

La musique cubaine racontée à la première personne

Entretien avec Helio Orovio

Gilles Labarthe, Caroline Paerli et Helio Orovio



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/906>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 1997

Pagination : 291-301

ISBN : 2-8257-0579-9

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Gilles Labarthe, Caroline Paerli et Helio Orovio, « La musique cubaine racontée à la première personne », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 10 | 1997, mis en ligne le 06 janvier 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/906>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

La musique cubaine racontée à la première personne

Entretien avec Helio Orovio¹

Gilles Labarthe, Caroline Paerli et Helio Orovio

- 1 Le moins que l'on puisse dire en guise d'introduction, c'est que le parcours personnel et professionnel d'Helio Orovio – connu actuellement comme un des plus grands spécialistes de la musique cubaine – sort de l'ordinaire. Né en 1938 à La Havane, il a vu évoluer dès son plus jeune âge les grands noms de la *rumba*, du *son* ou de la *salsa* de l'île caraïbe. Derrière le travail patient de ce musicologue se cache en effet l'expérience d'un musicien chevronné : percussionniste dans diverses formations de musique populaire cubaine, ne négligeant aucun genre, Helio Orovio s'est produit autant dans la rue de la capitale, lors de *rumbas* populaires et improvisées, qu'en compagnie de Celia Cruz et de son orchestre.
- 2 Homme de Lettres, Helio Orovio a également développé des connaissances quasi encyclopédiques sur les influences et les évolutions des musiques caraïbes, connaissances qui ont suscité la rédaction du premier *Dictionnaire de musique cubaine*², désormais ouvrage de référence incontournable. Il a travaillé successivement au Conseil national de la culture de Cuba, à l'Institut d'ethnologie et de folklore, puis à l'Union des écrivains et artistes à La Havane, où je l'ai rencontré une première fois en novembre 1996.

Fig. 1 : Helio Orovio.



Photo : Didier Béguelin, 1997.

- 3 Helio Orovio est depuis des années consultant pour les programmes musicaux de la Télévision cubaine. Musicologue peut-être le plus réputé de son pays, il a donné des cours et des conférences aux États-Unis, au Mexique, au Venezuela, en Colombie, à Porto Rico, en Allemagne, en Russie. Il était récemment l'invité du Musée d'ethnographie de Genève et a accepté de se livrer à l'exercice de cet entretien, au cours duquel il présente son itinéraire et ses réflexions actuelles, évoquant quelques-uns des personnages les plus marquants de la musique populaire cubaine.

G. L.

Helio Orovio, quel est l'itinéraire qui vous a conduit à l'étude des musiques caraïbes ?

Je suis né en 1938, à Santiago de las Vegas, près de La Havane. Cette ville possède une tradition musicale très vive et influente. Il est d'ailleurs notoire que les orchestres parmi les plus fameux de Cuba proviennent précisément de cette région. Cela tient peut-être au fait que se côtoyaient là les formations musicales les plus diverses. Il y avait aussi, à Santiago de las Vegas, profusion de bals et d'établissements où on écoutait toutes ces musiques. J'ai moi-même grandi au sein de cette tradition musicale : ma famille ne comptait pas moins d'une dizaine de musiciens, dont certains étaient reconnus comme des *mayores*, c'est-à-dire comme musiciens professionnels. Mes parents ont été imprégnés de cet univers musical. Tandis que mon père jouait de la *marimbula* dans un sextette, ma mère chantait dans le chœur de l'église catholique.

Pour ma part, j'ai étudié dès mon enfance un peu de guitare avec Vicente Gonzales, ainsi que le piano, puis la percussion (*tumbadoras*, *bongo* et batterie), avant de m'intéresser aux cuivres (surtout la trompette). Je n'avais que treize ans lorsque nous avons fondé, avec quelques camarades de Santiago, un premier groupe musical nommé

Casino juvenil. J'y jouais les *maracas*, les *claves*, le *güiro*, tout en chantant la voix d'accompagnement. A mes débuts, je tirais aussi des sons d'une petite trompette de plastique très bon marché, achetée dans un magasin du quartier, avant d'utiliser réellement des cuivres. Puis je me suis essayé à d'autres percussions, y compris les *congas*.

