers enregistrements de merengue /danza à New York. Le merengue était néanmoins un vecteur culturel de résistance à l'occupation états-unienne. Les Américains étaient moqués et menacés sur « La Protesta », rarement joué devant les intéressés ; le style « pambiche » (*Palm Beach* prononcé à l'espagnole) fut même inspiré par les danses maladroites des forces d'occupation, leurs *one-step* et autres *fox-trots*. Les musiques folkloriques dominicaines ont peu à peu été écoutées d'une oreille romantique et après le départ des Américains en 1924 le mouvement nationaliste dominicain a largement utilisé les mélodies traditionnelles du merengue cibaëño comme véhicule d'une idéologie patriote. De nouvelles paroles, nationalistes ou non,

ont été adaptées à des airs populaires érigés en trésors du patrimoine. Luis Alberti a par exemple signé la mélodie traditionnelle de **Compadre Pedro Juan** (la version incluse ici est interprétée par l'orchestre de **Niñi Vasquez**) après l'avoir adaptée à un rythme lié à la tradition latino-caribéenne du rythme *cinquillo*. Une forte influence mexicaine a aussi contribué à nourrir la chanson dominicaine au XX^e siècle. Les élites comme le peuple affichaient leur nationalisme, ce qui a miné le moral des occupants américains. Les musiques américaines étaient boycottées. De façon analogue, la culture populaire vaudou avait porté la révolution haïtienne — et la danza du peuple a été associée aux mouvements indépendantistes de Cuba et Porto Rico.

Merengue art officiel

Le merengue était pestiféré dans les bals de salon où le danzón cubain était joué pour la haute société par des orchestres avec instruments à vent (sans accordéon ni tambora)⁶. Mais dans les années 1920 le merengue *cibaëño* typique — considéré rustique et indigne des oreilles bourgeoises — a commencé à être timidement accepté dans les villes de la région de Cibao. L'anti-américanisme ambiant n'a pas empêché l'influence du gramophone et la diffusion du jazz enregistré de jouer un rôle influent. La pulsion afro-américaine du merengue contient des polyrythmies et tout en lui le rapproche du jazz. Après l'occupation états-unienne, le groupe de Luis Alberti jouait du jazz dans les salons chics et en 1933 il a

6. Lire le livret et écouter *Cuba - Bal à La Havane 1926-1937* (FA 5134) et *Cuba - 1923-1995* (FA 157) dans cette collection.



commencé à fusionner jazz et merengue, allant jusqu'à incorporer accordéon, piano, güira et tambora dans sa formation. Cette importante innovation a réussi à faire revenir le merengue dans les salons après une très longue absence (il y avait été joué sous une autre forme au XIX^e siècle). Dans les irrésistibles passages jaleo en fin de morceau les motifs de saxophone marqués par le jazz des orchestres américains se superposaient en remplacement de l'accordéon, notamment dans l'orchestre très populaire des frères Vásquez. Le merengue s'est cristallisé dans la forme qui aurait bientôt un succès international. À Santiago ce nouveau style est vite devenu populaire. Finalement les élites venues de Cuba, qui jusque-là méprisaient le merengue, ont adopté cette musique comme un symbole culturel national.

C'est aussi ce que fit Rafael Trujillo (1891-1961), qui prit le pouvoir en 1930 au profit d'un coup d'état militaire mené par Rafael Estrella Ureña. Estrella fut écarté par son rival lors des élections truquées qui suivirent le putsch. Trujillo a été au pouvoir pendant la quasi-totalité des enregistrements figurant sur cet album. Il joua un rôle très particulier dans le développement du merengue. Ce nouveau despote était un modeste petit bourgeois venu de San Cristóbal, une petite ville de province du sud. Il connut une enfance sans relief où il entendit du merengue *paleo ecbao* (le style du sud), du *palos* et de la mangulina dans les bals. Télégraphiste à seize ans, il est devenu membre d'un petit gang sans envergure puis a travaillé pour l'industrie du papier avant de devenir garde-champêtre. Il chercha à être admis par la haute société mais ses origines métissées partiellement haïtiennes, son instruction très limitée, sa façon de courir les filles et son appartenance à un gang lui ont fermé les portes des clubs de la bonne société à laquelle il vouera une rancune tenace. Il prendra sa revanche au-delà de ses espérances. En 1918 Trujillo s'engagea dans la garde nationale qui collaborait avec les forces d'occupation états-uniennes. Ses bons rapports avec les Américains lui permirent de gravir rapidement les échelons de l'armée. Il devint commandant de la région de Cibao où il découvrit le *merengue cibaëño típico* (le style du nord-ouest). Il dirigea des combats contre les résistants à l'occupation dans l'est et tout en conservant des liens étroits avec les États-Unis, il resta dans l'armée après le retrait américain. En 1928, neuf ans seulement après son engagement il fut nommé chef de l'armée.

Il en fit aussitôt un instrument de pouvoir personnel. En ordonnant aux soldats de rester à caserne, Trujillo laissa les rebelles d'Estrella prendre la capitale en 1930 et devint co-président, chef de la police en plus de l'armée avant d'écarter Estrella de la présidence intérimaire quelques jours plus tard. Il était accompagné partout par un groupe cibaëño típico qui chantait ses louanges et décida aussitôt d'utiliser le merengue typique de Cibao comme un symbole d'unité nationale. Usant de violence, d'intimidation, de trahison et de grossière tricherie il gagna prétextuellement les élections avec 99 % des voix après une campagne ancrée dans la popularité du merengue. Plusieurs opposants avaient été jetés en prison avant même son élection. En un an, il serra tous les boulons d'une tyrannie absolutiste particulièrement abjecte, au culte de la personnalité aussi démesuré que grotesque. La moindre contrariété du *Benefactor*, qu'on devait appeler *El Jefe*, pouvait mener à un massacre. Tous les dirigeants régionaux ont été écartés ou réduits à néant, y compris Desiderio Arias, le populaire leader de Cibao qui fut exécuté. Les hommages à Arias, notamment l'interprétation d'un populaire merengue portant son nom, furent interdits. Trujillo ordonna que le merengue soit joué dans tous les bals de son territoire. Le merengue cibaëño típico n'avait jamais été entendu dans les bals de la capitale. L'interprétation de merengue, un symbole du peuple, choqua la haute société, mais nul n'osa critiquer les goûts du despote. La plupart des morceaux parlaient de danse, de séduction etc. Mais le dictateur narcissique suggéra aussi aux artistes de composer des morceaux à sa gloire et

publiera lui-même à la fin de sa vie un recueil en quatre volumes de quatre cents d'entre eux. Des groupes jouant dans le style de Cibao ont commencé à sillonner le pays, évoquant souvent des sujets exaltant à la fois la paysannerie et le nationalisme comme **El Negrito del Batey** ou **Caña Brava** sur la culture de la canne à sucre, une industrie majeure dans l'île. Les bourgeois et la clique de Trujillo ont également découvert le merengue dans les bordels des bas quartiers, où était joué un répertoire salace bien spécifique. Bien que le merengue fusse à l'évidence une musique créole très ancrée dans ses influences africaines, selon la position officielle il était une musique créée par la « race blanche », dérivée directement de la culture espagnole et « malheureusement contaminée par la musique de sauvages nègres »⁷. Rien d'étonnant venant d'un populiste illuminé ami de dictateurs comme Franco en Espagne ou Somoza au Nicaragua. Pour Trujillo, le merengue devait bien entendu valoriser les valeurs blanches, espagnoles et catholiques — d'ailleurs l'Espagne le soutenait autant que l'église. Le slogan « Dieu au ciel, Trujillo sur terre » devait obligatoirement figurer sur les églises. Néanmoins en réalité les masses de la « république » dominicaine avaient un mode de vie caractéristiquement caribéen, proche de celui des créoles afro-américains de toutes les Caraïbes — incluant les stéréotypes de l'exploitation, de la misère et de

l'acculturation issus de l'esclavage. Sans oublier que, comme à Haïti, le vaudou d'origine ouest-africaine est toujours resté très présent dans la culture locale. Tout en préservant une façade de bon chrétien Trujillo avait lui-même placé sa foi dans cette religion populaire, un culte animiste syncrétique appelé *lua* ou vaudou dans l'île. Il fréquentait ce milieu avec assiduité et utilisa les envoûtements et la divination — alors qu'il avait fait interdire ces pratiques dans tout le pays. Version merengue d'une *salve*, un autre style musical local, **La Salve de las Antillas** fait ici brièvement allusion à la santería dérivée des *orishas* yorubas⁸.

Grands Orchestres

En 1936 Trujillo fit renommer la capitale du pays à son nom. Il convoqua aussi Luis Alberti, un des meilleurs artistes du pays. Il le désigna comme son musicien personnel et le laissa enregistrer vingt titres à bord d'un bateau. Le tyran renomma son groupe de danse **Orquesta Presidente Trujillo** avant de l'introduire dans les bals officiels (écouter ici **Seguiré a Caballo**, enregistré des années plus tard par cet orchestre). En 1937 le dictateur xénophobe et raciste, qui exérait les Haïtiens (alors que sa grand-mère était d'origine haïtienne) fit massacrer froidement entre dix et vingt mille paysans. Pour la plupart des Dominicains frontaliers, ils étaient soup-

7. Paul Austeritz, *ibid.* p. 62, citant Floridá de Nolasco, un folkloriste en accord avec le régime.

8. Lire les livrets (disponibles en ligne sur fremeaux.com) et écouter *Voodoo in America 1920-1961* (FA 5375), *Jamaica - Folk, Trance, Possession 1939-1961 - Roots of Rastafari* (FA 5384), *Slavery in America - Redemption Songs 1914-1972* à paraître, *Africa in America 1920-1962* (FA 5397) et *Virgin Islands - Quelbe & Calypso 1956-1960* (FA 5403) dans cette collection. Ces coffrets évoquent tous les cultes animistes afro-caribéens.

çonnés d'être des immigrés haïtiens illégitimes et voleurs de vaches. Les personnes assassinées par l'armée étaient sélectionnées en fonction de leur accent : les Haïtiens prononcent mal le « r » du mot *perejil* (persil) et les candidats à l'exécution étaient sélectionnés ainsi. Jusqu'à son assassinat en mai 1961, l'autocratie de Trujillo a été sans limite. Le point culminant du pays a été rebaptisé Trujillo, les plaques d'immatriculation d'automobiles portaient le slogan *Viva Trujillo !* et des statues à son effigie ont été produites en masse. Parmi les merengues qui lui ont été dédiés, citons **Seguiré al Caballo** (« je suis — du verbe suivre — à cheval »), qui fait allusion à son régime. **San Cristóbal**, du nom de sa ville de naissance, est un classique du genre, ici repris par l'orchestre d'**Antonio Morel**. Le tyran rebaptisera lui-même la région qui entoure San Cristóbal du doux nom de Trujillo.

Mais c'est surtout en raison de leur qualité que ces morceaux remarquablement bien écrits et arrangés étaient joués dans tous les bals. Tout en assurant la propagande nationaliste, la puissance de la musique séduisait le peuple. Beaucoup de Dominicains n'étaient pas dupes et jouaient le jeu : le généralissime apparaissait toujours couvert de médailles et le peuple l'appelait « Chapitas » (« capsules de bouteille ») pour cette raison. Contrairement aux oligarques de la haute société, Trujillo était un bon danseur. À sa grande satisfaction, l'élite du pays le détestait plus encore parce qu'il pouvait séduire une partie du peuple par la danse, une étincelle d'éléance, un panache dont les privilégiés de la haute

société étaient incapables. Très machiste, la culture dominicaine considérait qu'une femme ne pouvait sortir seule danser le merengue. Connue pour sa grande consommation de femmes cédant sous la contrainte et la menace, le dictateur ouvrait les bals seul avec l'infortunée cavalière qu'il avait choisie, dénichée par une équipe payée pour lui fournir de jeunes femmes. Sa pratique de la danse faisait parler de lui et ces potins détournaient l'attention de ses actes moins heureux. Son goût pour le merengue faisait oublier à une partie du peuple la brutalité de son régime : la musique était devenue une sorte de soupape, de couverture, de façade.

