

AFROCUBANISME AU QUEBEC: La rumba guaguanco

HUGUES JOCELYN CANO

L'intégration d'éléments d'une culture étrangère à la musique d'un peuple est un phénomène universel. Le processus d'acculturation est quasi instantané et a procuré le succès commercial de groupes commercial de groupes comme *Irakere* et *Miami Sound Machine*, (deux groupes d'origine Cubaine, et maintenant dissous). Cette réalité, financièrement rentable, (on l'a vu avec l'étiquette de disques et cassettes de salsa "Fania", ou plusieurs artistes comme Peter Gabriel et Sting), est juxtaposée avec une autre; celle des musiciens qui, eux, loin d'adapter l'instrumentation ou les méthodes d'échantillonnage des musiques dites populaires d'ici, conservent fièrement un peu de leur patrimoine à travers leur folkore musical. C'est le cas de la rumba guaguanco, intitulée "La trompette" et interprétée par le groupe *Québa* (Québec/Cuba) de Montréal.

L'Afrocubanisme chez Québa est en grande partie dû à la contribution du chansonnier et compositeur Lazaro René. Cubain d'origine, Lazaro René est issu d'une famille spécialisée dans le folkore afrocubain. En 1977 il a représenté son pays dans le cadre d'un échange culturel Amérique/Cuba sous le nom de "The Hemingway event 1977". L'interprétation d'une *rumba guaguanco* par Québa se veut d'un purisme dans sa transmission ainsi que sa reproduction. Ceci est rendu possible grâce à l'apport sensible des joueurs de conga et bongo, Alain Labrosse et Normand Bock.

Origine

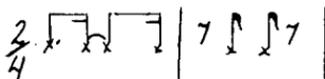
La rumba guaguanco fait partie d'un complexe qui regroupe principalement les trois catégories suivantes: le *yambu*, la *guaguanco* et la *columbia*. Elle trouve sa racine étymologique dans les termes *tumba*, *macumba*, et *tambo* signifiant différentes fêtes collectives des peuples libérés des chaînes de l'esclavage mais vivants toujours dans les quartiers dépourvus des villes. C'est d'ailleurs dans ces sections, (cabildos, solares), que fut créé la rumba guaguanco.

Instrumentation

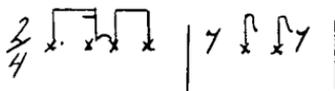
Cette fille africaine et espagnole qu'est la rumba guaguanco, comprend une instrumentation de base, qu'elle soit interprétée par des groupes spécialisés dans le folklore Afrocubain, ou par d'autres groupes qui y rajoutent des éléments de jazz. Tout d'abord deux larges et courtes baguettes appelées *claves* que l'on frappe l'une contre l'autre. Leur timbre riche et aigu constitue une base rythmique solide aux différents instruments qui viennent plus tard s'y greffer. Deux variations de cet ostinato rythmique sont possibles: la première est celle du style *Matancero* de la région de *Matanzas* et ses environs et la deuxième celle de la Havane. Même s'il s'agit d'un art transmis oralement, et bien que la transcription ne rend que partiellement justice à l'interprétation d'un rythme, voici un croquis nous permettant de visualiser la variante de ces deux styles.

1 Ce thème de recherche fait présentement l'objet de mon Mémoire de Maîtrise à la Faculté de Musique de l'université de Montréal, en Ethnomusicologie.

style Matancero



style de la Havane



Notons que le style de la Havane est le plus commun dans la salsa actuel.

Du 17^{ème} à la fin du 18^{ème} siècle, l'Espagne interdit aux esclaves les danses et la possession de tambours d'origine Africaine, symboles de regroupements et de possibles rébellions. C'est ainsi que se développe la *rumba de cajones*, c'est-à-dire rumba de caisse ou de boîte. Cette tradition existe toujours, et lors d'un séjour à Santa Maria j'eus la chance de voir et d'entendre une famille interpréter une rumba de cajones avec les moyens du bord (bouteilles, caisse de bière, poubelle renversée). Selon mes informateurs, ce phénomène, se produit lorsque l'on n'a pas d'instruments sous la main, mais on veut quand même faire une rumba. Dans le cas de groupes folkloriques, on possède en général trois tambours du nom de *tumbadore* ayant comme ancêtre organologique le *ngoma*, utilisé dans plusieurs groupes ethniques de la famille linguistique Bantu au Nigeria. Ils correspondent à ce que les orchestres modernes appellent les *congás*, autre terme qui tire ses origines de l'Afrique. Chaque tambour possède un nom et une fonction spécifique dans la polyrythmie. Le plus large, du nom de *hembra* (femelle), aussi appelé *salidor* (ouvreur), entame le bal suivi du *macho* (mâle) ou *très-dos* et finalement du plus petit du nom de *quinto*.

Ce dernier a un rôle improvisateur alors que les claves, le *salidor*, le *très-dos* et le rythme de la *casaca* demeurent relativement répétitifs. Ce dernier, auparavant joué sur le corps d'un tambour, est maintenant exécuté sur un bloc de bois appelé *cata*. Le jeu se fait à l'aide de deux baguettes de bois frappées alternativement, ou deux ustensiles dans le cas de la rumba de cajones. L'exemple 1 met en évidence l'entrée successive des instruments lors de l'introduction d'une rumba.

Structure Mélodique

Evidemment, la rumba serait incomplète sans la voix. Le *diana* ou *nana* c'est à dire l'introduction chantée se situe soit avant ou après la succession des instruments. Les étapes d'une rumba guaguanco s'échelonnent toujours selon le modèle suivant: Suite à l'introduction, le chanteur nous raconte quelque-chose qui est arrivé à quelqu'un ou décrit tout simplement un événement. Le chœur intervient ensuite, suivi de l'échange "appel et réponse" entre le soliste et celui-ci.

