

VENEZUELA

Afro-Venezuelan Music, volumes I and II



African people of many cultural backgrounds were brought as slaves in Spanish colonial times to what is now the Caribbean coast of Venezuela. Through a culture of resistance, they and their descendants preserved and adapted the musical instruments, sounds, and rhythms of their past to life in their new homeland. Recorded in local communities throughout the region, this extraordinary ethnographic collection of Afro-Venezuelan music paints a lively mosaic of the vitality and diversity of Afro-Venezuelan music at the close of the 20th century. 2 discs, extensive bilingual notes, photos.



Curbata and Cumaco drums.

Disc I

La Sabana

1. **Macizón-Gangue** (*cumaco*) 10:06
2. **Mono-Perra** (*cumaco*) 7:29

Bobures

3. **Cántica** (*chimbánguele*) 4:12
4. **Golpe chocho** (*chimbánguele*) 5:08
5. **Ajé-Benito-Ajé** (*chimbánguele*) 4:25
6. **Chimbalero vaya** (*chimbánguele*) 4:42
7. **Songorongome vaya** (*chimbánguele*) 4:33
8. **Misericordia Señor** (*chimbánguele*) 5:24

El Tocuyo

9. **Yiyivamos** (*tamunangue*) 3:32
10. **La Bella** (*tamunangue*) 2:16
11. **Juluminga** (*tamunangue*) 3:40
12. **Poco a poco** (*tamunangue*) 7:14

Disc II

Barlovento

1. **Barlovento 'e la tierra del cacao** (*parranda*) 4:37
2. **Rajuñao** (*culo 'e puya*) 4:12
3. **Yo vengo regando flores** (*guaza*) 3:09
4. **Décima al muchacho** (*fulia*) 6:01
5. **Bocón** (*quitiplás*) 2:52
6. **Cantos a Barlovento** (*tonada de tambor Mina*) 10:23
7. **Gallina no tiene teta** (*joropo de bandola barloventeño*) 5:19
8. **Adiós puebla cantadores** (*joropo de bandola barloventeño*) 5:47
9. **Untitled** (*performed with the marimba de boca*) 1:51
10. **El araguato** (*performed with the carángano*) 1:28

Veroes in Yaracuy

11. **Quiéreme niña** (*luango golpeao*) 3:31
12. **Viene saliendo la luna** (*sangueo*) 4:28
13. **Cantos a San Juan** (*sirenas*) 2:49
14. **No hay suegra coma la mía** (*luango trancao*) 2:38

This project has received federal support from the Latino Initiatives Pool, administered by the Smithsonian Latino Center

AFRO-VENEZUELAN MUSIC

Jesús García

Chimbánguele drummer.



INTRODUCTION

Music of African origin in Venezuela is highly diverse, owing to the presence of different ethnic groups from the Congo-Angola region (what was once the Kongo dya Ntotela), the Republic of Benin (formerly Dahomey), and Old Calabar (southern Nigeria). Loangos, Kongos, Tekes, Kenges, Kambas, Bembes, Fon, Minas, and Karabalis were the dominant ethnic groups that Spanish slavers forcibly settled along the coast and in some mountain regions of colonial Venezuela. Thanks to a “culture of resistance,” these ethnic groups managed to preserve and adapt the musical instruments, timbres, and rhythms that now make up Afro-Venezuelan music.

In 1985 and 1987, I traveled to the Republic of the Congo with UNESCO sponsorship to research the origins of Afro-Venezuelan music. Before then, I had carried out five years of fieldwork in Afro-Venezuelan communities and a systematic study of the country’s history in the 17th, 18th, and 19th centuries. This study included a great deal of research in the document archives of Venezuela, the Archivo General de Indias in Spain, and the archives of Paris (national) and Nantes in France, with a view to carrying out an ethnohistorical reconstruction of the African presence in Venezuela. All this was supplemented by bibliographical and museological research in Venezuela, Spain, and France (Musée des Arts d’Afrique et d’Océanie, Musée de l’Homme).

The results of this research were embodied in two books, *África en Venezuela* (1990) and *La diáspora de los Kongos en las Américas y los Caribes* (1995), and in the documentary film *Salto al Atlántico* (1988), which was made in the Afro-Venezuelan communities and in the Republic of the Congo as a way of comparing the two cultures. By the end of all this research, I managed to establish that most of the instruments used in Afro-Venezuelan music had originated in the Congo region, broadly defined.

In 1994, sponsored once again by UNESCO, I traveled to the Republic of Benin (formerly Dahomey) and established

that it was mainly the Mina and Fon ethnic groups that had recreated the Mina drum (in the Barlovento region) and the Ajé deity for the Ajé-Benito festival in the community of Bobures (Zulia State).

Classification of Afro-Venezuelan music

I have classified Afro-Venezuelan music by the four types of ensembles that perform it:

1. **A cappella songs** inspired by the history and daily life of Afro-Venezuelan communities and by prayers to Saint John the Baptist, the patron saint imposed on slaves in the colonial era. These songs, known as *tonos* and *sirenas*, are usually performed on 23 and 24 June each year for festivities and the Afro-Catholic feast of Saint John the Baptist.

2. **Groups of percussionists, soloists, and choruses**, involving various types of drums with different timbres, and the soloist-chorus combination.

3. **Joropo** and **sones de negros groups**, whose instruments are the four-stringed *bandola* or mandolin, the *marímbola* ("thumb piano"), the *cuatro* (a small, four-stringed guitar), the *güiro* (a grooved gourd, scraped with a drumstick), the *requinto* (a small, six-stringed guitar), and the *medio cinco* (an intermediate-sized, five-stringed guitar). Both groups use the same set of instruments but play different genres: the former play the *joropo de bandola barloventeño*, but the latter play the *tamunangue*.

4. The fourth group consists of **instruments with vegetable-fiber strings**.

The Geography and Festival Calendar of Afro-Venezuelan Music

The geographical areas that are home to the wealth of Afro-Venezuelan music are found mainly on the coast in

the states of Miranda, Aragua, and Carabobo, the southern coastline of Lake Maracaibo in Zulia State, and the seaboard of the Federal District. This music also enlivens traditional festivities in the hills and valleys of the states of Lara, Yaracuy, Guarico, and Bolívar.

Serving each of these festivities are organizations that have existed since colonial times: for the feasts of Saint John the Baptist, there are fraternities and societies dedicated to the saint; for the feast of Saint Anthony, the Society of St. Anthony (Sociedad de San Antonio); for the feast of Ajé-Benito, the Vassals of Saint Benedict (Vasallos de San Benito); for the Cross of May (Cruz de Mayo), traditionally held at the home of a person who has made a pledge to the Cross, pilgrims (*promeseros*) individually organize the celebration.

For all these celebrations, funds are collected in the community throughout the year. These are used to pay for food and drink for the participants on the festival days; offerings, clothing, and ornaments for the saints; the mass in church; and the repair and manufacture of musical instruments.

The festivals that provide the setting for Afro-Venezuelan music, which I have called Afro-Catholic, have fused the Roman Catholic religion with music and religions of African origin. These festivals are as follows:

The Cross of May (Cruz de Mayo), a festival held annually throughout May.