Toute sa famille exploitait néanmoins le pays de ce champion du népotisme. À terme elle avait pris possession de 75 % des industries du pays, ce qui fit du généralissime un milliardaire. Bientôt, lancé par un frère de Trujillo et inspiré par les innovations de **Luis Alberti**, le Super Orquesta San José de Papa Molina avec le remarquable Tavito Vásquez au sax s'est imposé avec des classiques comme **El Compay** (interprété ici en version instrumentale par **Antonio Morel**). Leur chanteur **Joséito Mateo** était présenté comme le « roi du merengue ». Ils avaient adopté un style nouveau, sans accordéon, utilisant un tempo plus rapide, des congas à la cubaine et une basse jouée en syncope, à contretemps. On peut écouter ce type de rythmique progressive dont **Luis Kalaff** fut le pionnier sur **Severa**, **Gratey**, **La Pesadilla**, **Pan Caliente**, **Que Paqueton** et **Compay Cucu**. Cette rythmique suggérait déjà la salsa. Une variante du merengue a aussi été enregistrée à Porto Rico

sous l'étiquette locale *bomba*, notamment par Rafael Cortijo⁹ («Cortaron a Elena» vers 1956). Un autre groupe dominant était celui d'**Antonio Morel**, représenté ici par de nombreux titres chantés par différents interprètes — dont **Joseito Mateo**, ici sur **Fiesta en la Joya** — et plusieurs instrumentaux. Morel était une vedette un peu indépendante du pouvoir, à la fois engagée par la haute société, les bals populaires — et autorisée à enregistrer librement. Il alliait également le merengue à la sophistication des arrangements selon l'esthétique «swing» avec cuivres et saxophones. Sa version instrumentale de **Los Saxofones** incluse ici est caractéristique de ses arrangements sophistiqués. Morel y va directement au passage jaleo, normalement situé en troisième partie des morceaux, une pratique qui s'est répandue au fil des années 1950¹⁰. Son *orquesta* représente aussi une tendance grand orchestre ancrée à la fois dans la très riche musique cubaine (*rumba, son, mambo*, etc.)¹¹ qui faisait fureur à l'époque et les *big bands* américains des années 1920-1940. La richesse des arrangements de ces grands orchestres était prestigieuse. Le tyran et son frère José «Petán» Arismendy, un fêtard qui avait le contrôle des orchestres de merengue de tout le pays, soutenaient ces formations savantes qui jouaient dans leurs salons et palais. Comme son frère, Petán demandait

9. Écouter *El Bombón de Elena* de Cortijo y su Combo sur l'anthologie *Great Black Music Roots 1927-1962* (FA 5456) dans cette collection.

10. Lire l'analyse musicologique de «Los Saxofones» par Paul Austerlitz, *ibid.* p. 58.

11. Lire le livret et écouter *Cuba - Bal à La Havane 1926-1937* (FA 5134) dans cette collection.

souvent que la première danse soit réservée à son couple et les musiciens jouaient en cercle autour d'eux — en n'en pensant pas moins.

Malheureusement, à quelques exceptions près Petán s'est avéré incapable de produire des disques. Cette phase essentielle des musiques caribéennes n'a donc pas été enregistrée comme elle aurait dû l'être et les orchestres de merengue basés à l'étranger, bien mieux diffusés, ont pris d'autant plus d'importance. Les classes sociales étaient reflétées par leurs styles de merengue : les pauvres dansaient au son de l'accordéon des orchestres *cibaño típico* (parfois augmentés d'un saxophone) et les riches des villes au son de grands orchestres rutilants capables de jouer dans les salons officiels. Les deux styles étaient joués en direct à la *Voz Dominicana*, une station de radio (et de télévision dès 1952) très populaire, fondée en 1942. La radio permettait aussi aux Dominicains d'écouter d'autres musiques latines venues de Colombie, Cuba, Porto Rico, des États-Unis et du Mexique. La location de matériel d'enregistrement ne fut disponible qu'à partir de 1950, ce qui permit notamment à **Antonio Morel** de graver quelques disques. Mais la peur et le monopole de Petán étaient tels que personne n'osait trop innover. Et nul n'osait vraiment concurrencer le frère du despote dans ce qui était pour lui un passe-temps. Petán s'intéressait aux bals où il pouvait briller et non à la production en studio ; Ce n'est qu'au hasard de ses caprices que des disques étaient enregistrés à Saint-Domingue et pressés aux États-Unis. Les grands orchestres sont principalement réunis sur le disque 3 de ce coffret.

Merengue International

Dès 1936, des musiciens avaient commencé à fuir le pays malgré les difficultés administratives, financières et l'interdiction de quitter le territoire. Billo Frómota fut le premier à trouver le succès au Venezuela avec Billo's Caracas Boys (avec **Damíron** au piano). Le chanteur de boléro Alberto Beltrán a rejoint un temps la **Sonora Matancera** à New York, avec qui il chantait aussi du merengue. Il fit connaître **El Negrito del Batey** et **Compadre Pedro Juan** aux États-Unis. Mais le premier à obtenir un grand succès à New York fut **Angel Viloría**. Cet accordéoniste jouait le merengue en petite formation dans le style cibaëño típico auquel il ajouta l'excellent saxophoniste Ramón E. García qui s'inspirait des innovations venues du jazz via **Luis Alberti**, Ramon Antonio Molina y Pacheco dit Papa Molina (Super Orquesta San José) et **Antonio Morel**. Formé en 1950, après une série de 78 tours son groupe fut le premier à sortir un album microsillon chez Ansonia avec l'essentiel 25cm ALP-1 intégralement inclus ici. Spécialisés dans les musiques latines, les disques Ansonia avaient été fondés en juin 1949 par Rafael Pérez Dávila (né à Yauco, Porto Rico) et ont immédiatement trouvé le succès avec Viloría et son chanteur, **Dioris Valladares**.

Né le 14 août 1916, Dioris Valladares fut l'un des premiers Dominicains à s'exiler à New York dès 1936. Chanteur, percussionniste (güira), guitariste, il commença à se produire dans des groupes de rumba en 1939 avant de servir dans l'armée américaine pendant la Deuxième Guerre Mondiale. Il chan-

tera avec de nombreux orchestres, dont ceux de Xavier Cugat, Noro Morales, Anselmo Sacasas, José Curbelo, Enrico Madriguera et celui du trompettiste Roger King Mozian, compositeur du standard de Machito « Asia Minor ». En 1950 Valladares rejoint le groupe du guitariste Porto Ricain **Juanito Sanabria**, qui jouait régulièrement au club Havana Madrid sur Broadway ainsi qu'au El Chico et au La Conga. Engagé au bal annuel du Daily News au club Caborrojeña dans le quartier de Spanish Harlem à New York, le groupe interpréta trois merengues qui eurent un grand succès, nécessitant plusieurs rappels. Le Caborrojeña devint le rendez-vous des Dominicains de New York. De nombreux Porto Ricains le fréquentaient aussi, et préféraient les merengues lents pour séduire. En revanche, les Dominicains appréciaient les tempos rapides où ils pouvaient faire valoir leur jeu de jambes. Chez les disques Ansonia fondés quelques semaines plus tôt, Rafael Pérez venait d'échouer avec une première série d'enregistrements latins. Dès qu'il eut vent de son succès il engagea l'orchestre de Juanito Sanabria. Les seize faces de 78 tours qu'il a produit en 1950 se sont bien vendues mais la formation de Sanabria ne comprenait pas d'accordéon « typique ». Dominée par le piano et les instruments à vent, elle ne correspondait sans doute pas suffisamment aux canons du merengue rural et Pérez organisa une nouvelle séance, cette fois avec le Conjunto Cibaëño Típico de Viloría. Avec les enregistrements de l'excellent Tavito Vásquez (l'écouter sur **Compadre San Juan** de **Ñiñi Vásquez**) et quelques autres grands saxophonistes représentés ici, ces morceaux contribuent



à inscrire le merengue et ses meilleurs saxophonistes dans l'arbre généalogique du jazz. On peut aussi y écouter l'excellent percussionniste dominicain **Luis Quintero** au tambora. Avec Valladares au chant leurs premiers 78 tours eurent un large succès à New York, puis dans les communautés hispanophones des États-Unis et d'Amérique Centrale, aux Caraïbes et jusqu'en Amérique du Sud. En 1953 Luis Quintero et Dioris Valladares ont quitté Angel Vilorio après une série de disques (réédités en albums microsillon 25 cm) qui avaient largement ouvert le marché du merengue. À leur tour Valladares et Quintero ont réussi avec leurs propres albums chez Ansonia, également représentés ici. Le chanteur **Tetito Guzmán** enregistra aussi, sans doute avec Angel Vilorio qui décéda peu après en 1954. Devenu le « roi du merengue » de la diaspora dominicaine, en 1961

Valladares a rejoint les disques Alegre et obtint un gros succès avec la pachanga "Vete Pa'l Colegio". Il a continué sa carrière de chanteur *latino* à succès jusqu'en 1977, où il se fit plus discret. Dans les années 1970-90 avec l'émigration d'un grand nombre de Dominicains aux États-Unis le merengue se diffusa massivement sur les deux continents américains. De plus en plus apprécié, il disputa même parfois la place à la salsa sur les pistes de danse latines.

Influence du merengue

Quand Marilou danse reggae
 Elle et moi plaisirs conjugués
 En Marilou moi sringuer
 Faire mousser en meringué
 — Serge Gainsbourg, *Marilou reggae*

Étant donné la rareté des enregistrements insulaires et des disques dominicains, dans les années 1950 les artistes de merengue les plus connus internationalement étaient des exilés. Les musiciens dominicains étaient encore rares aux États-Unis et ils jouaient principalement pour la diaspora portoricaine de New York. Le succès des premiers disques de merengue enregistrés à New York au début des années 1950 — ceux de **Dioris Valladares** en particulier — ont incité des étrangers à adopter ce style très dansant. Appelé meringue à Haïti au milieu du XIX^e siècle, c'est en 1955 que l'impact du merengue dominicain inspira au saxophoniste



Nemours Jean-Baptiste une variante haïtienne initialement nommée le *compas direct* (*konpa dirèk* ou *kompa* en créole), appelé « compas » en français et en anglais¹². Chantés en créole haïtien, ses premiers enregistrements

incluait du merengue. **Ti Yaya Toto** montre ici que d'un côté à l'autre de l'île, le merengue populaire était du même tonneau. Le compas était dérivé du merengue et s'est imposé à Haïti. À partir de 1956 il devint à son tour influent et important, notamment en Dominique, Martinique et en Guadeloupe où Kassav a partiellement basé son répertoire sur le compas avant de créer le *zouk*, qui en fut dérivé à la fin des années 1970. Le merengue a marqué toute l'Amérique du Sud et les Caraïbes, jusqu'en Jamaïque où les brillants saxophones altos du merengue ont marqué Sugar Belly, qui dans les années 1950 enregistra du mento avec un « bamboo sax » artisanal de son invention, puis du reggae¹³.

