



**ETHNO** : une vision novatrice des musiques du monde, axée sur la découverte d'artistes et d'ensembles exceptionnels.

**ETHNO**: a new conception of world music, centred on the discovery of exceptional artists and ensembles.

**NOMAD** : des musiques migrantes, enracinées dans une tradition culturelle, mais intégrées au monde d'aujourd'hui.

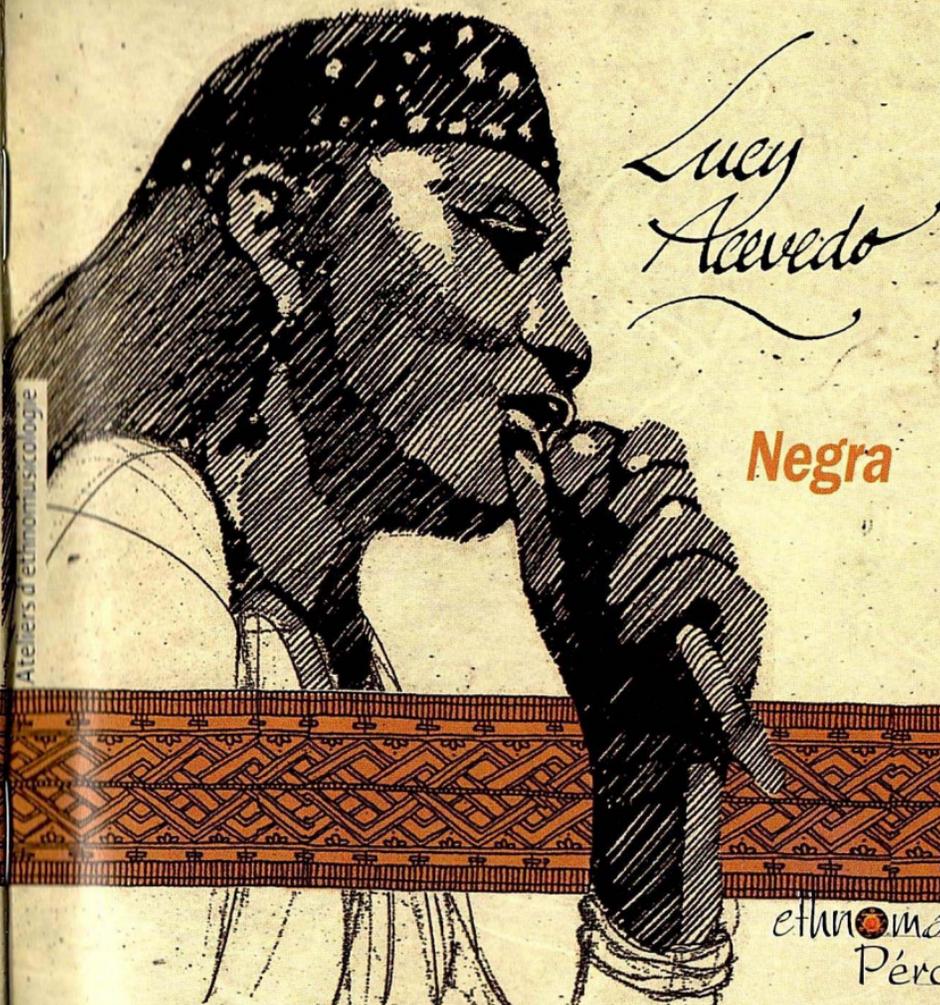


**NOMAD**: migrant music, rooted in a cultural tradition but integrated into today's world.

**MAD** : une riche palette de timbres, de saveurs et d'émotions, avec en plus le grain de folie qui est le signe du talent.

**MAD**: a rich array of sounds, flavours and emotions, plus the touch of madness that is the sign of true talent.

Ateliers d'ethnomusicologie



Lucy Acvedo

Negra

ethnomad  
Pérou

# LUCY ACEVEDO - Negra

## LUCY ACEVEDO ET SON ENSEMBLE

Du plus loin qu'elle se souvienne, le monde de **Lucy Acevedo** a toujours été baigné de musique. Dès sa plus tendre enfance, elle écoute et s'imprègne avec avidité de tout ce qui passe à portée de son oreille. Un cahier posé sur ses genoux à l'abri du regard de ses professeurs, elle apprend durant les cours les paroles de ses chansons préférées. Lors d'un concours de jeunes talents organisé dans sa ville natale d'El Callao, ville portuaire péruvienne au sud de la capitale Lima et berceau de la *canción criolla* - la chanson créole -, la petite fille de sept ans regarde avec admiration les candidats qui se succèdent sur scène. Alors que le choix du gagnant est déjà pratiquement fait, un guitariste ami de la famille la soulève, la place sur le podium et lui demande de chanter « Con tanto a Dios », une ballade de Los Angeles Negros, un groupe célèbre de l'époque. Succès immédiat ! Elle gagne le concours et court apporter fièrement sa récompense, une petite somme d'argent, à sa mère. Ce fut ainsi, presque « par hasard », le début d'une longue carrière musicale au service de la chanson péruvienne. Durant quelques années, elle chante surtout les *boleros*, les *baladas* et les *vals*, plus appréciés par le public d'alors que la *música negra*, la musique des noirs du Pérou. C'est pourtant dans cette dernière que Lucy Acevedo se reconnaîtra et amènera à son point culminant son talent de chanteuse.