The feast of Saint Anthony, held annually on 13 June in the towns of El Tocuyo, Curarigua, and Barquisimeto, all in the state of Lara.

The feast of Saint John, held annually on 23 and 24 June.

The feast of Saint Benedict (Ajé-Benito), held from 26 December to 1 January.

The feasts of Saint John and Saint Benedict are accompanied by their traditional dances. In the dances for the Afro-Catholic feast of Saint Anthony, the man and the woman execute acrobatic manoeuvres known as *galerón*, *yiyivamos*, *poco a poco*, *juruminga*, and *la bella*. Exceptionally, the genre known as the battle (*la batalla*) is danced by men only; it involves a confrontation with sticks in the manner of a swordfight (sticks were once a defensive weapon among slaves).

In the feast of Saint John, the dances are named after drums; for example, the *danza del tambor culo 'e puya*, the *danza del tambor Mina*, the *macizón* and the *la perra* dances, and the *danza de los luangos* for *cumaco* drums. This last is performed by mixed couples who dance to the combined improvisations of a singer and drummers. For the Afro-Catholic feast of Ajé-Benito, the dance goes by the generic name of *danza del tambor chimbánguele*, and is danced by individuals.

TRACK NOTES



Drumming from La Sabana.

Disc I

The first volume contains music from three different communities where slave enclaves existed in colonial times.

Tracks 1–2 (genre: *cumaco*)

Community of La Sabana: Otilia Bolívar (singer), Enrique León (*cumaco* drum-mouth), Enrique León junior (*cumaco* drum-mouth), Juan Escobar (*cumaco* drum-mouth), Temistocle Blanco (*curbata*), Venancio Bolívar (*laures*), Eduardo Montes (*laures*), Henry Blanco (*laures*), Alexis Laya (*guarura*), Julián Blanco (*guarura*), Roger Cardona (*guarura*), Ruder Bolívar (*guarura*), Nina Sojo (chorus), Petra Eleuteria (chorus).

La Sabana is a community on the coast of Vargas state. It was founded in the 18th century and owns the largest percussion drums in Venezuela or the Caribbean.

The *cumaco* drum measures some two meters in length by forty or fifty centimeters in width. It is placed on the ground, and a percussionist sits on it near the skin-covered “mouth” end, which is struck with the two open hands. The body of the drum is struck by two or more men using sixty centimeter-long sticks called *laures*. The shape of the drum and the music played on it have their origin in the Loango, Congo Laari, and Bembe ethnic groups in what is now the Republic of the Congo. In that country, drums like these are called *ngoma*. The drum that accompanies the *cumaco* is called the *curbata*; it measures about a meter in length by thirty-five centimeters in width, and it is played upright using two *laures* to strike the skin. People in the Dominican Republic play similar instruments called *atabales*, which are single-stick, single-skinned drums.

The *guarura* is a wind instrument of indigenous Caribbean origin consisting of the shell of a queen conch into which the performer buzzes his lips to urge the *cumaco* and *curbata* drummers on. This type of instrument exists in the Camagüey province of Cuba, where it is called a *guamo*, and in the Dominican Republic, where it is known as the *foto de lambi*.



Drumming with conch playing.



St. John the Baptist procession.

The combination of *cumacos*, *curbata*, *guaruras*, and *laures* is found in two of the pieces recorded here: “El macizón” and “La perra.” Disc I, track 1 incorporates texts like *malembe*, which in the Kikongo language means “softly and gently.” The track then transitions to “Gangué and San Juan.” Disc I, track 2 contains the fastest section of drumming, known as *la perra*, when the dancing becomes wholly sensual.

Tracks 3–8 (genre: *chimbánguele*)

Community of Bobures: Escolástico Pulgar (voice and *chimbánguele arriero*), Ángel Pulgar (*chimbánguele segundo*), Norman Rasabe (*chimbánguele mayor* or *arriero*), Elías Chourio (*chimbánguele requinta* and vocals), Víctor Mesa (*chimbánguele* vocal response), Dixie Pirela (*chimbánguele medio golpe*), Dixon Rivera (*chimbánguele requinta*).

Bobures is the second Afro-Venezuelan community represented in this volume. This community is located to the south of Lake Maracaibo, in Zulia State. Here, the Fon and Efik-Efok ethnic groups of Congo origin came together. In its religious life, the community has retained the name of Ajé, a deity from what used to be called Dahomey and is now the Republic of Benin. The Roman Catholic religion imposed Saint Benedict as the local patron saint. The feast of Ajé-Benito involves the instruments known as *chimbángueles*, whose form comes from the Efik-Efok ethnic group (from the Calabar region in Nigeria), but whose name comes from the Ibangala, a Kikongo ethnic subgroup, situated on the boundary between the Congo and the Central African Republic. There are five types of *chimbánguele* drums: *tambor mayor* or *arriero*, *tambor medio golpe*, *tambor segundo*, *tambor media requinta*, and *tambor requinta*. They are all a meter long and thirty centimeters wide. The *media requinta* is not included on this recording.

These drums are similar in shape to the *bonko enchemilla* drum of the Abakuá in Cuba. Also similar are the small Panamanian drums and the male and female drums used in Colombia for *cumbias*. Each of them is used to reproduce a set, differentiated rhythmic structure, so that the combination



Procession with drummers for the Feast of St. John the Baptist.



Cinco grave player from El Tocuyo .

produces a polyrhythmic sonority. They are carried hanging from twine on the left side of the body and are struck with sticks known as *camiri*. These drums are used in combination in the processions of Ajé-Benito.

Tracks 3 thru 8 on disc I (“Cántica,” “Chocho,” “Ajé-Benito,” “Chimbangalero vaya,” “Songorongome,” and “Misericordia Señor”) are recordings of *chimbángueles* played during the months of December and January, a time of religious festivity in this community.

Tracks 9–12 (genre: *tamunangue*)

Community of El Tocuyo: Rafael Antonio Pargas (*medio cinco* and tenor voice), Fernando Trinidad Rodríguez Silva (*cinco* and tenor voice), Pilar Antonio Rodríguez Rodríguez (*cuatro* and third voice), José Epifanio Silva Flórez (*cinco* and tenor voice), Lino Antonio Báez (third voice), Aquiles Flórez (*cuatro* and third voice), Gary Antonio Pargas (*cumaco* and chorus), Fermín Antonio Pérez (sticks and chorus), Ricardo Rafael Silva Rodríguez (*maracas* and chorus).

El Tocuyo, the third community represented in this volume, is one of the first towns founded in the colonial period in Venezuela, situated in the state of Lara. It is inhabited by the descendants of slaves taken, for the most part, from ethnic groups in the Congo.

The Roman Catholic Church imposed Saint Anthony as the patron saint, and the people transformed him into an earthly figure, with symbols, percussion, and dances of African origin. This is how the *sones de negros* developed. With its combinations of strings, percussion, and song, this genre is one of the most important in the creative processes of Afro-Venezuelan music. The stringed instruments come from the Hispano-Arabic tradition and are the four-stringed *cuatro*, the five-stringed *quinto*, and the six-stringed *cinco grave*. The percussion instrument that provides the rhythmic underpinning for the *sones* or dances is the *tamunangue* or *cumaco*, a small, single-skinned drum, measuring about a meter and a half in length and fifteen centimeters in



The *furruco* friction drum and player.

diameter. It is laid on the ground and the skin is beaten with open hands. The body is struck with *laures* to reinforce the flourishes from the mouth of the drum.