Valladares et **Angel Vloria** sont vite devenus des vedettes à Cuba, où le régime dictatorial de Batista était comme celui de Trujillo soutenu par les États-Unis. Le président américain Eisenhower était un militaire très conservateur qui préférait la stabilité de Trujillo au chaos qui l'avait précédé et ce ne sera que sous la présidence de gauche de Kennedy que les États-Unis prendront leurs distances avec l'affreux despote (la CIA participera discrètement à son assassinat le 16 août 1961). Comme Cuba, Saint-Domingue était une destination de vacances pour les Américains et à New York comme ailleurs, c'est dans un contexte de mode pro-cubaine que l'impact du merengue a été important pendant la décennie d'après-guerre. Après la vogue de la rumba (commencée dès les années 1920), l'impact des fantasques musiques afro-cubaines modernes post-rumba avait commencé. Sous l'influence de Perez Parado et Beny Moré, la vague du rythme *mambo* déferlait. Cuba marquait déjà fortement la musique des États-Unis depuis 1947. Louis Jordan, Nat « King » Cole, Dizzy Gillespie, Charlie Parker, James Moody, Babs Gonzales, Ahmad Jamal, Billy Taylor, Lester Young, Sonny Rollins, Duke Ellington, Art Blakey, Erroll Garner, Slim Gaillard enregistrèrent tous sur des rythmes mambo cubains (notamment) — sans oublier Django Reinhardt et les artistes de rhythm and blues Dave Bartholomew, Chuck Berry¹⁴, Ruth

12. Écouter le compas *Contredanse #8* de Nemours Jean-Baptiste sur l'anthologie *Great Black Music Roots 1927-1962* (FA 5456) dans cette collection.

13. Lire le livret et écouter Sugar Belly sur *Jamaica - Mento 1951-1958* (FA 5275) et l'album de reggae *Sugar Merengue* (Studio One, 1973).

14. Lire le livret et écouter *The Indispensable Chuck Berry 1954-1961* (FA 5409) dans cette collection.

Brown, Mickey Baker et tant d'autres qui affichaient leur ouverture aux sons latins. Mais contrairement au *raz-de-marée* du mambo et de son dérivé le *cha cha chá* qui touchaient le grand public américain grâce à des formations stables, installées avec le soutien de grosses marques de disques, le merengue était plus marginal, plus radical. Il séduisait surtout les latinos eux-mêmes.

La puissante incitation à la danse qu'il déclenchait a vite trouvé sa place dans les carnivals cubains — le summum de la reconnaissance pour une musique afro-latine. En version locale il était de plus en plus distinct de la grande aventure américaine et internationale. Pourtant, bien qu'enregistré à l'étranger par des exilés ou des musiciens d'autres nationalités, le merengue est resté un symbole culturel dominicain. À l'issue de la chasse aux sorcières anticomuniste menée aux États-Unis par le sénateur Joseph McCarthy, Trujillo a organisé en 1955 la « Fête de la paix et de la fraternité du monde libre » (!) — sous-entendu : le monde anticomuniste de l'après Staline — qui réussit à récupérer politiquement le succès international du merengue. À ces fins il commanda notamment un album de merengue à l'orchestre luxueux de Xavier Cugat, une grande vedette cubaine dont les engagements prestigieux étaient partagés entre New York et Los Angeles. Cugat y invitait le public à se rendre à la « Fête du monde libre ». Comme Xavier Cugat, le groupe phare cubain **La Sonora Matancera** enregistra plusieurs merengues. Chanteuse vedette de la Sonora Matancera, la grande **Celia Cruz** était une artiste de *son* cubain ouverte à

diverses influences. Comme plusieurs artistes dominicains, elle publiait en outre des disques chez Seeco. Cruz s'installa à New York après la révolution de Fidel Castro en 1959. Nombre d'autres musiciens hispanophones ont inclus du merengue dans leur répertoire.

À Porto Rico, les vedettes locales Ismael Rivera, Rafael Cortijo et plusieurs autres ont enregistré dans les styles locaux très proches du merengue, la *bomba* et la *plena* (musique traditionnelle issue de la contradanza), qui étaient parfois vendus sous l'étiquette merengue en Europe en raison de leur similitude. L'influence du merengue se propagea aussi aux Bahamas (écouter ici le morceau d'**André Toussaint** avec son splendide solo de guitare)¹⁵. Il perça aux îles Vierges voisines de Porto Rico (tous deux des territoires américains des Caraïbes) où les **La Motta Brothers Virgin Isles Hotel Orchestra** menés par leur pianiste **Bill La Motta** participèrent à faire connaître ce style avec leurs disques et leur spectacle à l'hôtel Virgin Isle (deux titres inclus ici). En 1959 le vétéran des séances de studio new-yorkaises Bill LaMotta enregistra son premier album solo à Porto Rico¹⁶. Deux de ses morceaux sont inclus ici. Comme **Damiron**, il proposait une version jazzy du merengue où les improvisations au clavier remplacent les instruments à vent. Les frères La Motta

15. Retrouvez André Toussaint sur *Babamas - Goombay 1951-1959* (FA 5302) dans cette collection.

16. Retrouvez Bill La Motta et les La Motta Brothers sur *Virgin Islands - Quelbe & Calypso 1956-1960* (FA 5403) dans cette collection.



participèrent à l'enregistrement de l'album *Calyпсо from the Virgin Islands* sorti chez RCA, qui crédite le Trinitadien The Mighty Zebra au chant. Mais les deux merengues qu'il contient ne sont pas interprétés par ce dernier et **El Compas del merengue** et **La Empaliza** sont inclus dans ce florilège. Par ailleurs, l'excellent accordéoniste et compositeur **Luis Kalaff** émigra à Porto Rico puis à New York, où il enregistra plusieurs albums pour Seeco dont quelques-uns des meilleurs extraits sont inclus ici. Accompagné par le pianiste Francisco Alberto Simón **Damirón**, le chanteur José Ernesto «Negrito» **Chapuseaux** obtiendra de grand succès à New York jusque dans les années 1960 avec une version jazzy, quelque peu américanisée du merengue. Sur le chef-d'œuvre durant **El Marinero** ils chantent un marin ambitieux parti à la conquête de l'Amérique et du monde.

À la fin des années 1950, les meilleurs musiciens de merengue étaient capables d'expérimenter de nouvelles rythmiques originales. La basse syncopée et l'ambiance suggéraient déjà la salsa (et ce plus encore que la plena portoricaine). Ce style de merengue original avec sa basse à contretemps, que **Luis Kalaff** fut un des premiers à populariser après son séjour portoricain est entendu ici sur **La Pesadilla**, **Severa**, **Gratey**, **Compay Cucu**, **Que Paqueton**, **Severa** (avec un solo de tambora de **Luis Quintero**), **Pan Caliente**, **Madora Che Che**, **Pan Caliente**, **Las Dos Merengues**. Après avoir été elle aussi longtemps rejetée par la haute société, la *bachata*, une forme dominicaine du boléro proche du merengue proprement dit, sera enregistrée à partir de 1961 par José Manuel Calderon. Plus ancrée dans le langage des rues et l'ironie contestataire, dans les années 1970 elle deviendra très populaire à Saint-Domingue et au-delà. La guitare caractéristique de la bachata originelle est déjà suggérée ici dans les merengues **Pa' Después Venir Llorando**, **La Salve de las Antillas**, **Rio Abojo Voy** et **La Mecha** de **Luis Kalaff**. Elles font parfois penser aux guitares tournantes de la rumba congolaise de Franco et l'O.K. Jazz, Docteur Nico ou Tabu Ley Rochereau dans les années 1960 — et aux succès de Manu Chao dans les années 1990¹⁷.

Une fois mélangé au *son montuno* cubain le carabinier/merengue sera également à la racine de la

17. Retrouvez Franco et le Tout Puissant OK Jazz et Tabu Ley Rochereau sur l'anthologie *Great Black Music Roots 1927-1962* (FA 5456) dans cette collection.

pachanga cubaine (à la mode avec sa danse dérivée du *guaracha* cubain à partir de 1960) et de la salsa, une musique et danse latino américaine développée à New York dans les années 1970. Certains enregistrements de salsa rappellent ce style globalement dérivé du carabinier (*carabiné* en espagnol). C'est à Cuba qu'Eduardo Davidson a créé en 1959 la *pachanga*, un style proche du rythme merengue. Née à la fin des années 1960, la salsa descend directement de la pachanga et donc du merengue. Le musicien Johnny Pacheco, popularisateur de la pachanga et fondateur des célèbres disques Fania, marque emblématique de la salsa, est d'ailleurs né en République Dominicaine, où il a grandi.

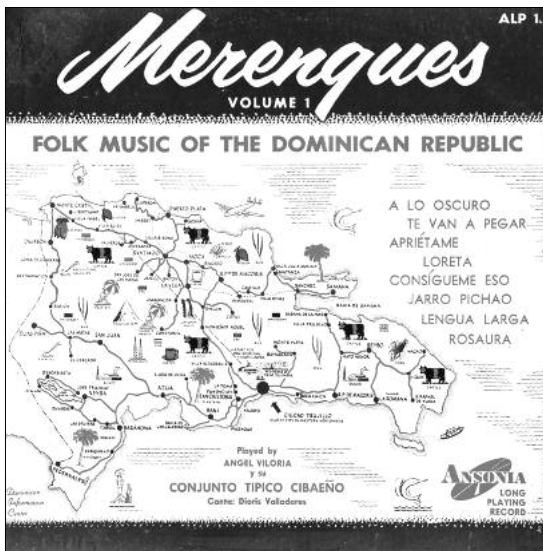
À la mort de Rafael Trujillo, la liesse populaire rejeta illico les morceaux composés en son honneur, interdits en 1962. Tout ce qui portait son nom reprit son appellation d'origine et, soulagés, la plupart des artistes qui chantaient ses louanges retournèrent leur veste. De nouveaux morceaux condamnant le despote surgirent, parfois écrits par les mêmes. Cette période coïncide avec l'arrivée de la bachata et ses guitares, un nouveau style qui contribua à tourner une page

maculée de sang. Le merengue est revenu à la mode une décennie plus tard.

Bruno BLUM

Merci à Paul Austerlitz, Franck Jacques (Crocodisc), Youri Lenquette, Philippe Lesage, Dominique Rousseau (Exodisc), Louis Carl Saint Jean, Superfly Records et Fabrice Uriac.

© FRÉMEAUX & ASSOCIÉS 2014



DOMINICAN REPUBLIC - MERENGUE

Haiti - Cuba - Virgin Islands - Bahamas - New York 1949-1962

By Bruno Blum

Merengue has an atypical history in that it was almost impossible for Dominican musicians to record their music in their own Republic. Despite the popularity of the genre, recording equipment was quite scarce; and the autocratic tyranny of Rafael Trujillo, who was in power from 1930 to 1961, moved many musicians into exile. This small Dominican scattering found refuge principally in New York where, from 1949 on, musicians would have access to record-production of quality, notably with such N.Y. labels as Ansonia (founded by Rafael Pérez Dávila in 1949) or Secco (founded by Sidney Siegel in 1943). And so, with the success of records by bands like that of **Angel Vitoria** with singer **Dioris Valladares**, merengue was able to spread across the Latin Caribbean from the Fifties onwards. Like the Virgin Islands¹, Puerto Rico was a U.S. territory, and Dominican musicians were especially appreciated by their Puerto Rican neighbours, of whom there were many in New York. Cuban and Puerto Rican orchestras playing son, mambo, cha-cha-cha and other fashionable Latin styles of the Fifties — cf. Xavier Cugat, **Celia Cruz** — made merengue records and added their own colours. Latin music still continued to prosper after the advent of calypso² and rock 'n' roll³ in 1956. Dancers found merengue irresistible, and the influential authentic

variety heard here formed one of the main roots of *kompa* from Haiti and also salsa, the genre which developed later amidst the Latin community in New York (and Puerto Ricans in particular). The little-known merengue genre, despite its success since the Seventies, is the heir to a tradition that dates from the 17th century and this anthology represents its true Golden Age, the 1950s.