On s'attend bien que la rumba soit transformée durant son long périple à travers le temps et l'espace. C'est pourquoi je fus agréablement surpris de découvrir l'interprétation que nous donne le groupe Québa d'une guaguanco. Mis à part quelques transformations, celle-ci a conservé toutes ses caractéristiques principales quant à la forme et à l'instrumentation.

Parmis ces transformations, on note le rôle prédominant de la trompette qui interprète le *diana* ainsi que la fonction du chanteur dans la section "appel et réponse".

Example 1. Introduction de la rumba "Mi quinto" du groupe *Los Papines*.

The musical score is organized into several systems, each starting with a measure number in a circle:

- System 1:** Starts at measure 1, labeled *Salidor*. It features a single staff with rhythmic notation.
- System 2:** Starts at measure 4, labeled (4). It contains two staves with rhythmic notation.
- System 3:** Starts at measure 8, labeled (8). It includes three staves: the top staff is labeled *Cascata*, the middle staff is labeled *Tres-dos*, and the bottom staff is labeled *Quinto*.
- System 4:** Starts at measure 12, labeled (12). It features two staves, with the top staff labeled *Claves*.
- System 5:** Starts at measure 16, labeled (16). It includes two staves, with the top staff labeled *Solista*.
- System 6:** Starts at measure 20, labeled (20). It consists of three staves. The top staff has a *Quinto* solo line with notes and rests. The middle and bottom staves show rhythmic accompaniment with various markings.

Example 2. Introduction de la rumba guanguanco "La trompeta" du groupe Québa.

0
Claves

5
Guida Cur ca del nar es ta el callejon

Il est juste de croire que le rôle de la trompette ait été réalisé consciemment, étant donné tout d'abord le titre "La trompeta" et ensuite sa fonction instrumentale de chanteur. D'autres paramètres ont été transformés comme la présence de seulement deux chanteurs au lieu du chœur de trois et plus, ou l'absence du rythme de la cascara. Même les paroles ont demeurées dans l'esprit dans lequel la rumba guanguanco fut créé; elles nous racontent:

"Près de la mer
Il y a un pavillon
Dont je me souviens
Les gens s'y divertissent
J'y vais (par là)"

La rumba guanguanco du groupe Québa a conservé sa saveur d'origine. Il y manque cependant un aspect essentiel: la danse. Très symbolique du rituel de séduction symbolisant les difficultés de l'homme à posséder la femme, la danse est caractérisée par le geste de possession du nom de *vacunao* originaire des danses *yuka* et *macuta* des groupes ethniques Bantu. Si l'homme échoue, la femme démontrera en dansant qu'il est incapable de la posséder. Une description plus détaillée est de rigueur, bien qu'elle ne saurait mettre en valeur toute la réalité que revêt l'exécution d'une "fiesta de rumba". L'interaction entre les danseurs, les musiciens, le tambour quinto et les danseurs, le chanteur et le chœur, le public, sont quelques-unes des réalités qui dépassent les deux dimensions de cette feuille. Le "momentum" ajouté à tout cela, nous pouvons en conclure que la participation à une fiesta de rumba est encore le meilleur moyen d'en "vivre" les paramètres. Les membres du groupe Québa sont conscients de cette réalité et il est fort plausible d'envisager une éventuelle "fiesta de rumba" avec le groupe.

Conclusion

Les échanges de l'afro-américanisme avec l'afro-cubanisme créèrent l'évolution d'un style du nom de jazz latin. Auparavant connu sous le nom de *cubop* et *musica tropical*, ce phénomène s'est échelonné sur plusieurs années, symbole d'une musique en constante évolution. Est-ce le sort réservé à la rumba guaguanco ou saurons-nous conserver intact ce échantillon du patrimoine cubain? Entre la prospérité ou la simple présence d'éléments de ce style, la marge de manoeuvre est mince pour les musiciens qui, dans l'avenir s'inspireront de la rumba guaguanco.

TV Ontario
Toronto, Ontario

Bibliographie

- Acosta, L. *Du tambour au synthétiseur*. Beatriz Vasquez, Editions José Martí, 1985.
- Balen, N. "Ruben Blades," dans *Jazz Hot*, 1989 (66):38-39.
- Carpentier, A. *La musique à Cuba*. Paris: Editions Gallimard, 1985.
- Cripps, L.L. *The spanish caribbean from Columbus to Castro*, Boston: Schenkman, 1979.
- Grenet, E. *Popular cuban music*. Havane: Editions José Garcia Montes. 1946.
- Garcia, E.P. *Musica popular cubana*. Habana: Editorial Pueblo y educacion, 1987.
- Guanche, J. *Procesos etnoculturales de Cuba*. Habana: Editorial letras Cubanas, 1983.
- Leon, A. *Del canto y el tiempo*. Habana: Editorial letras Cubanas, 1984.
- Orivio, H. *Diccionario de la musica cubana*. Habana: Editorial letras cubanas, 1981.
- Oritz, F. *Los negros curros*. Habana: Editorial de ciencias sociales, 1986.
Neuvo catauro de Cubanismos. Habana: Editorial de ciencias sociales, 1985.
- Ortiz, I.L. "Le double jeu de Machito," dans *Jazz magazine*, 1985, (317), 36-37.
- Tame, D. *The secret power of music*. Wellingborough: Turnstone, 1984.
- Urfe, O. *Music and dance in Cuba*. (19), 170-88.