The voices combine basses, altos, and falsettos. The eight *sones de negros* selected here contain suggestive combinations of pitches and rhythms. They are distributed among tracks 9 through 12 (“El Yiyivamos,” “La Bella,” “Juruminga,” “El Poco a Poco”). *Sones de negros* are one of the most important combinations for the Afro-Hispano-Arabic musical synthesis in Venezuelan culture.

Disc II

This volume of Afro-Venezuelan music contains examples from two communities of great historical importance, as they were the ones where the most slaves were sent to work as laborers on the cacao plantations in the colonial period.

Tracks 1–10

Community of Barlovento: Track 1: Aureliano Huice (*furruco* and solo voice), Miguel Urbina (*tambora* and chorus), Jhony Rudas (*tambora* and chorus), Agustín Blanco (*tambora* and chorus), Jesús Abello (chorus), Jesús Chucho García (*cuatro*); Track 2: Erasmo Llasmosa (*culo 'e puya-cruzao* and voice), Bernardo Sanz (*culo 'e puya* and *prima*), Agustín Rivas (*culo 'e puya-pujao* and voice); Track 3: Agustín Rivas (*cuatro* and solo voice), Jesús Abello, Chucho Garda, Jhony Rudas (chorus); Track 4: Celsa Duarte (solo voice and *decimista*), Jorge Palma (*cuatro*), Jesús Duarte (*tambora*), Jhony Rudas (*tamborita*), Carlos Colina (*tambora*), Jesús Abello, Carlos Martinski, Chucho Garda (chorus); Track 5: Belén Palacios (*quitiplás*), Calixta Palacios (*prima* and *quitiplás*), Yamilé Pérez (*pujao* and *quitiplás*), Heidi Rondón (solo voice); Track 6: Jorge Palma (solo voice), Chucho Abello (solo voice), Chucho García (solo voice), Carlos Martinski (solo voice), Celsa Duarte (solo voice), Carlos Colina (mouth of Mina drum), Jhony Rudas (*curbata*), Jesús Duarte (*laures*); Track 7: Ursulino Velázquez (*bandola*), Hilario Guache (*marímbula*), Pedro Aguiar (solo voice), José Gregorio Guache (*cuatro*); Track 8: Pedro Pablo Arteaga (*bandola* and solo voice); Track 9: Ángel Purroy (*marimba de boca*); Track 10: Santiago Muñoz (*carángano*).



Culo 'e puya drummer.

Barlovento is located in the state of Miranda. This region is home to the greatest variety of percussion instruments in Venezuela, brought by the Congo (Republic of the Congo) and Mina (Republic of Benin) ethnic groups. The percussion instruments heard in this volume are, first, the three *culo 'e puya* drums, named *prima*, *cruzao*, and *pujao*. The *prima* provides the basic rhythm, and the *cruzao* links the *prima* and the *pujao* (as in disc 2, track 2). These three instruments measure a meter each and are double-skinned, the drumstick being combined with the open hand to vary the percussion sounds. They are held between the player's legs and tuned by compressing the skin with straps. They originate with the Bambamba ethnic group from the Lekuomo region in the Congo, where they are known as *mwana* (son), *sense* (mother), and *guan ngoma* (father). In the Congo, they are employed for youths' initiation rites; in Barlovento, for the feasts and the *encierro* (ritual return of the statue to the chapel) of Saint John the Baptist and the feast of Saint John Congo in Curiepe (the first town in Venezuela to be founded by free blacks, in the 18th century). These instruments are also found among descendants of the Congo ethnic group in Cuba (in Villa Clara and Havana), where they are known as *yuka*, and in the Dominican Republic (Villa Mella area), where they go by the name of *congo mayor*.

Parranda drums are those played at *parrandas*, festivities held in December in the Barlovento region, and they are given different names. The first is the *furruco*, a friction instrument measuring about a meter high and thirty centimeters wide; it is covered with a skin, in the middle of which a *vera* (long stick) is placed, and the sound is produced by rubbing this against the skin. The *tamboras de parranda* are double-skinned drums about fifty centimeters long and twenty-five wide, played with a stick as they hang from the neck. Last, the *cuatro* is a small guitarlike instrument, with four strings (tuned to C, E, G, and C), from which the soloist and chorus take their pitch. These instruments are supplemented by a *maraca*, a *charrasca* (a friction idiophone), and a struck aluminum plate.



Mina drum.

The *furruco* and *taboras* (disc II, track 1) are of Congolese origin, and found in the Dominican Republic where they go by the name of *taboras*. In Cuba, they are known as *iyesa* drums, and in the Perico (the province of Matanzas) they are called *ganga*.

Another musical event in Barlovento is the *fulias* (disc II, track 4), festivities held in May to celebrate a pledge to the Cross, or to saints such as Saint Anthony, or the Virgin who have appeared and who have been consecrated in bones, mirrors, or pieces of tree bark. The music for the *fulias* is played on three smaller drums known as the *prima* (which sets the rhythm and is high-pitched), the *segunda*, and the *tercera*. A *cuatro* accompanies the voices of the soloists and choruses.

The songs sung at the *fulias*, also called festivities of the Cross and saints (*velorios de cruz y santos*), have traditionally included contributions from singers of *décimas* (*decimistas*), who interrupt the singing with their verses on political, religious, social, or amorous themes. *Décimas* are compositions with a set rhyme scheme (abbaaccddc): the first line rhymes with the fourth and fifth, the second with the third, the sixth with the seventh and tenth, and the eighth with the ninth. *Décimas* are also found in the *guajira* songs or *puntos* of Cuba and the *aguinaldos* of Puerto Rico.

Guasas are variants of the *fulias* (disc II, track 3), accompanied by a *cuatro* and a drum; the melody is antiphonal, with the soloist and chorus alternating.

The *quitiplás* (disc II, track 5) is another percussion instrument played in the Barlovento region. It is made of pieces of bamboo, measuring about twenty-five or thirty centimeters long, which clash against each other and the ground. The *pujao* and *prima* drums also measure thirty centimeters and are struck against the ground, the mouth of the drum being covered with the hands to modulate the sound. They are also found in Haiti, where they work like wind instruments, while in the community of Juan Herrera in the Dominican Republic they are called *adenco* or *guasú*.



Culo 'e puya drums.

The Mina drum (disc II, track 6) measures about two meters long, with a skin nailed over one end. It is placed on a wooden crosspiece and played with two *laures* at the mouth and others on its body, to produce polyrhythms. It originated with the Mina ethnic group from the Republic of Benin. In Venezuela, it is used at the feast of Saint John the Baptist and Saint John Congo. The *curbata*, a higher-pitched drum, is played with it to reinforce the polyrhythmic sonority.