Je me souviens avoir joué avec les groupes *Nueva America*, *Zombie*, *Jovenes del Cayo*... et, comme percussionniste, dans l'orchestre d'Isolina Carillo qui, dans les années 1930, avait composé le fameux air de *bolero* (il chante) : « *Dos gardenias para ti, con ellas quiero decir : te quiero, te adoro, mi vida...* ». J'ai aussi joué dans le *Habana Jazz*. Notre répertoire habituel était composé de chansons sud-américaines, mais il comprenait aussi toutes les musiques cubaines : le *bolero*, la *guaracha*, le *son*, ou encore le *paso doble*, qui est d'origine espagnole. C'était les années 1960, et j'évoluais avec les différents orchestres locaux, tels que celui de Luisito Valdés, ou encore le *Conjunto Riomar, Casablanca*... C'est alors que j'ai commencé à écrire mes premiers articles, principalement des critiques d'art, de musique et de littérature.

Parlez-nous de votre formation.

De 1962 à 1967, j'ai étudié à l'Université de La Havane, où j'ai obtenu une licence en diplomatie, en vue d'une carrière que je n'ai d'ailleurs jamais exercée. J'ai travaillé ensuite au Conseil national de la culture et, jusqu'en 1970, comme chercheur à l'Institut d'ethnologie et de folklore de La Havane, et au Ministère de la Culture. Dès 1971, j'ai fait partie de la revue de l'Union des écrivains et des artistes cubains (l'actuelle UNEAC). Depuis 1974, je suis consultant pour les programmes musicaux à la télévision cubaine. Je collabore parfois au cinéma, comme récemment au film *Fresa y Chocolate* de Thomas Gutiérrez Alea, pour lequel j'ai effectué le choix des musiques qui figurent sur la bande-son. C'est à travers ces diverses expériences et collaborations qu'est née ma passion pour l'ethnomusicologie, tout particulièrement pour l'étude des musiques traditionnelles et populaires cubaines et de leurs différentes origines.

Vous êtes connu pour vos études sur la musique, mais votre activité de critique s'étend aussi à d'autres domaines...

J'ai en effet été pris dans une sorte de convergence d'intérêts. Durant l'année 1962, par exemple, je me suis donné pour tâche de rassembler les œuvres d'un poète cubain du siècle passé, Teodoro Cabrera. Il faut dire que ma passion pour la musique a toujours été combinée avec un intérêt pour la poésie. Je suis d'ailleurs très sensible à la qualité des textes dans les chansons cubaines. De façon générale, on peut dire que ma « production écrite » concerne autant la poésie que la musique.

Dans les années 1960 et 1970, j'ai d'ailleurs eu l'occasion de faire éditer quatre recueils de poésie : *Este amor* (1964), *Contra la luna* (1970), *El huracan y la palma* (1970) et *La cuerda entre los dedos* (1970). J'ai aussi publié des études sur des écrivains cubains, ou encore, plus récemment, une recherche sur la poésie brésilienne du XX^e siècle. En ce moment, je travaille à la préparation d'un livre (*Las dos mitades de Italo Calvino*, en cours d'édition) consacré à Italo Calvino, un auteur italien qui est né à Cuba. Savez-vous qu'il est né dans le même village que moi ? Nos parents respectifs étaient voisins. Nous étions très liés. Je l'ai connu en 1964, je crois.

L'attention que vous accordez à la qualité poétique et littéraire, jusque dans le domaine musical, vous a poussé à formuler récemment une critique sévère à l'égard de certaines compositions de musique populaire cubaine...

En effet, dans un entretien paru dans le premier numéro de la revue *Salsa cubana*, paru cette année à La Havane, c'est précisément sur la composition des textes que porte ma critique (1997a). Mes critères concernent la forme comme le fond. Il me semble d'abord que les compositions récentes tendent à perdre de leur valeur et de leur adéquation rythmique par rapport au thème musical, au risque de choquer l'oreille. Car le rythme n'est pas seulement constitué de la percussion : il faut compter avec les textes, avec la voix. Une chanson populaire nécessite une fusion parfaite entre musique, éléments prosodiques et paroles. C'est-à-dire qu'à un thème mélodique, il faut faire correspondre des procédés de versification et un thème littéraire. On ressent très bien à quel point un texte peut être forcé, atrophié ou malmené pour tenter de le faire correspondre à une mélodie. C'est parfois le cas dans la musique populaire, et bien trop souvent dans la musique commerciale actuelle.