Country dances in Santo Domingo

Located to the southeast of the Florida shore, the Dominican Republic is the Caribbean's largest territory after neighbouring Cuba. The island was named Hispaniola by Christopher Columbus in 1492, and the French, who disputed the Spanish claim, called it Saint-Domingue. The island's Arawak-speaking Taino natives were exterminated by Spanish colonization and epidemics carried there from Europe, but cross-breeding was widespread and a number of Dominicans have Amerindian ancestors. From the 16th century onwards, Africans reduced to slavery were deported en masse, creating a new population-category of *zambos* (mixed-blood Taino-Africans). The city of Santo Domingo rapidly developed as the first major colony of the New World, and by the 16th century its colonial district possessed the first Christian cathedral of the Americas.

1. Cf. booklet & music, *Virgin Islands - Quelbe & Calypso 1956-1960* (FA 5403).

2. Cf. *Harry Belafonte 1954-1957* (FA 5234) and the *Calypso* volume in the *Anthologie des musiques de danse du monde* set (FA 5342) which retraces the international success of calypso.

3. Cf. *Elvis Presley & the American Music Heritage 1954-1956* (FA 5361) and *1956-1960* (FA 5383).

It also became the first military base for the Spanish conquests of the Caribbean, Central and South America.

According to saxophonist, ethnomusicologist and merengue history authority Paul Austerlitz⁴, “country dances” were fashionable with the English gentry and adapted to the salons of aristocrats at the court of Charles II. King Louis XIV of France was very fond of new dances and in the mid-18th century he adopted them under the name of “contredanses” — a simple phonetic version of “country dances” — at his own court at the Château de Saint-Germain-en-Laye. Their novel particularity was that couples danced them freely, in contrast with the usual practice of group dances. In 1697, Spain granted the western part of Hispaniola to France by treaty. The French “contredanse” variant was then introduced into the colonial salons of Port-au-Prince. Like other music-styles of European origin, at the request of their masters it was also played by enslaved musicians. It was quickly adopted by Dominicans of African origin to whom music represented a kind of freedom⁵. They created a popular African American version of it, notably the “carabinier” dance and rhythm at the root of the merengue (“mereng” in English) found in the western part of the island, which would later become Haiti. And so as early as the 17th century, the Santo Domingan French colony probably provided the context for Afro-American dances which foreshadowed the extremely free pair-dances of the 20th century.

4. Paul Austerlitz, *Merengue, Dominican Music and Dominican Identity*, Temple University Press, Philadelphia, 1997.

5. Cf. *Slavery in America - Redemption Songs 1914-1972* (Frémeaux & Associés).

Too busy with its invasion of South America, Spain granted the eastern part of the island to France in 1795. Meanwhile, in the élan of the 1789 French revolution, the western side of the island obtained its independence after a long and bloody slave-rebellion led by Toussaint-L'Ouverture. Independent since 1804, that territory became the Haitian Republic. Founded by former slaves, Haiti was the first Caribbean republic, the world's first black republic, and America's second democracy. The consequence was that the island was divided into two separate countries; after Haitian independence, the east of the island and its capital — “Saint-Domingue” — remained French.

Merengue, carabinier and danza

The turmoil of the Haitian revolution caused a number of the French to flee, and many took their slaves with them to Spanish territories in the Caribbean (Cuba, Puerto Rico) where their “country dances” instantly spread — unless it was the other way around, as the influence of the *contradanza* might well have come to Haiti all the way from the Spanish Antilles. The Spanish term “merengue”, in any case, has its etymology in the “meringue”, the baked French confection (maybe because well-beaten egg-whites can require frenzied body-movements.) As for the sugar in the merengue recipe, that ingredient came from the Antilles. The “contredanse” (“contradanza” in Spanish) and its Haitian derivative the *carabinier* are probably at the roots of the rhythms and styles close to merengue which developed in the Caribbean region (notably the *danza* in Puerto Rico and Cuba) and finally gave birth to several major styles referred to in the paragraph at the end of this booklet devoted to

merengue influences. Those styles crystallized later on Santo Domingo in the 19th century as “merengue”, a popular and rural style which contrasted with the “contredanses” of the salons. Over the years, Haitians attempted to spread their revolution eastwards; wars and repeated massacres installed a climate of fierce hatred between the island’s two halves, ruled by Blacks in the west and Whites in the east. Finally, with the support of Haiti and Great Britain, the Spanish regained control of the eastern part of Santo Domingo in 1821. So the original rhythms of merengue were performed well before the Dominican Republic gained independence in 1844. Distinct from the classic 2/4 merengue rhythm used on most titles in this set, the *carabinier* style would remain an integral part of merengue as a whole and its melodic and rhythmical influences are featured in this anthology. **Tu Ti Sabes Como Fue** here is an incarnation of it in the merengue style.

In neighbouring Puerto Rico, a variant of the Cuban *danza* called *upa* was brought in by Cuban regiments in 1842/43. Criticized as too lascivious, the “upa” (danced freely by couples) was banned in 1849; fines were imposed on those who allowed it, and upa dancers were imprisoned. . . . It disappeared in the 1870s. According to a long tradition in slavery which considered Afro-American music and dancing to be vulgar, debauched and incompatible with religion, in Cuba the *danza* of Afro-Haitian origin was also censored. The same fate awaited merengue in Venezuela, where it was performed before disappearing before the end of the 19th century. But like the Haitian *mereng*, Cuba’s *danza* (and the *danzón* in which groups danced the *paseo*) became a symbol of Afro-Caribbean identity.

The Dominican merengue didn’t escape this pan-Caribbean nationalistic symbolism: denounced by colonial societies for its sensuality and the fact that it was danced by couples, it was appreciated by the people for those very same reasons. When the Dominican Republic became independent in 1844, it was already inseparable from its national identity. Juan Bautista Alfonseca was probably the first merengue composer whose name was remembered; he belonged to the independence movement and composed in different styles including the *mangulina* (another local dance and music form). The *mangulina* (and not merengue) gave its rhythm to the country’s first national anthem, which Alfonseca composed in the local style whose standing he wanted to enhance.

Most written 19th century sources harshly criticize popular merengue. They denounce the dance, which sometimes included suggestive hip-movements considered unseemly and degrading. Indifferently referred to as *danza* or merengue, the music was seen as a contemptible African American form of expression in a country whose high society detested nearby Haiti’s negritude, admiring the cultures of France and Spain instead. And yet the population of Santo-Domingo descended from mixed blood: crossbreeding with origins that were African and indigenous in their majority. But the white society in power insisted on imposing a European identity on the nation, and merengue music was excluded from its salons. This paradox also shows the extent to which it was appreciated in popular rural dances. It was played with strings, including the violin, guitar, mandolin, the *triple* or *triolet*, the *cuatro*, a flute, and percussion that included a tambourine or

pandereta. Present in Puerto Rican and Latin-Caribbean music in general, the merengue was played on the Caribbean *güiro* of African origin, a hollow gourd with notches in the side which later became a metal tube that symbolized merengue, rubbed with a *gancho* or *púa* (scraper), three or four metal sticks planted on a base with a wooden handle (see Luis Kalaff's group photo). Also present were the timbale and *tambora*, a drum specific to merengue that was played across one's lap in the 19th century, and later hung around the neck on a strap and struck with a drumstick on one side, by the hand on the other (see Luis Quintero's photo). After the "restoration war" which repelled a Spanish invasion in 1863-65, the clarinet and military baritone appeared in rural groups wanting to resemble the elegant ensembles in the city's salons. These wind instruments also played a role in the Puerto Rican *danza* and Haitian merengue, which were similar. When circumstances allowed, a piano was also used. As everywhere in the Caribbean, from Louisiana to Venezuela, European music forms — here the *contredanse* — were transformed. First they crossed colonial urban centres, and then they spread to the countryside, where they were subjected to the creativity, diversity and influence of local artists. This was the case with the quadrille, polka, *schottische*, *mazurka*, *bolero*, waltz, hymns and other European music forms, which took root in the Americas. They supplied the soil from which sprang African American music styles like Negro spirituals, the calypso, merengue, son, and later jazz or gospel. Even in Europe the waltz was sometimes considered improper; it also enjoyed a Creole incarnation throughout the Caribbean. Its rhythm resembles a form of *carabinier-merengue*, and

Tu Si Sabe Come Fue and **Madora Che Che** (Luis Kalaff) are eloquent examples of it as a form suited to the steps of the *mangulina*, the Dominican group-dance.

Merengue cibaëño

Quadrilles, *danzas* and meringue/merengue dances were played throughout the Dominican Republic. But it was more particularly in the densely-populated Cibao country region that a new sound came to be heard, an accordion with rhythm provided by the swinging *güira* and the *tambora*. The accordion spread progressively through the region beginning in 1870. German traders were buying rum and tobacco in Santo Domingo and also exported their accordions there. Considered a simple instrument (in that it produced only one major scale), it was highly criticized by those who preferred strings, which were considered more refined. Several songs have referred to this stylistic issue, but even if it couldn't play some of the pieces that had previously been written in a minor key, the accordion established



Dioris Valladares

itself in the region of Cibao. Songs written for it allude to various events and they often deferred to the *caudillos*, the region's rulers, whose glory they saluted.

The economic policies of the dictator Ulises Heureaux, who was in power from 1886 to 1899, ruined the country to the point where its European creditors sent warships to obtain payment. The United States saw these troop movements as a threat to their control of the highly strategic Panama Canal, then under construction, and in 1905 a treaty gave control over Dominican finances to the USA, who shared the country's domestic product between foreign creditors and the population. This infringement of the country's sovereignty created strong tensions and led to an American occupation from 1916 to 1924 (Haiti was occupied in the same period). The American military authorities were hated, and Dominican nationalism was exacerbated, taking various forms: not only guerrilla warfare against American marines in the east, but also an increased prestige given to the country's own culture, notably the form of merengue that was typical of Cibao and its region — *merengue cibaeno* became one of that culture's symbols. The regional capital Santiago de los Caballeros was emblematic of the development of this traditional folk merengue. Accordionists' groups, among whose stars were Francisco "Nino" Lora and Antonio "Toño" Abreu, were those who gave shape to modern merengue: accordions with two rows of buttons (capable of producing minor scales), *güira* made of metal (the *güiro* being the calabash variant), and *tambora* played with the palm of the left hand in addition to a drumstick. From around 1910 onwards, an alto saxophone gradually replaced the rhythm role

of the baritone. Under the influence of Avelino Vásquez and Pedro "Cacù" Lora, the saxophone merengue style began to develop. It would greatly contribute to the efficiency of this music, as you can hear from Ramon E. Gomez here in **Angel Vilorio's** orchestra towards 1950. But the saxophone was scarce in rural areas, and not considered *típico*. In Cibao, however, the urban merengue of Santiago (often with a saxophone) was just as authentic, and its rise was important in the success of this music genre. It was performed at various feasts — at cock fights, dances, major calendar-events, even in brothels — and played on dance-floors that were impeccable. Cibaeno dancers donned their finest clothes (and wore shoes!) even in the most rural areas. In town, every social class took part in the dances held at weekends (*pasadías*), so much so that merengue became a kind of social mortar that bound the regional population together. Dancing enabled seduction, with males carrying out dance steps that allowed them to shine. The lively tempo of merengue gradually accelerated in the Fifties and Sixties to reach supersonic speeds later, but at the beginning of the 20th century the tempo was rather slow. It was made up of three parts: a short introduction forming an invitation to dancers in announcing the start of the dance (a good example is the paseo of the first ten seconds of **Compadre San Juan**), and then the "first part" merengue followed by the repetitive *jaleo*, where the saxophones played a special rhythmic role in the "call and response" principle characteristic of African American music. It was in this "second part" — where the soloists take flight — that the orchestra and dancers in their Sunday best were seized by frenzy. As elsewhere in the Caribbean,