The dance tunes known as *zoropos de bandola barloventeña* (disc II, tracks 7 and 8) are sung by a soloist, accompanied by

a four-stringed *bandola*; a four-tongued *marímbula* (“thumb piano”), which provides the bass; a *cuatro*; and a *charrasca*. The steps followed are the *pasaje*, the *guabina*, the *yaguazo*, and the *encierra*. The *bandola* player sometimes executes a solo (disc II, track 8). The *marímbula* accompaniment is also found in Cuba, accompanying the *son*.



Cumaco drums.

The *marimba de boca* (disc II, track 9), originating in the Congo and also called *mungongo*, is constructed from a stick measuring about sixty centimeters long, upon which a nylon cord is laid, raised by a bridge at either end. The performer’s mouth is placed over one end and acts as a soundbox.

The last piece (disc II, track 10) features the *carángano*, an instrument made from a meter and a half-long coconut palm frond. A fibre is separated from the frond and stretched over a wooden soundbox called a *batea* and attached at each end with two small pegs. It is played by two people: one takes up position at one end with two drumsticks, and the other at the other end with a *taparita* (a maize-filled gourd) to provide an accompanying rhythm for the soloist and chorus. We have traced the origin of the *carángano* to the Kenge (who call it the *kiwandikila*) and the Bateke (who call it the *mwet*), in the Congo.



Single-headed drum that accompanies the *cumaco* drum.

Tracks 11–14

Community of Yaracuy: Track 11: Bernabela Hernández (solo voice); Track 12: Juana Landínez (solo voice); Track 13: Librada Hernández (solo voice), Andre Avelina Graterol (solo voice), Úrsula López (solo voice), Juana Landínez (solo voice); Track 14: Andrea Avelina Graterol (solo voice). Tracks 11-14: Eloy Sevilla (*cumaco* and *luango*), Herson Landínez (*cumaco* and *luango*), Leonardo Machado (*cumaco*), Juana Landínez (chorus), Úrsula López (chorus), Nancy Estanga (chorus), Luis Valle (chorus), Ismael Hernández (chorus), Sergio Meza (chorus).

The other community represented on disc II is the municipality of **Veroes** in the **state of Yaracuy**. This is one of the regions where music of African origin is best preserved, the music in this case being that of the Loango, an ethnic group in the Republic of the Congo. The genres performed are the *luango corrío*, *luango trancao*, *sanguéo*, and *sirena*. All of these are executed on single-skinned drums played with the hands and on the *cumaco*, a drum whose body is struck with *laures* as it rests on the ground. Disc II, track 11, offers an example of a *luango golpeao* and disc II, track 12, a *sanguéo*, a march that accompanies the procession of Saint John the Baptist.



Mouth-resonated monochord.

Sirenas (disc II, track 13) are songs performed a cappella during the vigil of Saint John the Baptist, or when the participants in this event go down to the river in the small hours of the morning of 24 June to undress and dance to the saint. *Sirenas* are usually performed by women. On disc II, track 14, finally, we have the musical example of a *luango trancao* involving the *cumaco* drum.



Tambores curbata y cumaco.

NOTAS EN ESPAÑOL

Disc I

La Sabana

1. **Macizón-Gangue** (*cumaco*) 10:06
2. **Mono-Perra** (*cumaco*) 7:29

Bobures

3. **Cántica** (*chimbánguele*) 4:12
4. **Golpe chocho** (*chimbánguele*) 5:08
5. **Ajé-Benito-Ajé** (*chimbánguele*) 4:25
6. **Chimbalero vaya** (*chimbánguele*) 4:42
7. **Songorongome vaya** (*chimbánguele*) 4:33
8. **Misericordia Señor** (*chimbánguele*) 5:24

El Tocuyo

9. **Yiyivamos** (*tamunangue*) 3:32
10. **La Bella** (*tamunangue*) 2:16
11. **Juluminga** (*tamunangue*) 3:40
12. **Poco a poco** (*tamunangue*) 7:14

Disc II

Barlovento

1. **Barlovento 'e la tierra del cacao** (*parranda*) 4:37
2. **Rajuñao** (*culo 'e puya*) 4:12
3. **Yo vengo regando flores** (*guaza*) 3:09
4. **Décima al muchacho** (*fulia*) 6:01
5. **Bocón** (*quitiplás*) 2:52
6. **Cantos a Barlovento** (*tonada de tambor Mina*) 10:23
7. **Gallina no tiene teta** (*joropo de bandola barloventeño*) 5:19
8. **Adiós puebla cantadores** (*joropo de bandola barloventeño*) 5:47
9. **Untitled** (*performed with the marimba de boca*) 1:51
10. **El araguato** (*performed with the carángano*) 1:28

Veroes in Yaracuy

11. **Quiéreme niña** (*luango golpeao*) 3:31
12. **Viene saliendo la luna** (*sangueo*) 4:28
13. **Cantos a San Juan** (*sirenas*) 2:49
14. **No hay suegra coma la mía** (*luango trancao*) 2:38

Este proyecto recibió apoyo federal del Fondo para Iniciativas Latinas, administrado por el Centro Latino del Smithsonian.

AFRO-VENEZUELAN MUSIC

Jesús García

Tamborero chimbánguele.



Introducción

La música de origen africano en Venezuela es muy diversa debido a la presencia de diferentes grupos étnicos procedentes de la región del Congo-Angola (Antiguo Kongo Dia Ntotela), República de Benín (antiguo Dahomey) y el viejo Calabar (costa sur de Nigeria). Los loangos, kongos, tekes, kengues, kambas, bembes, fon, minas y carabalés fueron las etnias dominantes que los esclavistas españoles distribuyeron forzosamente en las áreas costeras y algunas regiones montañosas de la Venezuela colonial. Estas etnias, a través de un proceso de “cultura de resistencia”, lograron preservar y readaptar sus instrumentos musicales, timbres sonoros y células rítmicas que hoy conforman la complejidad musical afrovenezolana.

Durante los años 1985 y 1987 realicé bajo los auspicios de la UNESCO un viaje a la República Popular del Congo para investigar los orígenes de la música afrovenezolana. Previamente había realizado un trabajo de campo en las comunidades afrovenezolanas durante cinco años y una investigación sistemática sobre la historia del país en los siglos XVII, XVIII y XIX. Dicha investigación incluyó numerosas consultas en los archivos documentales de Venezuela, el Archivo General de Indias en España, y los archivos de París (Nacional) y de Nantes en Francia para hacer una reconstrucción etnohistórica de la presencia africana en Venezuela. A todo este trabajo de investigación se sumaron las investigaciones bibliográficas y museográficas en Venezuela, España y Francia (museo de Arte Africano y Museo del Hombre).

Esta investigación ha quedado plasmada en los libros *África en Venezuela* (1990) y *La diáspora de los Kongos en las Américas y los Caribeños* (1995), y en el film documental *Salto al Atlántico* (1988), realizado en las comunidades afrovenezolanas y la República Popular del Congo para comparar ambas culturas. Tras todas estas investigaciones pude concretar que la mayoría de los instrumentos de la música afrovenezolana tienen sus orígenes en el Congo.

En 1994, nuevamente auspiciados por la UNESCO, viajé a la República de Benín (antiguo Dahomey) y comprobé que las etnias mina y fon contribuyeron a la recreación del tambor mina (en la región de Barlovento) y la deidad Ajé para la fiesta Ajé-Benito en la comunidad de Bobures (Estado Zulia).