Grâce à une voix à la fois forte et énergique, mais aussi émouvante et sensuelle, elle est bientôt considérée au Pérou comme la digne descendante des grandes stars comme Lucha Reyes, Eva Ayllón ou encore Chabuca Granda, avec qui elle travailla quelque temps. Entre El Callao et Lima, elle apprend à maîtriser avec force et grâce l'art de la *música costeña*, la "musique de la côte" appelée ainsi par opposition à la musique andine, "des montagnes".

Mais la créativité et l'énergie qui la caractérise l'ont également amenée à partir à la rencontre de nombreux publics, tout d'abord dans les différentes régions du Pérou, puis au Brésil, au Chili, à New York, Los Angeles, San-Diego ou Mexico, contribuant ainsi à la diffusion et à la reconnaissance internationales de cet art authentique. Et finalement en Europe, en Allemagne, en Italie et en Suisse où, depuis une quinzaine d'années, elle continue d'accomplir avec brio ce qu'elle-même appelle sa mission : présenter, faire vivre et promouvoir la musique afro-péruvienne. Elle a su pour cela s'entourer de musiciens talentueux.

**Paco Chambi** est né à Magdalena del Mar, un quartier de Lima. À cinq ans, suivant ses parents à Chancay, au nord de la capitale, il fait sa première rencontre avec la musique d'influence africaine au travers d'un musicien noir qui l'éveille aux sons et aux rythmes de cette tradition. À onze ans, il commence la guitare au conservatoire de Lima ; puis, dès l'âge de treize ans, il participe à un groupe qui joue de la *guaracha* et du son cubain, Los Tigres de Chancay, avec qui, un an plus tard, il enregistre son premier disque. Il habitera également à El Callao, où il forme un groupe de musique créole appelé Canela, tout en suivant des cours à l'Ecole nationale de folklore et au Conservatoire.

Fort de toutes ces expériences, il devient rapidement un excellent interprète tant de musique classique que de musiques populaires péruviennes, créole et andine. C'est lors d'une tournée en Europe avec la chanteuse Martina Portocarrero qu'il décide de s'y établir. Depuis dix-sept ans, il vit en Suisse où, après des études universitaires, il se consacre à la musique en suivant l'enseignement du guitariste Paco Carbonel au Conservatoire populaire de musique de Genève. Également initié aux techniques d'enregistrement de studio et à la musique assistée par ordinateur (MAO),

"A mi querida madre."

Lucy Acevedo

il allie la technique, l'enseignement et la pratique musicale, ce qui lui permet de vivre de sa musique. Travaillant aussi avec plusieurs autres formations de musique latino-américaine comme Santa Raices ou Flor y Canto, c'est lui qui signe les arrangements du groupe de Lucy Acevedo et qui nous offre les traits de guitare subtils et vivifiants qui illuminent ce disque.

**Hugo Zegarra** est lui aussi né à Lima, et c'est dans son quartier que, dès l'âge de onze ans, il commence son apprentissage des danses afro-péruviennes avec Avelardo Vasquez, une figure célèbre de l'explosion culturelle que vécut le Pérou dans les années 70. C'est notamment lui qui intégra le *cajón* dans la musique créole. C'est donc entre de bonnes mains qu'Hugo développa ses qualités de danseur et sa passion pour les percussions. À vingt-et-un ans, après une tournée au Chili avec la compagnie de danse Arte Negro Matalache, il rejoint la formation d'Eva Ayllón avant de travailler avec d'autres noms fameux comme la chanteuse Chabuca Granda, ou le groupe Peru Negro.

Depuis son arrivée en Europe en 1985, il se consacre aux percussions afro-latines et caraïbes, d'abord à Paris, puis à Genève. Impressionnant par la diversité de ses talents et la virtuosité de sa technique, c'est lui qui interprète la totalité des percussions de cet album. *Congas*, *bongos*, cloches et *guiro*, mais surtout les instruments spécifiquement péruviens tel que le *cajón*, la *cajita* ou la *quijada* : tous expriment sous les mains d'Hugo Zegarra ces racines africaines qui donnent leurs couleurs si particulières à cette musique créole.

**Orlando Rodriguez** est né à Arequipa dans le sud du Pérou. C'est par son père guitariste qu'il fut initié très tôt à la pratique musicale dans les traditions créoles et andines. D'abord à la guitare, puis très rapidement à la contrebasse, c'est dès l'âge de dix-neuf ans qu'il commence à accompagner le groupe de son père dans les circuits musicaux professionnels. En 1979, après quelques années d'une déjà fructueuse carrière musicale au Pérou, Orlando Rodriguez se rend en Suisse pour une tournée avec Sonq'o, groupe de musique andine qualifiée alors de "nouvelle vague". À cette occasion, il rencontre Los Jairs, ensemble bolivien avec lequel il partira pour de nombreuses tournées en Europe et en Amérique Latine. Ces premières expériences européennes l'amèneront, dès 1982, à s'installer en Suisse où, trois ans plus tard, il rejoint, toujours à la contrebasse, le groupe de Lucy Acevedo. Musicien aux multiples facettes, maîtrisant aussi bien la musique créole et andine que le jazz, la salsa ou le latin-jazz, il travaille parallèlement avec de très nombreux artistes comme le trompettiste Chocolate Armenteros, le *timbalero* Nicki Marrero, ou le violoniste cubain Alfredo de la Fe. Que se soit sur sa contrebasse, une mythique Ampeg BabyBass des années soixante, où à la guitare au côté de Paco Chambi, il nous fait montre ici de sa sensibilité et de sa force de jeu extraordinaire.