popular dances were genuine events, authentic shows that put the spotlight on participants. The best singers were capable of improvising lyrics that commented on current topics: on request, they could even think up songs that would encourage one person to marry another... Politicians were commonly criticized or congratulated. Desiderio Arias, a Cibao leader who was very popular before the American invasion in 1916, was often mentioned in such songs. In brothels, songs would have lyrics often describing women with little virtue. Even though merengue was still a vector of cultural resistance to the American occupation, during the 1920s American companies like Victor made the first merengue/danza recordings in New York. Americans were mocked and threatened in “La Protesta”, which was rarely played in their presence; the “pambiche” style (*Palm Beach* with a Spanish accent) was even inspired by the clumsy dancing of the American occupiers and their *one-step* and fox-trots etc... Gradually, Dominican folk music was listened to with a romantic ear, and on the departure of the Americans in 1924 the Dominican nationalist movement widely used the traditional melodies of Cibaeño merengue as a vehicle for patriotic ideology. New lyrics, nationalist or not, were adapted for popular tunes and given the status of national treasures. Luis Alberti, for example, signed the traditional melody of **Compadre Pedro Juan** (the version here is played by **Ñiñi Vasquez**’ orchestra) after adapting it to a rhythm linked to the Latino-Caribbean tradition of the *cinquillo* rhythm. A strong Mexican influence also contributed to nourish Dominican song in the 20th century. Both the elite and the people displayed their nationalism, which undermined the morale of Ameri-

can occupiers. American music was boycotted. In similar fashion, popular voodoo culture had carried the Haitian revolution, and the *danza* of the people has been associated with the independence movements in Cuba and Puerto Rico.

Merengue, an official art

Merengue was given a leper’s welcome in salons where Cuban *danzón* was played for high society by orchestras featuring wind instruments (i.e. without an accordion or tambora)⁶. But in the 1920s the characteristic merengue *cibaeño típico* — considered rustic and unfit for bourgeois ears — began to be timidly accepted in towns around Cibao. The reigning anti-Americanism didn’t prevent the influence of the gramophone and the spread of jazz from playing an influential role: the African American pulse of merengue had poly-rhythm and everything about merengue brought it close to jazz. After the US occupation Luis Alberti and his group played jazz in chic salons and in 1933 he began a fusion of jazz and merengue, even going so far as to incorporate an accordion, piano, güira and tambora in his orchestra. That important innovation managed to bring merengue back into salons after a lengthy absence (it had been played there in another form in the 19th century). Marked by jazz and American orchestras, the saxophone riffs in the irresistible *jaleo* parts at the end of a piece were superimposed and replaced the accordion, notably in the extremely popular orchestra led by the Vásquez brothers. Thus merengue crystallized in the form which would soon enjoy international success. In Santiago the new style

6. Cf. *Cuba - Bal à La Havane 1926-1937* (FA 5134) and *Cuba - 1923-1995* (FA 157).

quickly became very popular and the elites from Cibao, who had scorned merengue until then, finally adopted the music as a national cultural symbol.

And so did Rafael Trujillo (1891-1961), who took power in 1930 after a military coup d'état led by Rafael Estrella Ureña, the politician ousted by Trujillo in the rigged elections following the putsch. Trujillo was in power for almost all of the period covered by the recordings in this set. He had an unusual role in the development of merengue. A modest petit bourgeois from San Cristóbal, a small provincial town, Trujillo had an uneventful childhood and heard merengue *paleo ecbao* (the southern style), *palos* and mangulina at dances. At 16 he was a telegraph-operator and became a member of an unimposing little gang before working in the paper-industry and later as a country policeman. He sought admission to high society, but its doors remained closed to him due to his mixed-blood origins (he was part-Haitian), his (very) limited education, his womanizing, and also the fact that he belonged to a gang. . . he would tenaciously harbour a grudge against those who barred him from their company, and his revenge went beyond his wildest hopes. In 1918 Trujillo joined the National Guard which collaborated with the US military occupiers, and his good relations with the Americans allowed him to move rapidly up through the ranks of the Army. He became Cibao's regional commander and discovered the *merengue cibaño típico* (the north-western style) while leading fights against the resistance in the east ; when the Americans left, Trujillo remained in the Army and stayed close to his contacts in the US. In 1928, only nine years after signing up, he became the

Army's Commander-in-Chief. He immediately put his rank to personal use: ordering soldiers to remain in their barracks, Trujillo let Estrella's rebels take control of the capital in 1930 and became co-President and chief of police in addition to controlling the Army. A few days later he ousted Estrella from his temporary Presidency. Trujillo was accompanied everywhere by a *cibaño típico* group which sang his praises, and he decided at once to transform the characteristic merengue of Cibao into a symbol for national unity. Resorting to violence, intimidation, treachery and plain cheating, he came out of the elections with 99% of the votes after a campaign based on merengue's popularity. Several opponents had been thrown into prison even before voting started, and inside a year Trujillo had battered down all the hatches, reigning in abject, absolute tyranny and developing a personality-cult as outrageous as his own grotesque behaviour. The slightest upset to the plans of *El Benefactor* — he wished to be known as *El Jefe* or The Chief — could lead to a massacre: all regional leaders were either sidelined or reduced to nothing, including the popular leader of Cibao, Desiderio Arias, who was executed. Tributes to Arias, and particularly all performances of a popular merengue bearing his name, were banned. Trujillo ordered merengue to be played in every dancehall in his territory. The merengue *cibaño típico* had never been heard in the capital's venues, and performances of this music, a symbol of the people, came as a shock to high society. No-one, however, dared to criticize the despot for his tastes. Most pieces dealt with dancing and seduction etc., but the narcissistic dictator also suggested that artists should compose songs to his own glory, and at the end of his life he would publish

some four hundred of the latter in four whole volumes. . .

Groups playing in the style of Cibao began roaming the countryside, often evoking subjects that exalted both peasant classes and nationalism, like in **El Negroito del Batey** or **Caña Brava** dealing with sugarcane farming, a major island industry. The bourgeois and Trujillo's clique also discovered merengue in the seedier districts' brothels, which were home to quite specific, salacious songs. Even though merengue was obviously Creole music with solid African roots, it was officially music created by the "white race", derived directly from Spanish culture and "unfortunately contaminated by the music of Negro savages⁷." That wasn't surprising, coming as it did from a populist crank with dictators for friends, like Franco in Spain or Somoza in Nicaragua. For Trujillo, merengue of course had to enhance values that were white, Spanish and Catholic — Spain backed Trujillo as much as the church. The slogan "God in Heaven, Trujillo on Earth" was mandatory on church walls. In reality, however, the masses of the Dominican "Republic" had a typically Caribbean way of life, close to that of Afro-American Creoles from throughout the Caribbean, including the stereotypes of exploitation, misery and acculturation which issued from slavery. Not forgetting that, as in Haiti, voodoo originating in West Africa remained very present in the local culture. While preserving the façade of being a good Christian, Trujillo had placed

his own faith in this popular religion, a syncretic animistic cult called *lua* or voodoo on the island. He assiduously kept in touch with this milieu, and used spells and divination — even though he had banned such practices throughout the country. A merengue version of a *salve*, another local music style, called **La Salve de las Antillas** includes a brief allusion here to the *santería* derived from the *orisba* rituals of Yoruba peoples⁸.

Big bands

In 1936 Trujillo had the country's capital renamed after him. He also summoned Luis Alberti, one of the country's best artists, and designated him as his personal musician. He let him record twenty titles aboard a boat and rechristened his dance-group **Orquesta Presidente Trujillo** before introducing them to official balls (listen to **Seguiré a Caballo** here, recorded years later by that orchestra. In 1937 the xenophobic, racist dictator (he hated Haitians even though his grandmother was of Haitian origin) coldly massacred between ten and twenty thousand peasants. For most people living on the Dominican border, they were suspected of being illegal Haitian immigrants and cattle-thieves. Those assassinated by the Army were selected according to their accents: Haitians badly pronounced the "r" sound of the word *perejil* (parsley) and so that's how candidates for execution were chosen. Until his assassination in May 1961, the autocracy of Trujillo

7. Paul Austerlitz, *ibid.* p. 62, quoting Floridá de Nolasco, a folk-historian sympathetic to the régime.

8. Cf. booklets available online at www.freemeaux.com and listen to *Voodoo in America 1920-1961* (FA 5375), *Jamaica - Folk, Trance, Possession 1939-1961 - Roots of Rastafari* (FA 5384), *Slavery in America - Redemption Songs 1914-1972* (to be released), *Africa in America 1920-1962* (FA 5397) and *Virgin Islands - Quelbe & Calypso 1956-1960* (FA 5403). All these sets allude to Afro-Caribbean animistic doctrines.

had no limits: car number-plates carried the slogan “Viva Trujillo!”, and statues bearing his effigy were mass-produced. Among merengue pieces dedicated to him were **Seguiré al Caballo** (“I’ll follow on horseback”, an allusion to his regime). **San Cristóbal**, named after the town where he was born, is a merengue classic played here by the orchestra of **Antonio Morel**. The tyrant himself would rechristen the region surrounding his native town: he called the area Trujillo. He also renamed the highest point in the country after himself. . .

However, it was the very quality of these remarkably well-written and arranged pieces which guaranteed that they would be played in dancehalls; even though they were vehicles for nationalist propaganda, the power in the music seduced the people. Many Dominicans didn’t fall for all this and played the game. The *generalissimo* always appeared covered in medals, which led to the people calling him “*Chapitas*” or “*bottle-capsules*”. Contrary to most oligarchs in the high society, Trujillo was a good dancer. To his great satisfaction, the country’s élite hated him even more because his dancing seduced a good part of the population as he displayed at least one sparkle of elegance and panache, of which most of the privileged few were incapable. Dominican culture had great *machismo*, and considered that a woman shouldn’t go out and dance the merengue unaccompanied. Known for his great consumption of women — constraints and threats made them easy prey — the dictator would open the ball with the unfortunate partner he’d chosen for himself, a partner sought out by hirelings paid to supply him with young women. The way he danced

caused people to talk, and stories about Trujillo turned people’s attention away from his more unfortunate misdeeds. His taste for merengue caused his people to forget the brutality of his regime: music became a kind of safety-valve as well as a cover and façade.