Clasificación de la música afrovenezolana

He clasificado la música afrovenezolana según la instrumentación de los grupos que la ejecutan. De esta manera encontramos:

1. Los **cantos a capela**, inspirados en la historia y cotidianidad de las comunidades afrovenezolanas así como también en las plegarias a San Juan Bautista, santo patrón impuesto a los antiguos esclavos en la época colonial. Estos cantos reciben los nombres de “tonos” y “sirenas” y se realizan generalmente los días 23 y 24 de junio de cada año en los velorios y la fiesta afrocatólica de San Juan Bautista.
2. El **conjunto de percusión, solistas y coros** donde intervienen distintos tipos de tambores con diversos timbres y la combinación solista-coro.
3. El **conjunto de joropo** y el de **sones de negros**, constituidos por la bandola o mandolín de cuatro cuerdas, marímbola (piano de pulgar), cuatro (pequeña guitarra de cuatro cuerdas), güiro (calabaza seca estriada, raspada con un palo), requinto (pequeña guitarra de seis cuerdas) y medio cinco (guitarra de tamaño mediano de cinco cuerdas). Ambos tienen el mismo conjunto instrumental pero tocan géneros diferentes. Mientras el primero toca el “joropo de bandola barloventeño”, el segundo toca el llamado “tamunangue”.
4. El cuarto grupo está constituido por los **cordófonos de fibras vegetales**.

El espacio festivo y geográfico de la música afrovenezolana

El espacio geográfico donde se ubica la diversidad musical afrovenezolana se encuentra en su mayoría en las costas de los estados de Miranda, Aragua y Carabobo, en las costas del sur del Lago Maracaibo del estado Zulia y en la franja litoral del Distrito Federal. Sin embargo, también podemos encontrar manifestaciones en los valles y montañas de los estados de Lara, Yaracuy, Guárico y Bolívar dinamizando las festividades tradicionales.

Para cada una de estas fiestas existen organizaciones que han prevalecido desde la época colonial: para las fiestas de San Juan Bautista existen cofradías y sociedades de San Juan Bautista; para San Antonio la Sociedad de San Antonio; para la fiesta de Ajé-Benito existen los Vasallos de San Benito; para la Cruz de Mayo la organización es individual, encabezada por los llamados “promeseros” y se hace tradicionalmente en la casa de la persona que ha ofrecido una promesa a la Cruz.

Para todas estas manifestaciones se organiza la recolección de fondos en la comunidad durante todo el año. Así se garantiza la comida y la bebida para los participantes durante los días de la celebración, las ofrendas, los vestidos y adornos de los santos, la misa en la iglesia, y la reparación y elaboración de los instrumentos musicales.

Las fiestas donde se contextualiza la música afrovenezolana son aquellas que he llamado afrocatólicas, es decir, aquellas expresiones donde se conjugaron la religión católica con la música y las religiones de origen africano. Estas fiestas son las siguientes:

La fiesta de la Cruz de Mayo, que se realiza anualmente durante todo el mes.

La fiesta de San Antonio, que se convoca anualmente el 13 de junio exclusivamente en los pueblos de El Tocuyo, Curarigua y Barquisimeto, todos en el Estado de Lara.

La fiesta de San Juan, que se realiza anualmente los días 23 y 24 de junio.

La fiesta de Ajé-Benito o San Benito, que se celebra del 26 de diciembre hasta el 1° de enero.

Las fiestas de San Juan y San Benito se acompañan de sus danzas tradicionales. Para las danzas de la fiesta afrocatólica de San Antonio intervienen el hombre y la mujer haciendo diferentes figuras acrobáticas llamadas “Galerón”, “Yiyivamos”, “Poco a poco”, “Juruminga”, y “La bella”. Solo el género llamado “La batalla” es exclusivo para varones pues en él se produce un enfrentamiento con palos a modo de duelo de espadas, ya que antiguamente los palos eran un arma de defensa entre los esclavos.

En San Juan las danzas llevan los nombres de los tambores como la “Danza del tambor culo 'e puya”, “Danza del tambor mina” y las “Danzas del macizón”, “La perra” y la “Danza de los luangos para los tambores cumacos”. Esta última se baila en parejas mixtas de acuerdo a las improvisaciones combinadas entre lo que dice el/la cantante y los tambores. Para la fiesta afrocatólica Ajé-Benito el nombre genérico de este baile es “Danza del tambor chimbánguele” y es individual.

NOTAS SOBRE LAS PISTAS

Disco 1

Este volumen contiene músicas de tres diferentes comunidades en las que existieron antiguos enclaves de esclavos en la época colonial.

Pistas 1–2 (género: *cumaco*)

Comunidad de la Sabana: Otilia Bolívar (cantante), Enrique León (boca-tambor cumaco), Enrique León hijo (boca-tambor cumaco), Juan Escobar (boca-tambor cumaco), Temistocle Blanco (curbata), Venancio Bolívar (laures), Eduardo Montes (laures), Henry Blanco (laures), Alexis Laya (guarura), Julián Blanco (guarura), Roger Cardona (guarura), Ruder Bolívar (guarura), Nina Sojo (coro), Petra Eleuteria (coro).

La primera de ellas es la comunidad de **La Sabana**, ubicada en la costa del estado de Vargas. Esta comunidad fue fundada en el siglo XVIII y posee los tambores de percusión más grandes de Venezuela y del Caribe.

El tambor cumaco mide aproximadamente dos metros de largo y entre cuarenta y cincuenta centímetros de ancho. El cumaco se coloca en el suelo y sobre él se ubica un percusionista sentado hacia la parte de la membrana del tambor llamada "boca"; los toques se hacen con las dos manos a palmadas abiertas. El cuerpo del tambor también es percutido por dos o más hombres con unos palos de sesenta centímetros llamados laures. La forma del tambor y los tipos de ejecuciones que en él se realizan tienen su origen en las etnias loangos, congo laari y babembe de la actual República del Congo. En ese país, tambores similares reciben el nombre de *ngoma*. El acompañante del tambor cumaco se llama curbata; mide aproximadamente un metro de largo y treinta y cinco centímetros de ancho y se toca de pie con dos laures que percuten el cuero. En la República Dominicana existen instrumentos similares llamados *atabales*, los cuales son unimembránofonos (de un solo cuero) y unipercutivos (que se tocan con un solo palo).



Tambores de La Sabana.



Tocando tambores y guarura.



Procesión de San Juan Bautista.

La guarura es un instrumento de viento de origen indígena caribe hecho con el caparazón vacío de un caracol de mar o “botuto”. El ejecutante sopla vibrando sus labios dentro de un orificio creado en la punta del caracol y al tocarlo incita la rapidez en los que ejecutan los cumacos y la curbata. Este tipo de instrumentos existe en Cuba—en la provincia de Camagüey—con el nombre de *guamo*, y la República Dominicana, donde se le conoce como *fotuto de lambi*.

El conjunto de cumacos, curbata, guaruras y laures se expresa en dos piezas registradas en esta grabación: “El macizón” y “La perra”. En el disco I, pista 1 se incorporan textos como *malembe* que en lengua kikongo quiere decir “suave y dulcemente”. En la misma pista continúa una transición a “Gangué y San Juan”. En el disco I, pista 2, encontramos la parte más rápida de los toques, llamada “La perra”, donde el baile se hace totalmente sensual.