**Mery Sarapura** et **Jaime Ramirez** sont tous deux originaires de Lima. Ce sont eux qui, en compagnie de Paco Chambi, signent les chœurs et les *palmas* (battement de mains) qui colorent le chant de Lucy Acevedo de cette chaleureuse ambiance des *peñas*, les fêtes populaires du Pérou. C'est en Suisse qu'eut lieu la rencontre de Mery Sarapura et de Lucy Acevedo. Leur amitié et leur collaboration artistique ne se sont jamais démenties, et c'est au travers de cette expérience professionnelle que Mery développa sa passion pour le chant, qu'elle avait jusqu'alors exprimée au Pérou dans la chorale de son université et, de manière informelle, dans les fêtes de famille ou de quartier. Quant à Jaime Ramirez, il a rejoint le groupe en 2000. En ajout des chœurs, il nous gratifie d'un surprenant moment de castagnettes dans la valse « Acuairelas Criollas » (pl. 3). Menant en parallèle une carrière de chanteur soliste, s'accompagnant à la guitare, c'est justement dans le répertoire des valse péruviennes « à l'ancienne » qu'il est le plus à son aise.

**Aurélien Gattegno**, flûtiste franco-suisse, à été invité à se joindre au groupe pour l'occasion, colorant de manière subtile quelques-uns des morceaux de cet album. Jouant du fifre à l'âge de dix ans, puis étudiant la flûte traversière, il devient musicien de scène dans la compagnie théâtrale de son père. Depuis plus de vingt-cinq ans, il collabore à la création de bandes son et de musiques de spectacle de très nombreux projets théâtraux ; ce qui ne l'empêche pas de participer à plusieurs groupes de musique sud-américaine, tel Santa Raices au sein duquel il rencontra Paco Chambi. Il apparaît ici sur trois plages : « Negrito Cuculí » (pl. 6), « No Soy Jaqui » (pl. 7) et « De San Luis » (pl. 11).

### Le Pérou noir

La musique du Pérou andin, avec ses *quenás*, ses flûtes de Pan et ses *charangos*, est bien connue ; celle des communautés noires du Pérou est en revanche beaucoup moins accessible. La communauté afro-péruvienne a pourtant joué un rôle prépondérant dans la constitution de l'identité péruvienne. D'origine bantoue (Congo, Angola ou Mozambique), yoruba (Bénin, Nigeria) ou guinéenne, les premiers esclaves arrivés au Pérou (dès 1529) avec les conquistadors avaient auparavant transité par l'Espagne ou les Antilles, où leurs traditions culturelles s'étaient déjà mêlées à celles des Européens. C'est donc une référence à une Afrique quasi mythique qui subsiste aujourd'hui dans la *música costeña*, dans laquelle les instruments de percussion conservent une importance fondamentale. Mais la naissance, le développement et l'affirmation de cette « musique de la côte » afro-péruvienne, mélange inextricable de toutes les cultures et influences qui gravitaient alors dans les colonies, est intimement lié à l'histoire de l'esclavage et de la quête de reconnaissance et d'identité des Africains arrachés à leur terre. Elle exprime avec joie ou tristesse, parfois avec humour, et toujours avec passion, les revendications identitaires, sociales, politiques et le désir de liberté des Noirs du Pérou.

Comme dans beaucoup de colonies d'Amérique du Sud, les colons interdirent pendant de nombreux siècles les expressions culturelles d'origines africaines, tout en imposant les coutumes espagnoles. Mais si les noirs adoptèrent ces traditions européennes imposées, ils les transformèrent de manière originale, manifestant ainsi leur résistance. Les terreaux fertiles où s'est enracinée cette nouvelle culture sont notamment les ports, lieux de tous les échanges, les mines et les *haciendas* où travaillaient les esclaves, les *palenques* où se réfugiaient les fugitifs, et les *cofrades, cabildos y naciones* - les confréries, conseils et nations - qui étaient les organisations sociales et religieuses autorisées aux esclaves.

La première confrérie de *bozales* (esclaves noirs), la Hermandad del Santísimo Sacramento, fut créée à Lima en 1540. Il s'agissait d'une version religieuse des confréries noires - les *cabildos* - qui existaient déjà en Espagne dès le XIV<sup>e</sup> siècle. Elle permit aux esclaves de participer aux activités du calendrier civil et religieux des colons, tout en leur ouvrant un espace de socialisation. Les esclaves de même ethnie étant séparés à leur arrivée, pour minimiser la communication entre eux et donc les risques de rébellion ou de soulèvement, les influences africaines se retrouvèrent donc mélangées très rapidement.