Pour ce qui est des problèmes de fond, il me semble que les anciens compositeurs, qui étaient très proches des poètes et des écrivains jusque dans les années 1970, se souciaient davantage de présenter des textes de très bonne qualité, tout en les conjuguant à des thèmes relatifs à un parcours de vie, à un fait quotidien ou historique, à un état d'âme. Ces thèmes pouvaient être parfaitement exprimés au travers de mélodies harmonieuses et appropriées. Cependant à Cuba, en ce moment, les textes des chansons populaires qui prétendent à une diffusion commerciale sont très *chabacanos* : vulgaires, sinon agressifs envers les femmes. Je trouve cela opportuniste, machiste et détestable, d'autant plus lorsque leurs paroles pèchent par pauvreté de vocabulaire. Il ne suffit pas qu'un morceau, qu'il s'agisse de *son* ou de *guaracha*, soit simplement dansable pour parler de réussite musicale.

Personnellement, je ne prétends pas avoir la capacité de rédiger des compositions de qualité. Je serais plutôt tenté d'écrire des bêtises, des banalités. Pour créer des rimes, il faut avoir un don. Or dans bien des cas, les compositeurs utilisent mal les mots et forcent les rimes, les consonances. Ils plaquent des expressions qui ne conviennent pas au contexte général, ils inventent. Et c'est ce qu'il y a de plus terrible dans la majeure partie de la chanson populaire actuelle : elle perpétue des thèmes populistes et vulgaires, qui n'ont rien à faire dans notre société, si ce n'est exprimer une forme de violence et faire danser.

Pour en revenir à mes recherches et mes publications sur la musique cubaine, la première version du *Dictionnaire* a été publiée en 1981 ; une deuxième version a été éditée en 1992 et une troisième paraîtra prochainement. J'ai aussi publié une anthologie, puis un livre sur la musique caraïbe intitulé *Musica por el Caribe* (1995), et deux autres sur le boléro : *Trescientos boleros de oro* (1991) et *El bolero latino* (1996). J'aimerais encore ajouter que je suis en train de rédiger une brève histoire synthétique de tous les différents genres de la musique populaire de Cuba (*Breve historia de la musica cubana*). La publication suit son cours, et c'est assez exceptionnel. Nous connaissons actuellement à Cuba de graves pénuries dans le domaine de l'édition, conséquences de l'embargo. Mais les premiers cahiers de cet ouvrage sont tout de même parus (1994a-d), sur un matériau plutôt inhabituel : un papier de cuisine recyclé, imprimé avec une encre orange...

Quels sont aujourd'hui les ouvrages de référence pour l'étude de la musique populaire cubaine ?

On peut mentionner le travail très théorique de José Martínez Furé, les ouvrages de l'ethnologue et écrivain Miguel Barnet et de Maria Teresa Linares, ainsi que ceux d'Argeliers León, un compositeur de musique symphonique, professeur au conservatoire à Cuba. Celui-ci a écrit un livre très complet, dont une première édition est intitulée *Musica folklórica afrocubana* et la seconde, revue et augmentée, *Del canto y el tiempo*³. León y étudie toutes les formes musicales, les différents complexes génériques, etc. Mais je pense bien sûr que le pionnier des années 30 dans ce domaine, la référence numéro un pour la valeur de ses recherches, est incontestablement Fernando Ortiz. L'œuvre de ce grand intellectuel et écrivain, qui n'était d'ailleurs pas musicologue ni musicien, est néanmoins assez complète en ce qui concerne la musique folklorique. Les études de cette époque présentent toutefois des imprécisions dues aux transcriptions rythmiques des *toques*, par exemple. Ces imprécisions tiennent au fait qu'il est pratiquement impossible de transcrire avec fidélité un rythme africain ou afrocubain dans un système solfégique occidental.