Pistas 3–8 (género: *chimbánguele*)

Comunidad de Bobures: Escolástico Pulgar (voz y chimbánguele arriero), Ángel Pulgar (chimbánguele segundo), Norman Rasabe (chimbánguele mayor o arriero), Elías Chourio (chimbánguele y voz), Víctor Mesa (chimbánguele y respuesta), Dixie Pirela (chimbánguele medio golpe) y Dixon Rivera (chimbánguele requinta).

Bobures es la segunda comunidad afrovenezolana que participa en este primer volumen. Esta comunidad está ubicada al sur del Lago de Maracaibo, en el estado Zulia. Aquí coincidieron los grupos étnicos de procedencia congoleña fon y efik-efok. Desde el punto de vista religioso se conservó el nombre de Ajé, deidad procedente del antiguo Dahomey, hoy República de Benín. La religión católica romana impuso como santo patrón a San Benito. Alrededor de la festividad de Ajé-Benito intervienen los instrumentos llamados chimbángueles cuya forma proviene de la etnia efik-efok (de la región del Calabar, en Nigeria) pero cuyo nombre proviene de los imbangala, un subgrupo étnico kikongo ubicado en la frontera del Congo y la República Centroafricana. Los tambores chimbángueles son cinco y



Procesión con tamboreros para la fiesta de San Juan Bautista.

reciben los siguientes nombres: tambor mayor o arriero, tambor medio golpe, tambor segundo, tambor media requinta, y tambor requinta. Todos tienen una longitud de un metro y un diámetro de treinta centímetros

La forma de estos tambores es parecida al tambor *bonko enchemilla* de los Abakuá, en Cuba. También son similares los tamboritos panameños y los tambores macho y hembra utilizados en Colombia para las cumbias. Cada uno de ellos sirve para la interpretación de una estructura rítmica fija y diferenciada, produciendo en conjunto una sonoridad polirrítmica. Se llevan colgados con un mecate al lado izquierdo del cuerpo y se golpean con unos palos llamados *camiri*. Estos conjuntos son utilizados en las procesiones de Ajé-Benito.

Las pistas 3 a 8 de este volumen I son grabaciones de los siguientes golpes de chimbángueles que se ejecutan en los meses de diciembre y enero, meses festivo-religiosos de esta comunidad: “Cántica”, “Golpe chocho”, “Ajé-Benito-Ajé”, “Chimbangalero vaya”, “Songorongome vaya” y “Misericordia Señor”.



Ejecutante del cinco grave de El Tocuyo.

Pistas 9–12 (género: *tamunangue*)

Comunidad El Tocuyo: Rafael Antonio Pargas (medio cinco y voz tenor), Fernando Trinidad Rodríguez Silva (cinco y voz tenor), Pilar Antonio Rodríguez Rodríguez (cuatro y tercera voz), José Epifanio Silva Florez (cinco y voz tenor), Lino Antonio Báez (voz tercera), Aquiles Flórez (cuatro y tercera voz), Gary Antonio Pargas (cumaco y coro), Fermín Antonio Pérez (palos y coro), Ricardo Rafael Silva Rodríguez (maracas y coro).

La tercera comunidad participante en este volumen es **El Tocuyo**, uno de los primeros pueblos fundados en el periodo colonial venezolano, ubicado en el estado Lara. Su población proviene de los antiguos esclavos traídos mayormente de diferentes grupos étnicos del Congo.



El furruco, tambor de fricción,
y su ejecutante.

La iglesia católica impuso como santo patrón a San Antonio, el cual fue transformado en santo terrenal con la simbología, percusión y las danzas de origen africano. Surgen así los “sones de negros”. Esta agrupación musical es una de las más importantes en el proceso creativo afrovenezolano debido a sus combinaciones de cuerda, percusión y canto. Los instrumentos de cuerdas provienen de la tradición hispanoárabe y son: el cuatro (de cuatro cuerdas), el quinto (de cinco cuerdas), y el cinco grave (de seis cuerdas). El instrumento de percusión que sirve de base rítmica para los diferentes sones es el tamunangue o cumaco, tambor pequeño, unimembranófono y unipercutivo (de un solo parche y que se percute con una sola mano) de un metro y medio de largo aproximadamente y quince centímetros de diámetro. Se ejecuta tumbado en el suelo con las manos abiertas sobre el parche. El cuerpo es golpeado también por los lares, reforzando los floreos de la boca del tambor.

Las voces combinan timbres bajos, altos y falsetes. En los ocho sones de negros que hemos seleccionado pueden encontrarse sugerentes combinaciones de timbres y ritmos. Se distribuyen en los pistas 9 al 12 (“El yiyivamos”, “La bella”, “Juruminga”, “El poco a poco”). Los sones de negros constituyen uno de los grupos performativos más importantes para la síntesis musical afro-hispanoárabe en la cultura venezolana.

Disco II

El volumen dos de la música afrovenezolana contiene música de dos comunidades de gran relevancia histórica, ya que fueron las comunidades que más esclavos recibieran como mano de obra para las haciendas de cacao en la época colonial.



Ejecutante del culo 'e puya.

Pistas 1–10

Comunidad de Barlovento: Pista 1: Aureliano Huice (furruco y voz solista), Miguel Urbina (tambora y coro), Jhony Rudas (tambora y coro), Agustín Blanco (tambora y coro), Jesús Abello (coro), Jesús Chucho García (cuatro); pista 2: Erasmo Llasmosa (culo 'e puya cruzao y voz), Bernardo Sanz (culo 'e puya y prima), Agustín Rivas (culo 'e puya pujao y voz); pista 3: Agustín Rivas (cuatro y voz solista), Jesús Abello, Chucho Garda, Jhony Rudas (coros); pista 4: Celsa Duarte (voz solista y decimista), Jorge Palma (cuatro), Jesús Duarte (tambora), Jhony Rudas (tamborita), Carlos Colina (tambora), Jesús Abello, Carlos Martinski, Chucho Garda (coros); pista 5: Belén Palacios (quitiplás), Calixta Palacios (prima y quitiplás), Yamilé Pérez (pujao y quitiplás), Heidi Rondón (voz solista); pista 6: Jorge Palma (voz solista), Chucho Abello (voz solista), Chucho García (voz solista), Carlos Martinski (voz solista), Celsa Duarte (voz solista), Carlos Colina (boca de tambor mina), Jhony Rudas (curbata), Jesús Duarte (laures); pista 7: Ursulino Velázquez (bandola), Hilario Guache (marímbula), Pedro Aguiar (voz solista), José Gregorio Guache (cuatro); pista 8: Pedro Pablo Arteaga (bandola y voz solista); pista 9: Ángel Purroy (marimba de boca); pista 10: Santiago Muñoz (carángano).