C'est durant la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle que commencent à s'organiser les *haciendas*, véritables lieux de convergence des esclaves Noirs, particulièrement pour la culture de la canne à sucre. C'est l'exploitation intensive de cette dernière qui fut, dans toutes les Amériques, la raison principale du trafic d'esclaves. Comme

le soulignait Bernardin Saint-Pierre dans son *Voyage à l'île de France* : « Je ne sais si le café et le sucre sont nécessaires au bien-être de l'Europe. Ce que je sais, c'est que ces deux végétaux auront fait le malheur de deux parties du monde. Ils auront dépeuplé l'Amérique pour avoir une terre où être plantés, et dépeuplé l'Afrique pour avoir une nation qui les cultive... »

Pour échapper aux mauvais traitements imposés par les maîtres d'haciendas, certains esclaves se révoltèrent et formèrent les *palenques*, campement d'esclaves « marrons » vivant dans la clandestinité. Ces communautés d'hommes libres furent des foyers importants pour l'évolution d'expressions artistiques et religieuses propres à l'identité afro-péruvienne.

Dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle s'initient les premiers mouvements indépendantistes qui libèrent peu à peu, et par d'âpres luttes, le Venezuela, la Colombie, l'Équateur, le Chili ou le Pérou (1824). Un des célèbres meneurs de ces soulèvements fut Don Simón Bolívar, lui-même d'ascendance africaine. L'esclavage fut enfin officiellement aboli au Pérou dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle par le président Don Ramón Castilla.

Les liens directs avec l'Afrique s'estompaient, mais la communauté noire continua à mêler à son folklore un caractère festif et populaire totalement différent de celui des colons. Mélangeant sonorités espagnoles et indiennes, soulignées par des rythmes africains, le folklore afro-péruvien était né : spontané, créatif, fondé sur la cohésion de la communauté noire du Pérou. Une culture syncrétique maintenant présente dans tous les aspects de la vie du Noir péruvien, et dans laquelle le lien avec les racines, les ancêtres et le sacré est prédominant.

Si cette musique populaire s'est développée tout le long de la côte péruvienne, certains villages jouissent d'une réputation particulière dans l'histoire de la *música costeña*. C'est le cas d'El Callao, le port de Lima, et d'El Carmen, ancienne hacienda située au sud de la capitale. Une vieille ville coloniale qui, avec son parc central, son église de style colonial et ses maisons aux couleurs pastel, n'a que peu changé au XX<sup>e</sup> siècle. Et pourtant, c'est dans ses bars, ses *peñas* et dans ses rues poussiéreuses, qu'est née et que se renouvelle constamment la musique afro-péruvienne

### Le chant et la danse

Un aspect fondamental de la musique afro-péruvienne, qu'elle partage avec de nombreux autres pays de l'Amérique latine de la côte pacifique, mais qui n'apparaît bien évidemment pas à l'écoute discographique, sont les danses qui accompagnent presque systématiquement la musique et les chants. Un dictionnaire souligne que « si no se baila, no es música » - « si cela ne se danse pas, ce n'est pas de la musique ». Les danses sont le plus souvent associées à des rythmes ou des musiques portant le même nom. Il en existe un nombre impressionnant, certaines se retrouvant dans tout le Pérou, d'autres étant particulières à une ou plusieurs régions. Il serait difficile de les présenter toutes en détail ici.

Les danses accompagnant les pièces musicales de ce disque sont plus particulièrement la fameuse *zamacueca* ou *marinera* (« Un Doś Tres »), le *lando* (« Ruperta », « Azucar de caña », « No soy jaqui »), le *festejo* (« Lucio cotito », « De San Luis », seconde partie de « Negra »), la *danza* (« Negrito ») et la valse péruvienne, qui existe sous deux formes, la *lento* plus romantique et la *jaranero* plus vive (de *jaraniar* : « faire la fête »). « *Acuarelas criollas* » est un exemple de cette dernière.

Le *lando*, remis au goût du jour il y a un peu plus de quarante ans, est un témoin fort de la volonté de redécouverte et de réactualisation de traditions africaines disparues entre-temps. Selon le musicien et chercheur Nicomedes Santa Cruz, le *lando* serait dérivé d'une danse de fertilité appelée *londou*, amenée tout d'abord au Brésil par les esclaves venus d'Angola. Les couples de danseurs

miment le jeu de séduction, ainsi que, par des mouvements expressifs du bassin (*vacuno*, de *vacunar*, vacciner), l'acte sexuel lui-même. Musique et danse afro-hispanique par excellence, le *lando* est devenu un des emblèmes de la musique afro-péruvienne.

L'origine du *festejo* (litt. : « festivité ») se trouverait dans une confrontation de danseurs qui, sur les rythmes des *cajones* – instruments de percussions faits de simples caisses de bois – font montre de leur agilité et de leur endurance, non sans rappeler la *capoeira* brésilienne. Avec ses mouvements souples, sensuels et ondoyants, sa version moderne, dansée par les deux sexes, est beaucoup plus festive. Il s'agit d'ailleurs plus d'un style rythmique que d'une danse à proprement parler, regroupant plusieurs sortes de danses (comme l'*alcatraz*). Relativement peu joué dans les fêtes et encore moins diffusé à la radio ou la télévision, qui lui préfèrent les valse et les *marineras*, une grande partie de son répertoire a pratiquement disparu.