A Cuba, avec le temps, il y a eu d'autres essais de transcriptions, plus approfondis, plus détaillés : notamment ceux des percussionnistes Tomás Jimeno et Gali, de Santiago de Cuba. Tous deux ont réalisé un travail de transcription important sur la forme du *toque de nuevo*. J'ai aussi pris connaissance des recherches de Rolando Pérez, un violoncelliste de l'orchestre symphonique de La Havane qui a écrit un livre sur « la binarisation des rythmes ternaires »⁴.

Du côté des chercheurs étrangers, je me suis récemment intéressé à une étude de Vicente Mendoza, un musicologue mexicain qui est le premier à retracer l'essentiel de la musique afro-américaine sur la côte est du Mexique. A une époque, beaucoup d'esclaves noirs furent déportés sur ce littoral, puis se disséminèrent. On peut observer aujourd'hui encore un métissage assez exceptionnel dans toute cette zone de Vera Cruz. Dans un même ordre d'idées, on peut noter les similarités entre les musiques cubaine et brésilienne. En Europe, j'ai repéré des travaux de grande valeur concernant la musique populaire cubaine, les genres, les rythmes et les percussions classiques, par exemple les études de Jean-Pierre Estival.

Vos différentes fonctions dans les institutions cubaines vous ont sans doute donné l'occasion d'approcher autant les musiques profanes que celles en rapport avec la religion ?

Dès mon enfance, j'ai été imprégné par la musique folklorique et populaire, ainsi que par les diverses traditions liées aux pratiques religieuses et aux rites afrocubains. A ce propos, j'insiste sur cette remarque : il est erroné de croire que ces expressions musicales – en particulier les éléments tels que le chant, les tambours, les percussions et les danses – sont exclusivement d'origine africaine. Si l'on considère les musiques *yoruba*, *congo* et *abakuá*, qui font toutes trois partie de complexes liturgiques, il est important de savoir qu'il s'agit de genres musicaux syncrétiques nés à Cuba. Certains éléments qui ont été intégrés à ces cérémonies et à leur exécution proviennent même d'Espagne et de France, il est donc malvenu d'y chercher uniquement des origines africaines.

En ce qui concerne mes expériences personnelles, j'ai pu assister dès mon enfance et de nombreuses fois à des *toques* de *santería*, à des *bembé*, à des cérémonies de *palo monte* qui se déroulaient à la Havane, à Regla, à Guabanacoa, y compris à Santiago de las Vegas.

C'est à ces occasions que j'ai appris à jouer les trois tambours *batá*, par exemple, ou les *congas*, tout simplement dans la rue, pendant les fêtes de Carnaval et de Noël. A cette époque, on formait des *rumbas* ambulantes, où se côtoyaient trompettes, cloches et timbales.

Ensuite, en tant que chercheur, j'ai eu la chance exceptionnelle de fréquenter les tout grands de la musique cubaine et de bénéficier de leur enseignement : Amarillo Alan, Alambrito, Tío Tom (Gonzalo Asencio), El Pícaro, Alberto Sayaz. Ce dernier avait une grande connaissance des musiques afrocubaines, mais aussi du *son* et de la *rumba*. Il m'a beaucoup guidé au cours de ma formation de musicien, qui devait durer vingt ans. Ensemble, nous avons réalisé beaucoup d'enregistrements. J'ai même connu personnellement un des plus grands percussionnistes de Cuba : un Noir surnommé Cocoíto, qui m'enseigna à jouer le *quinto*, la *rumba* et la *conga* alors que je n'avais que seize ans. J'ai aussi joué avec Tata Güines – on l'appelle Tata parce qu'il était l'aîné ; Güines désigne son village d'origine, lieu de grande tradition folklorique pour la *rumba* – un jour où, son grand *tambolero* étant absent, j'ai dû le remplacer au pied levé : jour mémorable pour moi !

Avec le Conjunto Zombie – nom choisi pour notre quintette – , j'ai vécu ma toute première expérience télévisuelle. Dans notre émission, nous accompagnions un chanteur et, quotidiennement, nous jouions de la musique populaire : *bolero*, *mambo*, *cha-cha-chá*. C'est à ce tournant de ma carrière que j'ai rencontré Pablito Milanés à ses débuts, ainsi que d'autres grands personnages de la musique populaire cubaine : Los Hermanos del Mulo, Roberta del Puig, et même Miguel Valdés ou Celia Cruz... Ce qui est aussi inoubliable, pour moi, c'est d'avoir pu réaliser et conserver quantité d'enregistrements sonores de ces expériences professionnelles et d'avoir pu faire de mes recherches professionnelles des expériences vivantes.