La región de **Barlovento** está ubicada en el estado Miranda. En esta región se encuentra la mayor diversidad de instrumentos de percusión de Venezuela originarios de las etnias congo (República del Congo) y mina (República de Benín). Los instrumentos de percusión aquí recogidos son, en primer lugar, los tres tambores culo 'e puya, cuyos nombres son prima, cruzao y pujao. El “salidor” es la prima, el “cruzao” es el enlace entre la prima y el pujao (disco II, pista 2). Estos tres instrumentos miden un metro, son bímembranófonos pero unipercutivos, o sea, tienen dos parches (uno de cada lado) y se tocan con una baqueta y la mano abierta para variar los sonidos de la percusión. Se colocan entre las piernas del ejecutante y el cuero se tensa con una serie de correas tirantes para variar la afinación al gusto. Tienen su origen en la etnia bambamba de la región Lekuomo en el Congo y allí reciben los nombres de *mwana* (hijo), *sense* (madre) y *guan ngoma* (padre). En el Congo son utilizados para los rituales de iniciación de los jóvenes, aunque en Barlovento se utilizan en las fiestas y el encierro de San Juan Bautista y en la fiesta de San Juan Congo en Curiepe (primer pueblo de Venezuela fundado por



Tambor mina.

negros libres, en el siglo XVIII). También encontramos estos instrumentos entre los descendientes de la etnia congo en Cuba (en Villa Clara y La Habana), donde reciben el nombre de tambor *yuka*, y en la República Dominicana (localidad de Villa Mella), donde son llamados congo mayor.

Los tambores de parrandas se tocan en las “parrandas”, fiestas celebradas en diciembre en la región de Barlovento, y reciben nombres diferentes. El primero es llamado furruco y es un instrumento de fricción de aproximadamente un metro de altura y un diámetro de treinta centímetros; se cubre con un cuero y sobre el centro del cuero se coloca una “vara” o palo largo que emite los sonidos al frotarse con el cuero. También aparecen las tamboras de parranda de aproximadamente cincuenta centímetros de largo y veinticinco de diámetro, bимembranófonas y ambipercutivas que se tocan con un palo y colgadas al cuello. Y finalmente un instrumento armónico cordófono, el cuatro, constituido por cuatro cuerdas afinadas DO-MI-SOL-DO que marca el tono del solista y el coro. A estos instrumentos se suman las maracas, la charrasca y un plato de aluminio.

El furruco y las tamboras de parranda (disco II, pista 1) tienen una procedencia de origen congoleño, encontrándose también en la República Dominicana con el nombre de tambora y en Cuba, donde se les conoce como tambores *iyesa* y también en Perico, provincia de Matanzas, con el nombre de *ganga*.

Otra manifestación musical de Barlovento son las “fulias” (disco II, pista 4), fiestas que se realizan en mayo celebrando una promesa a la Cruz o a santos católicos como San Antonio o las Vírgenes aparecidas que han sido sacralizadas en huesitos, espejos o cortezas de árbol. La música de la fulia se interpreta en tres tamboritas llamadas prima (la “salidora”, muy aguda), segunda y tercera. También interviene el cuatro como acompañante de las voces de los solistas y los coros.

Tradicionalmente en los cantos de las fulias—también llamados “velorios de cruz y santos”—se incorporan los decimistas, quienes interrumpen el canto para decir sus décimas políticas, divinas, sociales o eróticas. Las décimas son composiciones que combinan las rimas alternativamente (abbaaccddc): la primera línea con la cuarta y la quinta, la segunda con la tercera, la sexta con la séptima y décima, y la octava con la novena. Las décimas también se pueden observar en los cantos o “puntos” guajiros de Cuba, o en los “aguinaldos” de Puerto Rico.

Las “guasas” son una variante de las fulias (disco II, pista 3) que se acompañan con cuatro y tambora; su melodía es de tipo antifonal en la que solista y coro se alternan.



Tambores culo 'e puya.

Los quitiplás (disco II, pista 5) son otros de los numerosos instrumentos de percusión existentes en la región de Barlovento. En este caso están elaborados con bambú con unas medidas aproximadas de entre veinticinco y treinta centímetros para los quitiplás que se entrechocan entre sí y contra el suelo. Los llamados pujao y prima también miden treinta centímetros y son entrechocados contra el suelo tapando la boca con las manos para modular el sonido. Estos instrumentos se pueden encontrar en Haití funcionando como aerófonos y en la comunidad Juan Herrera de la República Dominicana, donde son llamados *adenco* o *guasú*.

El tambor mina (disco II, pista 6) es un instrumento largo, de aproximadamente dos metros, con un parche clavado en una de las bocas. Se coloca sobre una cruceta de madera y se ejecuta con dos lares en la boca y también en el cuerpo, haciendo polirrítmicas. Su origen está en la etnia mina, de la República de Benín. En Venezuela es utilizado en la fiesta de San Juan Bautista y San Juan Congo. Junto a él aparece el tambor curbata, más agudo, que refuerza la sonoridad polirrítmica.



Tambores cumaco.

Los llamados joropos de bandola barloventeña (disco II, pistas 7 y 8) se tocan con una bandola de cuatro cuerdas, una marímbula de cuatro flejes que hace el bajo, un cuatro y la charrasca, cantando el solista. Los pasos que se siguen son: el “pasaje”, la “guabina”, el “yaguazo” y el “encierro”. En ocasiones aparece el bandolista como solista (disco II, pista 8). La marímbula acompañante también aparece en Cuba como acompañante del son.

La marimba de boca (disco II, pista 9) de origen congoleño, también conocida como *mungongo*, es construida con un palo largo de aproximadamente sesenta centímetros sobre el cual se coloca una cuerda de nylon levantado en sus extremos para formar dos puentes. En uno de los extremos se coloca la boca del ejecutante que funciona como caja de resonancia.

En la última pieza (disco II, pista 10) aparece el carángano, instrumento fabricado con una palma de coco de metro y medio. Del tallo de esta palma se entresaca una cuerda y se levanta en los extremos. La palma se coloca luego sobre una caja de resonancia de madera llamada “batea”.

El carángano lo tocan dos ejecutantes: uno se coloca en un extremo con dos palitos y el otro en el extremo opuesto con una “taparita” (especie de calabaza llena de maíz) para acompañar rítmicamente al solista y al coro. El origen del carángano lo ubicamos en el Congo, entre las etnias kengues, quienes lo llaman *kiwandikila*, y los bateke, que lo denominan *mwet*.



Tambor de un solo parche que acompaña el cumaco.

Pistas 11–14

Comunidad de Yaracuy: Pista 11: Bernabela Hernández (voz solista); pista 12: Juana Landínez (voz solista); pista 13: Librada Hernández (voz solista), Andre Avelina Graterol (voz solista), Úrsula López (voz solista), Juana Landínez (voz solista); pista 14: Andrea Avelina Graterol (voz solista); en los pistas 11-14: Eloy Sevilla (cumaco y luango), Herson Landínez (cumaco y luango), Leonardo Machado (cumaco), Juana Landínez (coros), Úrsula López (coro), Nancy Estanga (coro), Luis Valle (coro), Ismael Hernández (coro), Sergio Meza (coro).