La *danza*, aussi appelée *habanera*, est avant tout un rythme qui aurait été ramené de Panama par les péruviens de retour après l'échec de la construction du canal entre 1888 et 1892. C'est également une danse collective pratiquée par la foule qui suit les cortèges – *las comparsas* – de fêtes comme le carnaval ou les célébrations de Noël. Comme l'indique son nom complet, « *danza de los negritos* », elle est pratiquée quasi exclusivement par les descendants des esclaves noirs de la campagne et des grandes haciendas.

Le *vals jaranero*, est le plus festif des deux types de valse existant au Pérou. La valse y est semble-t-il devenue populaire au début du XX<sup>e</sup> siècle. Son origine très fortement européenne n'a pas pour autant affaibli la créativité des compositeurs Noirs ou Créoles. Bien qu'étant un style propre à l'expression de la galanterie ou de la tristesse amoureuse, surtout dans sa variante *lento*, la valse peut aussi bien, sous la plume des bardes péruviens, devenir description festive, revendication sociale ou protestation politique. Quoiqu'il en soit, elle s'inspire toujours de personnages ou d'histoires populaires.

La *zamacueca* est apparue vers 1700 et conserva ce nom jusqu'en 1879, date à laquelle elle devient la « *marinera de Lima* ». Danse de séduction pratiquée dans les milieux tant ruraux qu'urbains et considérée comme lascive par les colons, la *marinera* est maintenant reconnue comme la danse nationale péruvienne par excellence. Il en existe des versions « de salon », et d'autres dites des *galpones* (litt. : « entrepôts ») et *callejones* (« passages », « couloirs »), qui étaient les lieux de vie et de réunion des communautés noires. On la retrouve plus particulièrement dans les provinces de Lima, de Chincha, de Cañete et de Ica.

Issue de la *zamacueca*, la *marinera limeña* est une autre danse de séduction faisant partie des *danzas de pañuelos*, ou danses du mouchoir. Très structurée, elle tend à conserver une forme ancienne faite de pratiquants et surtout de poètes sachant improviser pour renouveler son répertoire, la joute poétique étant un de ses traits particuliers. Une de ses variantes est la *marinera norteña*, pratiquée dans le Nord du Pérou comme son nom l'indique. Sa troisième partie, vive et festive, est dite *zapateada* – de *zapatos*, chaussures ; elle se danse en claquant des pieds sur le sol au rythme de la musique.

De nombreuses autres danses ont aujourd'hui disparu, comme la *zaña*, la *pava*, le *tondero*, les *tonadas*, le *tun-tun*, le *cable*, la *zarambeque*, la *zambapala*, la *chacóna*, le *cariate*, la *calenda*, la *yunza*, le *toro mata*, le *torito pinto*, le *contrapunto de zapateo*, le *panalvivo* ou encore les *pregones* issus des cris des vendeurs de rue.

Soulignons enfin qu'outre les chants marqués par les influences africaines, il en existe d'autres directement issus de la tradition médiévale des troubadours espagnols ; ce sont les *versos cantados* (vers chantés) comme la *cumanana*, la *décima*, la *copla*, le *triste* ou l'*amor fino*. C'est de cette tradition poético-musicale qu'est issu le *lamento*, dont trois beaux exemples apparaissent dans ce disque : « *Payande* », « *Pobre Negrita* » et la première partie de « *Negra* ».

## Les instruments afro-péruviens

Au Pérou comme dans le reste de l'Amérique latine, l'administration coloniale a fréquemment interdit l'usage des tambours aux communautés noires. Ceux-ci étaient en effet liés à des cultes réprouvés par l'Église. Afin de déjouer l'interdiction de leurs maîtres, les esclaves reproduirent leurs rythmes traditionnels sur des instruments fabriqués avec les objets qu'ils avaient à disposition. Le fameux *cajón* est ainsi un idiophone fabriqué à partir d'une caisse de bois servant à transporter la morue ou les bougies. Devenu instrument de musique à part entière, il se retrouve dans tous les groupes de musique créole, et fut par la suite importé en Espagne par Paco de Lucía qui, lors d'un voyage au Pérou, décida de l'intégrer au monde du flamenco.

Un autre instrument détourné est la *cajita*, une cassette de bois servant à l'origine aux offrandes durant les messes et dont on fait claquer le couvercle, tout en frappant son côté avec un bâton (pl. 4 et 11).

La *quijada*, appelée en français « violon bantou », est un instrument typiquement péruvien, bien qu'on le retrouve également ailleurs, notamment à Cuba. Il s'agit de la mâchoire inférieure d'un âne, qui peut-être soit frappée avec la main, les dents légèrement délogées produisant un son vibrant, soit raclée avec un bâton ou une des dents de la mâchoire elle-même. Les deux manières peuvent aussi alterner, comme on peut l'entendre en pl. 10.

Les autres instruments de percussion utilisés dans cette musique, sont les *congas*, les *bongos* et la cloché, les *maracas*, le *güiro*, un racléur en calebasse, ainsi que les castagnettes (*castañuelas*).

## Les enregistrements

### 1 - Ruperta (*lando*, Angel Anibal Rosado)

« Ruperta » est un *lando* au rythme 6/8. Il raconte l'histoire de cette cousine qui, à force de changer d'homme comme de mouchoir, n'a pas encore trouvé de mari. Coquette et butineuse, refusant les avances de tous, même d'un blanc et d'un chinois qui rêvaient d'elle, elle restera vieille fille. Tant et si bien que même le saint fini par lui tourner le dos.