Fig. 2 : Helio Orovio.

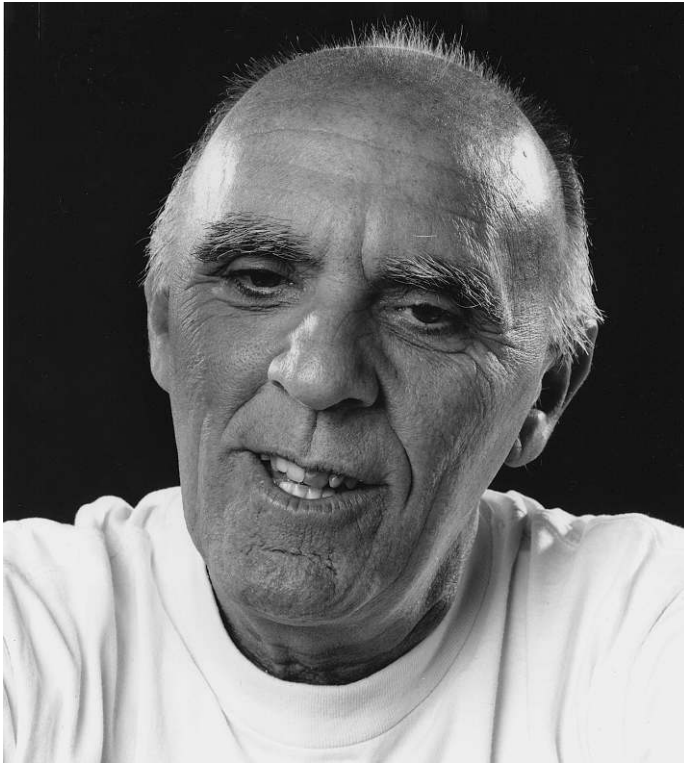


Photo : Johnathan Watts, 1997.

En Europe, les ethnomusicologues sont très intéressés par certaines manifestations de la musique sacrée, notamment celles qui sont liées aux cérémonies *abakuá*, et pratiquées dans des sociétés secrètes...

Pour ma part, je ne suis pas *abakuá*, je n'appartiens à aucune confrérie. Mais j'ai par contre beaucoup d'amis qui le sont. Je peux dire que je connais relativement bien la musique qui se rapporte à ces sociétés secrètes, dans la mesure où j'ai été invité de nombreuses fois à leurs cérémonies. Mais ma participation n'était pas complète, bien sûr : je n'ai pu accéder à leur « chambre secrète » ni à la totalité de leurs manifestations. Leurs expressions musicales par contre sont connues et nous disposons à Cuba d'une quantité d'enregistrements et d'entretiens de musiciens.

L'étude de leur musique sacrée doit tenir compte d'autres phénomènes. Peut-être faut-il préciser que la société *abakuá* ne correspond pas à une communauté spirituelle investissant à proprement parler un lieu de culte, comme c'est le cas pour les Yoruba et leur *casa de spiritu* (« maison des saints »). Elle ne connaît pas de lieu similaire à un temple *congo*, à une *casa de palero* (maison de *palero*). La société *abakuá* est avant tout une société d'entraide mutuelle, qui est née à Cuba au siècle passé. Dans les années 1930, il s'agissait du premier groupe de Noirs provenant de la région du Calabar en Afrique. On les appelait Carabalí à Cuba... et c'est de leurs tentatives de regroupement et d'organisation sous la répression coloniale qu'est née la société *abakuá*, dont on sait l'importance du code moral.

Dans le dernier volume des *Cahiers*, Jean-Pierre Estival⁵ rappelle que les musiciens cubains ont souvent dû remplacer leurs tambours par des caisses en bois ou en carton lors des

périodes de prohibition coloniale. Peut-on dire que la « période spéciale » que connaît Cuba actuellement a une influence restrictive sur la production de musique cubaine ?