La otra comunidad que participa en este segundo volumen es el municipio **Veroes** del estado **Yaracuy**. Esta es una de las regiones donde mejor se ha conservado la música de origen africano, en este caso de origen loango, grupo étnico de la República del Congo. Los géneros interpretados son “luango corrío”, “luango trancao”, “sanguéo” y “sirena”. Todos ellos son ejecutados con unas tamboras unimembránofonas que se tocan con las manos y el tambor cumaco apoyado en el suelo y tocado con los lares sobre el cuerpo. En el disco II, pista 11 encontramos un “luango golpeao”, y en el 12 el “sanguéo”, marcha que acompaña la procesión de San Juan Bautista.



Marimba de boca.

Las “sirenas” (disco II, pista 13) son los cantos a capela que se realizan en el velorio a San Juan Bautista o cuando los participantes de esa festividad van al río en horas de la madrugada del día 24 de junio a despojarse de su ropa y a bailar al santo. Las sirenas son interpretadas generalmente por mujeres. Finalmente, en el disco II, pista 14, tenemos el ejemplo musical de un “luango trancao” con la participación del tambor cumaco.

La Colección de Música Tradicional (Collection of Traditional Music) de la UNESCO comprende de más de cien grabaciones pioneras de la música tradicional de todo el mundo, inicialmente publicadas entre 1961 y 2003 a través de varios sellos discográficos, incluyendo Bärenreiter-Musicaphon, EMI, Philips, Auvidis, y Naïve. La serie se lanzó en colaboración con el etnomusicólogo Alain Daniélou (1907–1994) y el Consejo Internacional de la Música (International Music Council, o ICM, creado por la UNESCO en 1949), unido en 1963 con el Instituto Internacional para Estudios Comparativos y Documentación de la Música (International Institute for Comparative Music Studies and Documentation—IICMSD), y de 1994 administrada por el Consejo Internacional de Música Tradicional (International Council for Traditional Music, o ICTM). La Colección consiste principalmente de grabaciones de campo hechas in situ, en su contexto original. Cada grabación se acompaña por notas descriptivas y fotografías. En su totalidad, estos álbumes reflejan la inmensa variedad de la producción musical alrededor del mundo, y la importancia de la música dentro de las distintas culturas. Entre finales de los 1980 y 2003, 115 álbumes fueron editados en disco compacto, siendo descontinuados en 2005. En 2010, la UNESCO y el Smithsonian Folkways Recordings crearon un acuerdo para nuevamente hacer disponible al público la Colección de Música Tradicional. Además de los títulos anteriormente publicados, se lanzarán 15 álbumes nuevos en forma de descarga digital y en formato de disco compacto hecho por pedido especial.

Renuncia: Las designaciones empleadas y la presentación del material en esta colección no implica la expresión de cualquier opinión de parte de la UNESCO referente las autoridades o estado legal de cualquier país, territorio, ciudad, o area; o referente la delimitación de sus fronteras o límites.

Smithsonian Folkway Recordings es el sello disquero sin fines de lucro del museo nacional de los Estados Unidos. Nuestra colección incluye grabaciones publicadas por los sellos Folkways, Collector, Cook, Dyer-Bennet, Fast Folk, Minority Owned Record Enterprises (M.O.R.E.), Monitor, Paredon y Smithsonian Folkways. Nuestra misión es el legado del fundador de Folkways Records, Moses Asch, de documentar « música del pueblo », expresión oral, instrucción y sonidos de alrededor del mundo.

Este CD es un copia hecha especial de nuestra colección. Hemos hecho todo lo posible para preservar su integridad histórica y aural. Las notas descriptivas originales se han incluido como un archivo PDF en el disco, y están disponibles a través de nuestra página internet www.folkways.si.edu.

The UNESCO Collection of Traditional Music includes more than a hundred pioneering audio recordings of the world's traditional musics, published between 1961 and 2003 on a number of recording labels, including Bärenreiter-Musicaphon, EMI, Philips, Auvidis, and Naïve. The series was launched in collaboration with ethnomusicologist Alain Daniélou (1907–1994) and the International Music Council (IMC, created by UNESCO in 1949), joined in 1963 by the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation (IICMSD), and from 1994 stewarded by the International Council for Traditional Music (ICTM). The Collection comprises mostly field recordings made in situ, in their original context. Each recording is accompanied by scholarly annotations and photographs. Together, these albums are a reflection of the immense variety of music-making and of the position music holds within cultures around the globe. Between the late 1980s and 2003, 115 albums were issued on CD but went out of print in 2005. In 2010 UNESCO and Smithsonian Folkways Recordings forged an agreement to make the UNESCO Collection of Traditional Music available to the general public again. In addition to the previously released titles, 15 never-released albums will also be available as digital downloads and on-demand physical CDs.

Disclaimer: The designations employed and the presentation of material in this collection do not imply the expression of any opinion whatsoever on the part of UNESCO concerning the authorities or legal status of any country, territory, city, or area; or concerning the delimitation of its frontiers or boundaries.

Smithsonian Folkways Recordings is the nonprofit record label of the Smithsonian Institution, the national museum of the United States. Our mission is the legacy of Moses Asch, who founded Folkways Records in 1948 to document music, spoken word, instruction, and sounds from around the world. The Smithsonian acquired Folkways from the Asch estate in 1987, and Smithsonian Folkways Recordings has continued the Folkways tradition by supporting the work of traditional artists and expressing a commitment to cultural diversity, education, and increased understanding.

Smithsonian Folkways Recordings, Folkways, Collector, Cook, Dyer-Bennet, Fast Folk, Mickey Hart Collection, Monitor, M.O.R.E., and Paredon recordings are all available through:

Smithsonian Folkways Recordings Mail Order
Washington, DC 20560-0520
Phone: (800) 410-9815 or 888-FOLKWAYS (orders only)
Fax: (800) 853-9511 (orders only)

To purchase online, or for further information about Smithsonian Folkways Recordings go to: www.folkways.si.edu. Please send comments, questions, and catalogue requests to smithsonianfolkways@si.edu.

Credits

Produced by Jesús Chucho García (Fundación Afroamérica)
Disc I recording: Miguel Urbina, Jesús Chucho García, Jesús Totonó Blanco and Randy Arriechi. Recorded in 1992
Disc II recording: Miguel Urbina, Jesús Chucho García, Jhonny Rudas. Recorded in 1992, 1994, and 1998
Annotated by Jesús Chucho García (Fundación Afroamérica)
Photos by Jesús Chucho García
Executive producers: Daniel E. Sheehy and D. A. Sonneborn
Sound production supervisor: Pete Reiniger
Production managers: Joan Hua and Mary Monseur
Editorial assistance by Jacob Love and Anthony Seeger
Spanish translations by Juan Díes
Design and layout by Cooley Design Lab, cooleydesignlab.com

Additional Smithsonian Folkways staff: Richard James Burgess, director of marketing and sales; Betty Derbyshire, director of financial operations; Laura Dion, sales and marketing; Toby Dodds, technology director; Claudia Foronda, customer service; Henri Goodson, financial assistant; Will Griffin, marketing and sales; David Horgan, online marketing specialist; Helen Lindsay, customer service; Keisha Martin, manufacturing coordinator; Meredith Holmgren, web production and education; Jeff Place, archivist; Ronnie Simpkins, audio specialist; John Smith, sales and marketing; Stephanie Smith, archivist; Jonathan Wright, fulfillment

Special thanks to Anthony Seeger and James Early