### 2 - Negra (*lamentofestejo*, Carlos Postigo)

« Negra » est un magnifique hymne à la négritude : « noire comme ma mère et mon père... », elle dit la fierté d'appartenir à cette "race" avec laquelle Lucy naquit et que pour rien au monde elle ne rejetterait : « Noire, je le suis pour toujours ». Interprétée sur un rythme de *lamento* (4/4), la première partie est chantée sur le ton de la plainte. Mais la tristesse n'est de mise qu'un instant et une seconde moitié nous entraîne sur un rythme de *festejo* (12/8).

### 3 - Acuarelas criollas (*vals jaranero*, Manuel Raygada Ballestero)

« Acuarelas criollas » est une valse festive (3/4) qui célèbre la beauté et la créolité de Lima, la grâce de ses femmes et les rythmes de sa musique populaire. Cette musique exprime la vie des quartiers d'antan, ces quartiers créoles qui font toute la couleur, toute l'âme de la capitale péruvienne. Dotée d'un rythme très européen, dont les castagnettes soulignent avec les guitares la saveur ibérique, mais avec une part importante laissée aux percussions, cette chanson résume seule tout le syncrétisme musical afro-péruvien. Légende ou réalité, ce titre aurait inspiré une valse autrement plus connue en Europe : « *Emportée pas la foule* » d'Edith Piaf.

#### 4 - Lucio Cotito (festejo, Amador Vallumbrosio)

Dans ce *festejo* au rythme si particulier en 12/8, on remarquera la présence de la *cajita* décrite plus haut. Il nous conte l'histoire exemplaire de Lucio Cotito, un esclave noir né à El Carmen et qui, de St Régis à St José, fut victime des pires cruautés de l'esclavage. Une fois affranchi, marié à une femme qui l'aimait avec passion, il put enfin cultiver sa propre terre et la transmettre à ses enfants qui la travaillèrent après lui.

#### 5 - El payande (lamento, trad.)

« El payande », du nom d'un arbre qui pousse sur la côte péruvienne, est un magnifique *lamento* (4/4) aux accents poignants ; il exprime la douleur d'être esclave, née d'une mère elle-même enchaînée, et de devoir travailler pour un vil patron.

#### 6 - Negrito cuculí (zamacueca, Andres Soto)

Ce titre évoque le danseur de *zamacueca*, une des danses les plus célèbres du Pérou noir (voir plus haut), son agilité à battre le sol au rythme de la musique - *zapateando* -, son sourire enjôleur et la fascination qu'il exerce sur les gens qui le regardent.

#### 7 - No soy jaqui (lando, Carlos Soto de la Colina)

Résultant de la contraction de « no soy de aqui », « je ne suis pas d'ici », ce titre est celui d'un *lando* (6/8) qui nous emmène d'une région du Pérou à l'autre, pour affirmer enfin la fierté d'être Noir et originaire de San Luis. Ses paroles soulignent la non-appartenance, à l'origine, des Noirs à cette terre péruvienne où ils ont été amenés de force, mais qu'ils ont faite leur en des lieux particuliers comme San Luis.

#### 8 - Pobre negrita (lamento, trad.)

« Pobre negrita » est un *lamento* qui exprime avec tristesse et douleur la condition d'esclave. Il relate l'histoire d'une pauvre Noire obligée de travailler sans rien gagner et qui, de surcroît, se fait battre par son patron. Le refrain onomatopéique pourrait provenir d'une langue africaine, mais le sens en a été perdu. A la fin de la chanson, est repris plusieurs fois la phrase « uté no e na' », compression en langue créole de « usted no es nada », « vous n'êtes rien », qui rappelle le peu de considération qu'avaient les Blancs pour leurs esclaves.

#### 9 - Azucar de caña (lando, Daniel "Kiri" Escobar)

« Azucar de caña » nous décrit la vie quotidienne du coupeur de canne qui, aux premières lueurs de l'aube et le cœur aviné pour se donner du courage, part pour les champs, sa machette à la main. Le *sombbrero* de paille, la mule bornée, les machines qui ronronnent et l'alcool de canne qui ronge les entrailles : tout le pousse à se réjouir de retourner le soir à sa cabane où sa femme l'attend.

#### 10 - Negrito (danza, Nicomendes Santa Cruz)

« Negrito » est une courte histoire qui traite, sur un rythme pourtant léger, un thème tragique : le marquage au fer rouge des esclaves par les patrons. Ainsi, un « petit noir » est interpellé par son patron qui lui demande de sortir de sa case alors qu'il cuisine son repas de fin de journée afin de le marquer avec la *carimba*, le fer qui servait à marquer le bétail. C'est ainsi que le petit Francisco porte déjà la marque humiliante des esclaves, la marque du « démon qui va le tuer », le patron blanc.