Je n'ai lu que très rapidement cet article de Jean-Pierre Estival sur la musique cubaine. Mais effectivement, dès l'apparition du colonialisme sur l'île caraïbe, les lois interdisaient certains instruments joués par les esclaves. Face à l'impossibilité d'utiliser leurs propres instruments de musique, les Noirs les ont remplacés par d'autres. Et pour leurs cérémonies religieuses, ils recouraient à toutes sortes d'instruments ou d'objets en bois qui n'étaient pas frappés par la prohibition. S'il n'y avait pas de tambours, par exemple, on jouait sur des caisses, des cartons ou des tables, sur tout ce qu'on trouvait. C'est dans ces circonstances que s'est développée la musique populaire à Cuba. Remarquons qu'il est tout à fait possible de se passer de *congas* pour lancer une *rumba* en pleine rue. La table de cette pizzeria où nous sommes assis en ce moment, par exemple, sonne très bien. A Cuba, les *rumbas* improvisées se font parfois simplement sur le trottoir, en martelant des réverbères. C'est ainsi que se produit la musique populaire.

Avant même la « période spéciale », il y eut bien des cas de pénurie d'instruments. Je me rappelle que dans les années 1970-1980, la mode des instruments électriques, tels que guitares, basses et claviers, ne vint pas à Cuba sans poser quelques difficultés. A certaines occasions, les groupes et les orchestres ne pouvaient pas jouer, simplement pour des raisons de circuits, d'alimentation électrique, de panne des amplificateurs, ou parce que l'ensemble de l'équipement lui-même était défectueux. En Suisse, il aurait suffi de changer les plombs ou, au pire, de sortir de chez soi pour acheter de nouveaux instruments et continuer la soirée ; mais à Cuba, c'était impossible. Simultanément, le problème venait du fait qu'on ne pouvait pas trouver tous les types d'instruments à Cuba, comme la basse électrique ou la contrebasse. C'est ainsi qu'on en est arrivé à jouer de la musique cubaine avec une guitare électrique, ce qui, bien sûr, altère le timbre. Imaginez seulement ce que serait un concert d'Arsenio Rodriguez avec une guitare électrique, ou une performance du Conjunto Folklórico Nacional pour laquelle le piano serait remplacé par un petit orgue électrique ! Une horreur !

En tant que responsable des programmes musicaux, j'ai été plus d'une fois personnellement confronté à ce genre de problèmes. Mais on parvient tout de même à s'organiser. Et c'est aujourd'hui, en pleine « période spéciale », comme on appelle cette époque de restrictions dues à l'embargo, qu'il y a le moins de pénuries d'instruments. Plusieurs dizaines de groupes cubains sortent régulièrement du pays pour effectuer des tournées à l'étranger et peuvent rapporter des instruments ou des cordes de guitare au retour, comme la Estudiantina Invasora, Los Van-van, Irakere, Isaac Delgado ou même Compay Segundo y sus Muchachos... Certaines de ces formations nécessitent une orchestration relativement importante et utilisent autant des pianos, des *congas*, des timbales, que des trompettes ou des *maracas*.

Quelle est aujourd'hui la place réservée à la musique traditionnelle cubaine dans ces formations ?

Dans les années 1960, la musique traditionnelle cubaine était perçue comme quelque chose de dépassé. Or au même moment, la *salsa* faisait son apparition à Cuba, venue tout droit de New York, de Porto Rico, du Venezuela et de Colombie. Et on s'est peu à peu rendu compte, suite à cette influence incontestable de la *salsa*, que cette musique – qui est d'origine cubaine, ne l'oublions pas – était actuelle, qu'elle plaisait dans tous les pays d'Amérique ainsi qu'à une grande majorité de jeunes Cubains.

Quand les *salseiros* venus de l'étranger sont arrivés à Cuba, cela a contribué à changer les mentalités. Il est amusant de constater comment les groupes de *salsa* sont alors devenus de plus en plus populaires à Cuba. On s'est aperçu qu'il était tout à fait possible d'intégrer des éléments d'origine cubaine à la musique populaire en vogue, et nombre de formations ont tenté des combinaisons hybrides d'éléments harmoniques traditionnels avec des musiques plus récentes telles que le rock, la pop, puis le rap, sans toutefois réussir à les incorporer complètement. L'ensemble de l'orchestration des musiques d'origine afrocubaine a connu alors un certain bouleversement, bien sûr, pour répondre aux canons de l'époque.