Even so, his whole family exploited the country governed by this champion of nepotism, finally obtaining control over some 75% of the country’s industry, which made the *generalissimo* a billionaire. Soon, launched by one of Trujillo’s brothers and inspired by the innovations of **Luis Alberti**, the “Super Orquesta San José de Papa Molina” (with the remarkable saxophonist Tavito Vásquez) rose to the fore with classics like **El Compay** (played in an instrumental version here by **Antonio Morel**). The orchestra’s singer **Joseíto Mateo** was introduced as the “King of Merengue”. They had adopted a new style, without an accordion, with a quicker tempo, Cuban-style congas and a syncopated bass played on the off-beat. This type of progressive rhythm — **Luis Kalaff** pioneered it — can be heard in **Severa**, **Gratey**, **La Pesadilla**, **Pan Caliente**, **Que Paqueton** or **Compay Cucu**. It was a rhythm with hints of salsa to come. A merengue variant was also recorded in Puerto Rico (known locally as *bomba*), notably by Cortijo (“Cortaron a Elena”, in around 1956)⁹. Another leading group was that of **Antonio Morel**, here represented by numerous titles sung by different artists — among them **Joseíto Mateo (Fiesta en la Joya)** — and several instrumentals. Morel was a star who managed to keep his

9. Cf. *El Bombón de Elena* by Cortijo y su Combo included on *Great Black Music Roots 1927-1962* (EA 5456) dans cette collection.

distances with those in power; he not only found work in high society and played at popular events, but was allowed to record freely. His work combined merengue with sophisticated “swing” arrangements featuring brass and saxophones, and his instrumental version of **Los Saxofones** is typical of that sophistication: here Morel goes straight into the *jaleo*, normally the third part of merengue pieces, a practice which grew throughout the 1950s.¹⁰ His *orquesta* also represents a big-band tendency that was anchored both in the very rich music of Cuba — *rumba, son, mambo*, etc.¹¹ — which was all the rage at the time, and also in the American big bands of the years 1920-1940. The rich arrangements of these large orchestras were prestigious. The tyrant and his brother José “Petán” Arismendy — an inveterate party-goer who controlled merengue orchestras across the whole country — backed these skilled formations and had them play in their salons and palaces. Like his brother, Petán often asked for the first dance to be reserved for himself and his partner, and the musicians would play in a circle around them. Not that they were deceived for a minute...

Unfortunately, however, and with only a few exceptions, Petán turned out to be incapable of producing records. So this essential phase of Caribbean music wasn't recorded as it should have been, and merengue orchestras based abroad supplanted them in circulation and importance. Social classes were represented by their own merengue styles: the poor danced to the

10. Cf. Paul Austerlitz' musicological analysis “Los Saxofones”, *ibid.* p. 58.

11 Cf. *Cuba - Bal à La Havane 1926-1937* (FA 5134).



strains of accordions in *cibaëno típico* orchestras (sometimes with the addition of a saxophone), and the rich in the cities danced to the sounds of gleaming big-bands (who were authorized to appear in official salons). The two styles were played ‘live’ over the air on La Voz Dominicana, a highly popular radio station founded in 1942, which also became a television station a decade later. The radio also permitted Dominicans to listen to other kinds of Latin music coming from Colombia, Cuba, Puerto Rico, The United States and Mexico. Recording-equipment for hire didn't become available until 1950, which allowed **Antonio Morel** to record a few gems. But fear of Petán (and his monopoly) prevented Dominicans from too much innovation. Nobody really dared to compete with Trujillo's brother; and as far he was concerned, music was just a pastime. Petán was interested in ballrooms

— he could shine there — not in recording studios and production. It was only by accident or through some caprice that music was recorded in the Dominican Republic and pressed in the USA. The big bands can be found mainly on disc 3 of this set.

Merengue internationally

By 1936 musicians were already beginning to flee the country, despite financial and administrative difficulties (not to mention the fact that they were forbidden to leave. . .). Billo Frómata was the first to meet with success in Venezuela, with Billo's Caracas Boys (their pianist was **Damiro**). For a time, bolero singer Alberto Beltrán joined the **Sonora Matancera** in New York, and he also sang merengue with them. He revealed **El Negroito del Batey** and **Compadre Pedro Juan** to the United States. But the first to be a hit in New York



was **Angel Viloría**, an accordionist playing *cibaeño típico*-style merengue with a small-group to which he added the excellent saxophonist Ramón E. García, who found his inspiration in jazz innovations brought in by **Luis Alberti**, Ramon António Molina y Pacheco (aka Papa Molina, with the Super Orquesta San José) and **Antonio Morel**. Formed in 1950, his group released a series of 78s before becoming the first band to release a microgroove album (the 10" LP ALP-1, for the Ansonia label) which is included entirely here. Ansonia, a Latin-music specialist, was founded in June 1949 by Rafael Pérez Dávila (born in Yauco, Puerto Rico); he had immediate hits with Viloría and singer **Dioris Valladares**.

Born on August 14th 1916, Dioris Valladares was one of the first Dominicans to go into exile in New York (in 1936). A singer, percussionist (güira) and guitarist, he started appearing with rumba groups in 1939 before military service in the US Army during World War II. He would sing with numerous orchestras, among them those of Xavier Cugat, Noro Morales, Anselmo Sacasas, José Curbelo, Enrico Madriguera, and trumpeter Roger King Mozian, who composed the Machito standard "Asia Minor". In 1950 Valladares joined Puerto Rican guitarist **Juanito Sanabria** and his group, which appeared regularly at the Havana Madrid Club on Broadway, and also at El Chico's and at La Conga. The Daily News booked the band for its annual ball at the Caborrojeña Club in Spanish Harlem, and they played three merengue pieces with great success (they had several encores). The Caborrojeña became the regular haunt of the Dominicans in New York, and also many Puerto Ricans (although the latter

preferred slow merengues to seduce the ladies). Dominicans, on the other hand, wanted uptempo pieces so that they could show what good dancers they were. At Ansonia, Rafael Pérez had just had a flop with his first series of Latin recordings, and hired Juanito Sanabria's orchestra as soon as he got wind of their success. The sixteen sides he produced with them on 78s in 1950 sold well, but Sanabria's band didn't have a *típico* accordion. The piano and winds were the dominant instruments, and probably the orchestra didn't have quite enough in common with the canons of rural merengue; so Pérez organized a new session, this time with Vitoria's Conjunto Cibaño Típico. Together with the recordings by the excellent Tavito Vásquez (cf. his work on **Compadre San Juan** by **Niñi Vásquez**) and a few other great saxophonists included here, these pieces contributed to carve a place for merengue and its best saxophone-players in the jazz family. You can also hear the excellent Dominican percussionist **Luis Quintero** playing *tambora*. With Valladares singing, their first 78s were hits in New York, and spread to Hispanic communities throughout the States and Central America, reaching into the Caribbean and soon South America. In 1953 Luis Quintero and Dioris Valladares left Angel Vitoria after making a series of records (reissued on 10" LPs) which had completely opened up the merengue market. In turn, Valladares and Quintero did their own hit albums for Ansonia, and these are also represented here. Singer **Tetiton Guzmán** also made recordings, probably with Angel Vitoria who passed away shortly afterwards in 1954. After becoming the "King of Merengue" in the Dominican diaspora, Valladares joined Alegre Records in 1961 and had a big hit with the *pachanga* entitled

"Vete Pa'l Colegio". He continued as a hit *latino* singer until 1977, when he became more discreet. In the years 1970-1990, with the immigration of many Dominicans to The United States, merengue spread massively over the two American continents, where demand for it on Latin dance-floors rivalled even that of Salsa.

The influence of merengue

Quand Marilou danse reggae
Elle et moi plaisirs conjugüés
En Marilou moi seringuer
Faire mousser en meringüé
— Serge Gainsbourg, *Marilou reggae*

"When Marilou dances reggae, she and I conjugate our pleasures; in Marilou I put my syringe, stirring her up like a meringue..." [after Serge Gainsbourg, *Marilou Reggae*].

Given the rarity of Dominican records and recording on the island, in the 1950s the merengue artists best known internationally were all exiles. Dominican musicians were still rare in the USA and played mainly for New York's Puerto Ricans. The success of the first merengue records made in New York — those of **Dioris Valladares** in particular — encouraged foreigners to adapt this highly danceable style. Called meringue in Haiti in the mid-19th century, it was in 1955 that the impact of Dominican merengue inspired saxophonist **Nemours Jean-Baptiste** to come up with a Haitian variant initially called the *konpa dirék* (or *kompa*) in Creole and *compas* in French and English. The first recordings, sung in Haitian Creole,

included merengue. **Ti Yaya Toto** here shows that from one side of the island to the other, popular merengue was much the same. *Konpa* or *Compas* was derived from merengue and established itself in Haiti. It became influential and important in turn, notably in Dominica, Martinique and Guadeloupe, where for a long time the group Kassav partly based its repertoire on the *compas* before creating *zouk* at the end of the Seventies. Merengue made an impact on the whole of South America and the Caribbean, even as far as Jamaica where its brilliant alto saxophones influenced the famous Sugar Belly, who recorded mento music in the 1950s with a bamboo sax he'd invented before going on to reggae¹².

Valladares and **Angel Viloría** quickly became stars in Cuba, where the regime of the dictator Batista, like Trujillo's, was backed by The United States. American President Eisenhower was a very conservative military man who preferred Trujillo's stability to the chaos which had preceded his rise to power, and it would only be after the arrival of John F. Kennedy that America would begin distancing its relations with the Dominican despot (with the CIA playing a discreet role in his assassination on August 16th 1961.) Like Cuba, Dominica was a holiday-destination for Americans, and in New York as elsewhere, the impact of merengue occurred in a pro-Cuba climate and was quite important in the first post-war decade. After the rumba vogue (beginning in the Twenties), came the impact of the fascinating Afro-Cuban music styles which followed rumba. Under the influence of Perez Parado and Beny

Moré came the tidal wave of *mambo* rhythms; Cuba had already been a major influence on American music since 1947: Louis Jordan, Nat "King" Cole, Dizzy Gillespie, Charlie Parker, James Moody, Babs Gonzales, Ahmad Jamal, Billy Taylor, Lester Young, Sonny Rollins, Duke Ellington, Art Blakey, Erroll Garner and Slim Gaillard all recorded using Cuban mambo rhythms (and other latin styles) — and so did Django Reinhardt, plus rhythm and blues artists such as Dave Bartholomew, Chuck Berry¹³, Ruth Brown, Mickey Baker and many others who made no secret of their liking for Latin sounds. But unlike the mambo tsunami and its derivative the *cha cha chá*, which reached mass audiences in America thanks to stable bands with the backing of major record companies, merengue was much more marginal, and more radical: those it seduced most were the *Latinos* themselves.

The powerful urge to dance which it triggered quickly gave it a place in Cuban carnivals, the ultimate recognition for Latin music. In its local version it was more and more distinct from the great American and international adventures... And yet, even though it was recorded abroad by exiles and musicians of other nationalities, merengue remained a symbol of Dominican culture. After the anti-communist witch-hunts conducted by Senator Joseph McCarthy in the USA, in 1955 Trujillo organized the "Peace and Brotherhood Fair of the Free World" (!) — meaning the post-Stalin anti-communist world — which succeeded in seizing upon the international success of merengue for political ends. Trujillo also commissioned a merengue

12. Cf. Sugar Belly in *Jamaica - Mento 1951-1958* (FA 5275) and the reggae album *Sugar Merengue* (Studio One, 1973)

13. Cf. *The Indispensable Chuck Berry 1954-1961* (FA 5409).

album from the lavish orchestra of Xavier Cugat, a great Cuban star who divided his prestigious bookings between New York and Los Angeles. Cugat invited the public to the “Free World Fair”. Like Cugat, the leading Cuban group **La Sonora Matancera** would record several merengues. The great singer **Celia Cruz**, a Cuban *son* artist open to various influences, loved singing merengue and like several Dominican artists, she released records for Seeco. Cruz settled in New York after Fidel Castro’s revolution in 1959. Many other Hispanic musicians included merengue in their repertoire.