#### 11 - De San Luis (festejo, Caitro Soto)

Comme son nom l'indique, cette pièce proclame la fierté d'être originaire de San Luis et de ce fait, d'être de couleur noire comme père et mère. « Negro capuli » évoque la couleur violacée du fruit du même nom, ainsi chaque variante de couleur de peau est désignée par un terme spécifique chez les Péruviens plus ou moins métissés. Les paroles nous rappellent qu'en étant noir au Pérou, on ne peut que savoir bien danser le *festejo*, qui est le rythme de cette chanson. On remarquera à nouveau la présence de la *cajita*, qui donne la réplique au *cajón* et aux *bongos*, ainsi que de la mâchoire d'âne (*quijada*), qui colorent cette musique d'un ton si spécifiquement péruvien.



Patrik DASEN



## LUCY ACEVEDO - Negra

"A mi querida madre."

Lucy Acevedo

### LUCY ACEVEDO AND HER ENSEMBLE

As far back as she can remember, music has been a vital part of Lucy Acevedo's world. Even as a small child, she would listen carefully to every sound that came her way. At school, unknown to her teachers, she would sit in class with a notebook on her knee, learning the words of her favourite songs. As a little girl of seven, she watched with admiration as the young contestants to part in a talent competition held in her home town of Callao, Peru's principal seaport (west of Lima) and the birthplace of the canción criolla (Creole song). The winner had practically been chosen when a guitarist friend of the family lifted her onto the stage and asked her to sing 'Con tanto a Dios', a ballad by a famous group of that time, Los Angeles Negros. Her success was immediate! She carried off the prize (a small sum of money), which she proudly took to show to her mother.

After a chance début, Lucy Acevedo thus embarked on a long musical career, devoted to Peruvian song. For some years her repertoire consisted mainly of boleros, baladas and vals, genres that were then more popular with audiences than the music of Peru's Black population. Yet Lucy Acevedo was truly in her element with música negra, and with this genre she took her talents as a singer to their height.

With a voice that is not only strong and vigorous, but also sensuous and moving, Lucy Acevedo was soon regarded in Peru as the worthy descendant of great stars such as Lucha Reyes, Eva Ayllón and Chabuca Granda (she worked for some time with the latter). Between Callao and Lima she learned to master the art of música costeña, or 'coastal music' (as opposed to the 'highland music' of the Andes).

She demonstrated her creativity and energy all over Peru, then in Brazil, Chile, Mexico, the United States (New York, Los Angeles, San Diego), and finally Europe (Germany, Italy, Switzerland). Fifteen years or so after her first visit to Europe, she continues to accomplish what she calls her 'mission', presenting, revitalising and promoting Afro-Peruvian music. And she is accompanied by a group of most talented musicians...

**Paco Chambi** was born in the Magdalena del Mar district of Lima. At the age of five he moved with his parents to Chancay, north of the capital, where he first encountered música negra and acquired a taste for the sounds and rhythms of that tradition. At the age of eleven he took up the guitar at the Conservatory in Lima, and at thirteen he was a member of the group Los Tigres de Chancay, which performed the guaracha (an Afro-Cuban form of canción) and the Cuban son. He made his first recording the following year, with the same group. Paco Chambi also lived in Callao, where he formed a group called Canela, devoted to music of the Andes, and took courses at the National School of Folklore and at the Conservatory.

Paco Chambi soon became an excellent exponent of both classical music and popular Peruvian music (Creole and Andean). During a tour with the singer Martina Portocarrero, he decided to move to Europe. He has now been living in Switzerland for seventeen years. After academic studies, he devoted himself to music, following the teaching of the guitarist Paco Carbonel at the Conservatoire Populaire de Musique in Geneva. He also learned the techniques of studio recording and computer-assisted music. His technical expertise and his skills as a teacher and musician enable him to live by his art. He works with other Latin-American groups, including Santa Raíces and Flor y Canto, and he arranges the music for Lucy Acevedo's group and provides it with subtle and invigorating guitar playing, as on this recording.

**Hugo Zegarra** was also born in Lima, where, at the age of eleven, he began to learn Afro-Peruvian dances with Avelardo Vasquez, who played such an important part in Peru's cultural explosion of the 1970s (it was he, for example, who integrated the cajón in Creole music). So Hugo was in very good hands when it came to developing his qualities as a dancer and his passion for percussion instruments. At twenty-one, after a tour of Chile with the dance company Arte Negro Matalache, he joined Eva Ayllón's ensemble, before working with other famous names, including the singer Chabuca Granda and the group Peru Negro.

He arrived in Europe in 1985. Since then he has devoted himself to Afro-Latin and Caribbean percussion instruments, first in Paris, then in Geneva. The diversity of Hugo Zegarra's talents and the virtuosity of his technique are most impressive. He plays all the percussion instruments on this album. He uses the congas, bongos, bells and güiro, as well as specifically Peruvian instruments, such as the cajón, the cajita or the quijada, to express the African roots that give this Creole music its very distinctive colours.