Ce n'est qu'à partir des années 1980 que les musiciens cubains sont allés davantage à la recherche de leurs racines, surtout par rapport à la percussion et au niveau des bases rythmiques. Aujourd'hui, on peut dresser sur ces bases rythmiques des généalogies d'influences assez étonnantes. Si par exemple je me réfère à Oscar de León et son orchestre, et que je vais jusqu'à la formation d'Eddie Palmieri, je peux distinguer dans ce couple des influences du compositeur et guitariste Arsenio Rodriguez. Puis, lorsque je me penche sur sa musique des années 40, j'observe qu'il s'agit d'une évolution des formations de septette des années 20 et 30, tels que le légendaire Sexteto Habanero et le Septeto Nacional, qui proviennent eux-mêmes des premiers quartettes de *son* oriental. Le *son* est un genre vocal et instrumental d'une musique qui se danse, et qui présente, fondus dans une même structure, des éléments d'origine hispanique et africain, bantoue. Or les influences du *son* et de ses dérivés – *son montuno*, *changüí*, *sucu-sucú*, *regina*, *bachatá oriental*, *guajira-son*, *bolero-son* et j'en passe – sont effectivement très présentes dans la musique actuelle. C'est même un véritable phénomène de mode. Prenez un musicien, guitariste, chanteur et compositeur de *son* tel que Francisco Repilado, alias Compay Segundo : il a passé toutes ces dernières années dans l'oubli le plus total. Eh bien, il vient d'être « redécouvert » à l'âge de 89 ans et a beaucoup de succès en ce moment. Sa carrière de musicien au sein d'un quartette de *son* oriental a en réalité débuté à Santiago de Cuba, dans les années 1920... On peut bel et bien parler en ce moment de *regreso a la semilla*, d'un retour aux origines de la musique populaire cubaine, comme l'indiquait le musicologue Alejo Carpentier !

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie sélective de Helio Orovio

Poésie

1964, *Este amor*

1970a, *Contra la luna*

1970b, *El huracan y la palma*

1970c, *La cuerda entre los dedos*

Musicologie (ouvrages récents)

1992a, (1981) *Diccionario de la música cubana bliográfico y técnico*. La Habana : Letras Cubanas.

1992b, (1991) *Trescientos boleros de oro*. La Habana : Letras Cubanas.

1994a, *La conga, la rumba : columbia, yambú y guaguancó*. Santiago de Cuba : Editorial Oriente.

1994b, *El son, la guaracha y la salsa*. Santiago de Cuba : Editorial Oriente.

1994c, *El bolero cubano*. Santiago de Cuba : Editorial Oriente.

1994d, *El danzón, el mambo y el chachachá*. Santiago de Cuba : Editorial Oriente.

1995a, *Musica por el Caribe*. Santiago de Cuba : Editorial Oriente.

1995b, *El bolero latino*. La Habana : Letras cubanas.

1997a, « La Música que no nos representa », entretien avec Jorge Carpio. *Salsa Cubana* 1 : 30-31.

1997b, « Les orishas chantent et dansent », in Claude Savary et Gilles Labarthe, éds : *Mémoires d'esclaves*. Genève : Musée d'ethnographie : 87-96.

1997c, Cuba. *Afroamérica. Chants et rythmes afrocubains/Cantos y toques afrocubanos/Afrocuban songs and rhythms*. Texte de présentation d'Helio Orovio. 1 CD AIMP LIII/VDE-959.

à paraître, *Breve historia de la música cubana*.

à paraître, *La rumba cubana*.

NOTES

1. Traduit de l'espagnol.

2. *Diccionario de la música cubana* (1981/1992).

3. Argeliers León : *Del canto y el tiempo*. La Habana : Editorial Pueblo y Educación, 1974.

4. Rolando Antonio Pérez Fernández : *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. La Habana : Ediciones Casa de las Américas, 1986.

5. Jean-Pierre Estival : « Nouveaux enjeux ou continuité historique ? La rumba, un exemple afrocubain ». *Cahiers de musiques traditionnelles* 9, 1996 : « Nouveaux enjeux » : 201-223.