In Puerto Rico, local stars Ismael Rivera, Rafael Cortijo and several others recorded in styles that were very close to merengue, the *bomba* and the *plena* (traditional music derived from the *contradanza*), both of which were occasionally sold as merengue in Europe due to their similarity. The influence of merengue also spread to The Bahamas (listen to the **André Toussaint** piece here with its splendid guitar solo)¹⁴ and reached the Virgin Islands close to Puerto Rico (both were U.S. territories in the Caribbean) where the **La Motta Brothers Virgin Isles Hotel Orchestra** led by pianist **Bill La Motta** played a role in the discovery of the style thanks to their records and appearances at the Virgin Isle Hotel (two tracks included here). In 1959 New York studio-veteran Bill La Motta recorded his first solo album in Puerto Rico¹⁵. Two of his pieces are included here. Like **Damirón**, he played jazzy versions

of merengue in which the wind instruments were replaced by keyboard improvisations. The La Motta brothers appeared on the album *Calypso from the Virgin Islands* released by RCA, which credits Trinidadian artist The Mighty Zebra as the singer, but the two merengues contained on the record weren’t his work. The excellent accordionist and composer **Luis Kalaff** immigrated to Puerto Rico and then New York, where he recorded several albums for Seeco, some of whose best titles can be heard here. Accompanied by pianist Francisco Alberto Simón **Damirón**, the singer José Ernesto “Negrito” **Chapuseaux** would enjoy great success in New York until the Sixties, playing jazzy and somewhat “Americanized” versions of merengue. Their dance music masterpiece **El Marinero** has them singing the story of an ambitious seafarer sailing off to conquer America and the world.

At the end of the Fifties, the best merengue musicians were capable of experimenting with original new rhythms. The syncopated bass and the general atmosphere was already suggestive of salsa (even more than the *plena* of Puerto Rico). This style of original merengue, which **Luis Kalaff** was one of the first to make popular after his stay in Puerto Rico, can be heard here in the titles **La Pesadilla**, **Severa**, **Gratey**, **Compay Cucu**, **Que Paqueton**, **Severa** (with a *tambora* solo from **Luis Quintero**), **Pan Caliente**, **Madora Che Che**, **Pan Caliente** and **Las Dos Merengues**. As for the *bachata*, a Dominican form of the bolero close to merengue proper, it, too, was rejected by high society for a long time, like merengue. It wouldn’t be recorded until 1961 (by José Manuel Calderon). With roots more anchored in the language

14. André Toussaint can be found in *Bahamas - Goombay 1951-1959* (FA 5302).

15. Bill La Motta and the La Motta Brothers appear in *Virgin Islands - Quelbe & Calypso 1956-1960* (FA 5403).

of the streets and anti-establishment irony, in the 1970s *bachata* would become very popular in Dominica and beyond. The guitar that is characteristic of original *bachata* music is already outlined here in the merengue titles **Pa' Después Venir Llorando, La Salve de las Antillas, Rio Abojo Voy** and **La Mecha** by **Luis Kalaff**. Sometimes they make you think of the spinning Congo rumba guitars of Franco and the O.K. Jazz, Docteur Nico or Tabu Ley Rochereau¹⁶ — and of course the French hits of Manu Chao in the 1990s.

Once it was mixed with Cuba's *son montuno*, the carabinier/merengue would also become the root of the Cuban *pachanga* (which was all the fashion with its dance derived from the Cuban *guaracha* from 1960 onwards), and *salsa*, the Latin American dance and music that developed in New York in the 1970s. Certain salsa recordings are reminiscent of that style which globally derived from the “carabinier”. It was in Cuba in 1959 that Eduardo Davidson created the *pachanga*, a style close to merengue rhythm. Born at the end of the Sixties, Salsa descends directly from the pachanga and therefore the rhythm of merengue. Note in passing

that the musician Johnny Pacheco, who popularized pachanga (and founded the famous record-company Fania, the emblematic salsa label) was born and raised in the Dominican Republic.

On the death of Rafael Trujillo, the jubilant population immediately rejected the pieces composed in his honour and they were banned in 1962. Everything that carried the dictator's name was restored to its original designation and, relieved, most artists who'd been singing his praises at once changed sides. New pieces condemning the despot sprang up, sometimes written by the same artists. This period coincided with the arrival of the *bachata* and its guitars, a new style which helped to end a bloody chapter. Merengue returned to fashion a decade later.

Bruno BLUM

Adapted into English by Martin DAVIES

© FRÉMEAUX & ASSOCIÉS 2014

Thanks to Paul Austerlitz, Franck Jacques (Crocodisc), Youri Lenquette, Philippe Lesage, Dominique Rousseau (Exodisc), Louis Carl Saint Jean, Superfly Records and Fabrice Uriac.

16. Franco et le Tout Puissant OK Jazz and Tabu Ley Rochereau can be heard on *Great Black Music Roots 1927-1962* (EA 5456) in this series.



Discography

Note: As with many other caribbean recordings, Dominican musicians were rarely credited on records and accurate merengue discographies did not yet exist at time of print. The following is not complete and likely to include date and personnel errors. It was written using scarce available sources, original records and some of Paul Austerlitz' printed works.

Leading accordionists-bandleaders of the period include Pedro Reynoso, Luis Kalaff, Tatice Henríquez and Dionisio "Gandulito" Mejía. Any of them might be present on these recordings.

DISC 1 CONJUNTOS - COMBOS

1. **A LO OSCURO** - Angel Viloría y Su Conjunto Típico Cibaëno
(traditional)

Isidro Valladares as Dioris Valladares-v; Angel Viloría-acc.; Ramon E. Gomez-as; Luis Quintero-tambora; unknown-güira, chorus. Ansonia ALP-1. Produced by Rafael Pérez Dávila. New York City, circa 1950.

2. **EL VIRONAY** - Angel Viloría y Su Conjunto Típico Cibaëno (Rafael Ignacio)

Ansonia ALP-3. Same as disc 1, track 1.

3. **OYE MI NEGRA** - Tetiton Guzmán Orchestra (Angel Viloría)

Tetiton Guzmán-v; possibly Conjunto Típico de Angel Viloría (same as disc 1, track 1). Seeco 292-30. Produced by Sidney Siegel. New York City, circa 1953.

4. **EL TAPADOR** - Tetiton Guzmán Orchestra (Angel Viloría)

Same as above.

5. **LORETA** - Angel Viloría y Su Conjunto Típico (Luis Alberti)

Same as disc 1, track 1.

6. **TE VAN A PEGAR** - Angel Viloría y Su Conjunto Típico (Dioris Valladares)

Same as disc 1, track 1.

7. **VOLVIMOS DE NUEVO** - Gandulito y Su Conjunto Típico Cibaëno

(Jovina Lambardi)

Dionisio Mejía as Gandulito-acc.; unknown-v, as, b, percussion, chorus. Possibly New York, circa 1952.

8. **EL SECRETO DE SANDY** - Dioris Valladares y su Conjunto Típico

(Dioris Valladares)

Isidro Valladares aka Dioris Valladares-v; possibly Tavito Vásquez-as;

unknown acc., ts, tambora, güira. Produced by Rafael Pérez Dávila. New York City, circa 1956.

9. **APRIÉTAME** - Angel Viloría y Su Conjunto Típico (Mario De Jesús)

Same as disc 1, track 1.

10. **LIMPIANDO LA HEBILLA** - Luis Kalaff y Sus Alegres Dominicanos

(Luis Kalaff)

Luis Kalaff-acc., leader; unknown v, as, b, tambora, güira, chorus. Produced by Sidney Siegel. Possibly New York circa 1962.

11. **TU SI SABES COME FUE** - Luis Kalaff y Sus Alegres Dominicanos

(Luis Kalaff)

Same as above.

12. **COMPADRE PEDRO JUAN** - Ñiñi Vásquez y Sus Rigo-leros

(Luis Alberti)

Unknown v; Tavito Vásquez-as; unknown ts, acc., tambora, güira. Possibly Santo Domingo, circa 1955.

13. **PA' DESPUES VENIR LLORANDO** - Luis Kalaff y Sus Alegres Dominicanos

(Luis Kalaff)

Same as disc 1, track 10.

14. **JUANA MARIA** - Luis Kalaff y Sus Alegres Dominicanos (Luis Kalaff)
Tavito Peguero-v. Possibly same as disc 1, track 10. Possibly New York, circa 1961.
15. **LENGUA LARGA** - Angel Viloria y Su Conjunto Típico (Angel Viloria)
Same as disc 1, track 1.
16. **FIESTA** - Juanito Sanabria and his Orchestra (Luis Alberti)
Isidro Valladares as Dioris Valladares-v; unknown as, tp, b, tambora, güira; Juanito Sanabria-leader. Produced by Rafael Pérez Dávila. Ansonia ALP-6. New York City, circa 1949.
17. **EL NEGRITO DEL BATEY** - Juanito Sanabria and his Orchestra (Medardo Guzmán)
Same as above.
18. **PAN CALIENTE** - Luis Quintero y Su Conjunto Alma Cibaëña (Antonio Perdomo)
Milito Perez-v; possibly Tavito Vásquez-as; unknown acc., ts, b, güira, chorus; Luis Quintero-tambora, leader. Produced

- by Rafael Pérez Dávila. New York, 1962.
19. **ALABAO SEA DIOS** - Luis Kalaff y Sus Alegres Dominicanos (Luis Kalaff)
Same as disc 1, track 10.
20. **AHORA ME VIENE LLORANDO** - Luis Kalaff y Sus Alegres Dominicanos (Luis Kalaff)
Same as disc 1, track 10.
21. **CONSIGUEME ESO** - Angel Viloria y Su Conjunto Típico (Pedro N. Perez)
Same as disc 1, track 1.
22. **ROSAURA** - Angel Viloria y Su Conjunto Típico (traditional)
Same as disc 1, track 1.
23. **SEÑOR POLICIA** - Luis Kalaff y Sus Alegres Dominicanos (Luis Kalaff)
Tavito Peguero-v. Possibly same as disc 1, track 10. Possibly New York, circa 1961.

DISC 2 PAN-CARIBBEAN & FUSION

1. **TI YAYA TOTO** - Nemours Jean-Baptiste et son Ensemble aux Calebasses (Nemours Jean-Baptiste)
Julien Paul-lead v; André Dorismond-bv; Nemours Jean-Baptiste-ts, leader; Franck Brignol-as; Richard Duroseau acc.; Augustin Fontaine-b, possibly André Boston-bongos; possibly Cuetzer Duroseau-güiro (calabash). Seeco SCLP 9111. Radio Haïti, Port-au-Prince, Haïti. Publié le 19 novembre 1959.
2. **LA EMPALIZÁ** - The La Motta Brothers Virgin Isles Hotel Orchestra - Virgin Islands merengue LP 2 (Luis Kalaff)

- Unknown-v; Wilbur La Motta aka Bill La Motta as Raymond La Motta-p; Johnny La Motta-g; Ruben La Motta-vb; Fernando Francis-b; Paul Moron-d. Arranged by Raymond La Motta. Produced by Herman Diaz, Jr. RCA Victor LPM 1169. RCA studio 2, New York City, circa November, 1956.
Note: vocals were wrongly credited to The Mighty Zebra.
3. **LA CRUZ** (aka «Palo Bonito») - André Toussaint (Ricardo Rico)
André Toussaint-v; possibly André Toussaint or Jack Roker-g; unknown-bass; possibly Dennis Donaldson, drums; possibly Leonard Dillet-percussion; Berkeley Taylor as Peanuts Taylor-congas. Bahamas Records Ltd. Possibly Miami, 1956.

4. **POR CULPA DE UN SAXOFON** - Dioris Valladares y su Conjunto Típico (Mario de Jesús)
Isidro Valladares aka Dioris Valladares-v; possibly Tavito Vásquez-as;
unknown acc., ts, tambora, güira. Produced by Rafael Pérez Dávila. New York City, circa 1956.

5. **EL FUCU**- Luis Kalaff y Sus Alegres Dominicanos (Luis Kalaff)
Same as disc 1, track 10.

6. **CADA TIERRA CON SU RITMO** - Luis Kalaff y Sus Alegres Dominicanos (Luis Kalaff)
Same as disc 1, track 10.

7. **EL JARRO PICHAO** - Angel Viloria y Su Conjunto Típico (C. Rodriguez)
Same as disc 1, track 1.

8. **ME CASO A LOS 36** - Juanito Sanabria and his Orchestra (Mario de Jesús)
Isidro Valladares as Dioris Valladares-v; unknown as, tp, b, tambora, güira; Juanito Sanabria-leader. Produced by Rafael Pérez Dávila. Ansonia ALP-6. New York City, circa 1949.

9. **FIESTA EN LA JOYA** - Antonio Morel (Félix López)
Joseito Mateo-v; Antonio Morel-leader.

10. **AY! MI VIDA** - Dioris Valladares y su Conjunto Típico (Manolin Morel)
Isidro Valladares aka Dioris Valladares-v; possibly Tavito Vásquez-as;
unknown acc., ts, tambora, güira. Produced by Rafael Pérez Dávila. New York City, circa 1956.

11. **MIDNIGHT MERENGUE** - Bill La Motta (Wilbur LaMotta aka Bill La Motta)
Wilbur LaMotta as Bill LaMotta-p; unknown, b, güiro. Produced by Bill La Motta. Westindy ST 1001. Soni-Lab Studio, Puerto Rico, 1959.

12. **CONTESTACION DE EL MARINERO** - Celia Cruz (Tete Cabrera, Ricardo Rico)
Úrsula Hilaria Celia de la Caridad Cruz Alfonso de la Santísima Trinidad as Celia Cruz-v; La Sonora Matancera: Calixto Leicea-first tp; Pedro Knight-second tp; Elpidio Vázquez-bass; Ezequiel Frías aka Lino-p; José Rosario Chávez aka Manteca or Simón Domingo Esquiarrroza aka Mininopercussion; Ángel Alfonso Furiás aka Yiyo-congas; Carlos Manuel Díaz Alonzo as Caño-maracas, bv; possibly Celio Gonzales-bv; Estandisla Sureda aka Laíto-güiro. Rogelio Martínez-bv, leader. Produced by Sidney Siegel. Seeco SCLP 9067. New York, 1956.

13. **EL MERENGUE** - Celia Cruz (A. Aguero)
Same as above.

14. **GRATEY** - Dioris Valladares y su Conjunto Típico (Radamés Reyes Alfau)
Isidro Valladares aka Dioris Valladares-v; possibly Tavito Vásquez-as;
unknown acc., ts, tambora, güira. Produced by Rafael Pérez Dávila. New York City, circa 1956.

15. **SEVERA** - Luis Quintero y Su Conjunto Alma Cibaëña (Palenque)
Milito Perez-v; possibly Tavito Vásquez-as; unknown acc., ts, b, güira, chorus; Luis Quintero-tambora, leader. Produced by Rafael Pérez Dávila. New York, 1962.

16. **LA PESADILLA** - Luis Quintero y Su Conjunto Alma Cibaëña (Emilio Nuñez)
Same as above.

17. **MADORA CHE CHE** - Luis Kalaff y Sus Alegres Dominicanos (1962) Luis Kalaff SCLP-9241 (Luis Kalaff)

18. **QUE PAQUETON** - Luis Quintero y Su Conjunto Alma Cibaëña (Emilio Nuñez)
Same as disc 2, track 14.

19. **LOS DOS MERENGUES** - Dioris Valladares y su Conjunto Típico
(Ana Muriel)
Isidro Valladares aka Dioris Valladares-v; possibly Tavito Vásquez-as;
unknown acc., ts, tambora, güira. Produced by Rafael Pérez Dávila. New York City, circa 1956.

20. **COMPAY CUCU** - Dioris Valladares y su Conjunto Típico
(traditional)
Isidro Valladares aka Dioris Valladares-v; possibly Tavito Vásquez-as;
unknown acc., ts, tambora, güira. Produced by Rafael Pérez Dávila. New York City, circa 1956.

21. **CHAUFLIN** - Damifron y Chapuseaux
(traditional)
José Ernesto Chapuseaux aka Negrito Chapuseaux-v; Francisco Alberto Simó Damirón-p; unknown tp, as, ts, other horns, tambora, güira, chorus. Produced by Sidney Siegel. Seeco, circa 1958.

22. **SEGUIRE A CABALLO** - Orquesta Presidente Trujillo Rafael Martínez-v; unknown orchestra & chorus, Luis Alberti-leader.

23. **AL COMPAS DEL MERENGUE** - The La Motta Brothers Virgin Isles Hotel Orchestra

(Nelson Noriega)

Unknown-v; Wilbur La Motta aka Bill La Motta as Raymond La Motta-p, arr.; Johnny La Motta-g; Ruben La Motta-vb; Fernando Francis-b; Paul Moron-d. Produced by Herman Diaz, Jr. RCA Victor LPM 1169. RCA studio 2, New York City, circa November, 1956.

Note: vocals were wrongly credited to The Mighty Zebra.

24. **POOR MAN'S MERENGUE** - Bill La Motta

(Wilbur La Motta aka Bill La Motta)

Dell Anduze-v; Wilbur La Motta as Bill La Motta-p; unknown, b, güiro. Produced by Bill La Motta. Westindy ST 1001. Soni-Lab Studio, Puerto Rico, 1959.

DISC 3 BIG BANDS - ORQUESTAS

1. **LAS BATATAS** - Dioris Valladares y su Conjunto Típico
(Efrain Rivera aka Mon Rivera)

Isidro Valladares aka Dioris Valladares-v; possibly Tavito Vásquez-as;

unknown acc., ts, tambora, güira. Produced by Rafael Pérez Dávila. New York City, circa 1956.

2. **SAN CRISTÓBAL** - Antonio Morel y su Orquesta
(Enriquillo Sánchez)

Antonio Morel-leader, with orchestra. Possibly Santo Domingo, circa 1958.

3. **CAÑA BRAVA** - Antonio Morel y su Orquesta
(T. Abreu)

Negrito Macabi-v; Antonio Morel-leader, with orchestra. Possibly Santo Domingo, circa 1960.

4. **CAYETANO** - Antonio Morel
(Pérez Prado)

Negrito Macabi-v; Antonio Morel-leader, with orchestra. Possibly Santo Domingo, circa 1960.

5. **LA PARRANDA** - Antonio Morel y su Orquesta
(unknown)

Antonio Morel-leader, with orchestra. Possibly Santo Domingo, circa 1958.

6. **EL REVOLTOSO** - Antonio Morel y su Orquesta
(A. Cruz)

Possibly Ignacio Guzmán aka Ñaño-bandoneon or accordion; Antonio Morel-leader, with orchestra. Possibly Santo Domingo, circa 1958.

7. **LA SALVE DE LAS ANTILLAS** - Luis Kalaff y Sus Alegres Dominicanos
(Luis Kalaff)

Unknown-v; Luis Kalaff-acc., leader; unknown g, ts, b, tambora, güira. Produced by Sidney Siegel. New York City, circa 1962.

8. **LOS GUANDULITOS** - Antonio Morel y su Orquesta (L. Perez)
Luis Sanchez-v; Antonio Morel-leader, with orchestra. Possibly Santo Domingo, circa 1954.
9. **FINGIDO AMOR** - Antonio Morel y su Orquesta (A. Parahoy)
Vinicio Franco-v; Antonio Morel-leader, with orchestra. Possibly Santo Domingo, circa 1957.
10. **ARROYTO CRISTALINO** - Antonio Morel y su Orquesta (Arcadio Franco aka Pipí Franco)
Eduardo Fraser-v; Antonio Morel-leader, with orchestra. Possibly Santo Domingo, circa 1961.
11. **EL GUAPO DE LA SIERRA** - Antonio Morel y su Orquesta (J. A. Hernandez)
Francis Santana y Vinicio Franco-v; Antonio Morel-leader, with orchestra. Possibly Santo Domingo, circa 1958.
12. **EL MARINERO** - Damfron y Chapuseaux (Ricardo Rico)
José Ernesto Chapuseaux aka Negrito Chapuseaux-v; Francisco Alberto Simó Damirón-p; unknown tp, as, ts, other horns, tambora, güira, chorus. Produced by Sidney Siegel. Seeco, circa 1962.
13. **SIÑA JUANICA** - Antonio Morel y su Orquesta (Félix López)
Negrito Macabi-v; Antonio Morel-leader, with orchestra. Possibly Santo Domingo, circa 1954.
14. **EL COMPAY** - Antonio Morel y su Orquesta (Ramón Antonio Molina y Pacheco aka Papa Molina)
Antonio Morel-leader, with orchestra. Possibly Santo Domingo, circa 1955.
15. **ARROYTO CRISTALINO** - Antonio Morel y su Orquesta (Arcadio Franco aka Pipí Franco)
Antonio Morel-leader, with orchestra. Possibly Santo Domingo, circa 1961.
16. **EL MONO** - Antonio Morel y su Orquesta (Q. Fernández)

Antonio Morel-leader, with orchestra. Possibly Santo Domingo, circa 1959.

17. **LA CACHUCHA** - Juanito Sanabria and his Orchestra (Pedro N. Pérez)
Isidro Valladares as Dioris Valladares-v; unknown as, tp, b, tambora, güira; Juanito Sanabria-leader. Produced by Rafael Pérez Dávila. Ansonia ALP-6. New York City, circa 1949.
18. **VIRENCITA DEL CONSUELO** - Antonio Morel y su Orquesta (Antonio Morel)
Antonio Morel-leader, with orchestra. Possibly Santo Domingo, circa 1959.
19. **LA MECHA** - Luis Kalaff y sus Alegres Dominicanos (Luis Kalaff)
Unknown-v; Luis Kalaff-acc., leader; unknown g, ts, b, tambora, güira. Produced by Sidney Siegel. New York City, circa 1962.
20. **RIO ABAJO VOY** - Luis Kalaff y sus Alegres Dominicanos (Luis Kalaff)
Same as above.
21. **AHI VIENE LA NENA** - Luis Kalaff y sus Alegres Dominicanos (Luis Kalaff)
Same as above.
22. **CADENA MOREL NO. 3** - Antonio Morel y su Orquesta (traditional)
Antonio Morel-leader, with orchestra. Possibly Santo Domingo, circa 1961.
23. **LOS SAXOFONES** - Antonio Morel y su Orquesta (Rafael Vasquez aka Chachi)
Antonio Morel-leader, with orchestra. Possibly Santo Domingo, circa 1959.





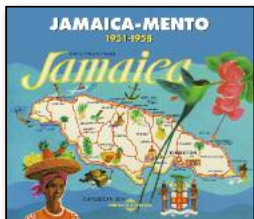
FA 5456



FA 5358



FA 5234



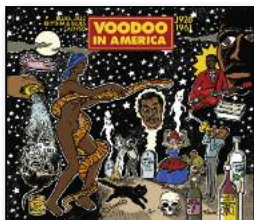
FA 5275



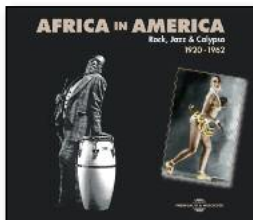
FA 5403



FA 5348



FA 5375



FA 5397



FA 5430

Catalogue disponible sur simple demande