**Orlando Rodriguez** was born in Arequipa, in the south of Peru. He learned to play music of the Creole and Andean traditions at a very early age with his guitarist father. After the guitar, he soon moved on to the double bass, and at the age of nineteen he began to accompany his father's group on the professional music circuits. In 1979, after several fruitful years as a musician in Peru, Orlando Rodriguez came to Switzerland on tour with Sonq'o, a group specialising in Andean music and described at the time as 'nouvelle vague'. On that occasion he met Los Jairas, a Bolivian ensemble, with which he subsequently took part in many European and Latin American tours. In 1982 he settled in Switzerland, and three years later he joined Lucy Acevedo's group as double-bass player. A multifaceted musician, with a perfect mastery not only of Creole and Andean music, but also of jazz, salsa and Latin-jazz, Orlando Rodriguez also works with many other artists, including the trumpeter Chocolate Armenteros, the timbalero Nicki Marrero, and the Cuban violinist Alfredo de la Fe. Whether playing his double bass (a mythical Ampeg Baby Bass of the 1960s) or the guitar with Paco Chambi, he shows great sensitivity and strength on this recording.

**Mery Sarapura** and **Jaime Ramirez** both came from Lima. With Paco Chambi, they provide the choruses and the Palmas (hand clapping), colouring Lucy Acevedo's singing with the warm atmosphere of the peñas (popular celebrations). Mery Sarapura and Lucy Acevedo met in Switzerland. The strength of their friendship and their artistic collaboration is unfailing, and it was through this professional experience that Mery developed her passion for singing. She had previously been a member of her university choir in Peru, and had sung informally at family and local gatherings and celebrations. Jaime Ramirez joined the group in 2000. Apart from the choruses and hand clapping, he gives an amazing performance on the castanets in the waltz 'Acuarelas Criollos' (track 3). He also has a career as a solo singer, accompanying himself on the guitar; he is particularly at home in the repertoire of 'old time' Peruvian waltzes.

**Aurélien Gattegno**, a flautist of Franco-Swiss origin, was invited to join the group for this recording. He adds subtle colouring to several of the pieces. He played the fife at the age of ten, before turning to the flute and becoming a musician with his father's theatre company. Over the past twenty-five years or so, he has worked on soundtracks and on the music for numerous theatre projects, as well as playing with various groups specialising in South American music, including Santa Raices, which is where he met Paco Chambi. He plays the flute in three pieces on this CD: 'Un Dos Tres' (track 6), 'No Soy Jaqui' (track 7) and 'De San Luis' (track 11).

## THE 'COASTAL MUSIC' OF PERU

Most people are familiar with the Andean music of Peru, with its quenás, panpipes and charangos. But Peru's música negra is not so well known. Yet the Afro-Peruvian community played a prominent part in building up the country's identity. Of Bantu (Congo, Angola or Mozambique), Yoruba (Benin, Nigeria) or Guinean origin, the first slaves arrived in Peru from 1529 with the conquistadors, having transited via Spain or the West Indies, where their cultural traditions had already mixed with those of Europeans. It is therefore a reference to an almost mythical Africa that survives today in música costeña, in which percussion instruments are still of fundamental importance. But the birth, development and affirmation of this Afro-Peruvian 'coastal music' – an inextricable mixture of all the cultures and traditions that were circulating at that time in the colonies – is closely linked to the history of slavery and a desire for recognition and identity on the part of Africans who had been taken by force from their countries. With joy or sadness, sometimes with humour, and always with passion, this music expresses their demands for recognition, their social and political claims, and their desire for freedom.

For hundreds of years the colonists in Peru, as in many South American colonies, banned cultural expression of African origin and imposed Spanish customs. The Blacks adopted the European traditions that were forced upon them, but demonstrated their resistance by transforming them in a very original way. The fertile ground in which this new culture took root was to be found particularly in the ports, where all sorts of exchanges took place, in the mines and haciendas (large estates or plantations) where the slaves worked, in the palenques where fugitives took refuge, and in the cofradías, cabildos y naciones – 'brotherhoods, councils and nations' – social and religious organisations to which slaves were allowed to belong.

The first brotherhood of bozales (Black slaves), the Hermandad del Santísimo Sacramento, was created in Lima in 1540. It was a religious version of the Black fraternities (or cabildos) that existed in Spain in the fourteenth century. It enabled the slaves to take part in the various activities of the colonists' religious and non-religious calendar, whilst providing them with a place for socialising. Slaves belonging to the same ethnic group were separated on arrival to minimise risks of rebellion or insurrection, and thus the various African influences were soon intermixed.

The organisation of the haciendas began in the second half of the sixteenth century. Many Black slaves were taken to work on these plantations, where sugarcane was increasingly grown. The rapid rise of sugarcane agriculture was the main reason for the slave trade in the Americas, bringing an insistent demand for Black slave labour to replace the vanishing Indian. In his Voyage à l'Île de France, Bernardin Saint-Pierre wrote, 'I do not know whether coffee and sugar are necessary to the well being of Europe. What I do know is that those two plants will have brought unhappiness to two parts of the world. They will have depopulated America in order to have the ground in which to grow, and they will have depopulated Africa to obtain people to cultivate them.'

Ill-treated by the masters of the haciendas, some of the slaves revolted and formed palenques, camps where fugitives lived clandestinely. These communities of freemen became important centres for the expression of Afro-Peruvian art and religion.

The first half of the nineteenth century saw the emergence of the first independence movements, and after a bitter struggle Colombia, Ecuador, Chile, and Peru (1824) were freed. One of the famous leaders of the revolutions against Spanish rule was Simón Bolívar, a South American Creole soldier and statesman. Negro slavery was officially abolished in Peru in the second half of the nineteenth century by President Ramón Castilla.

Although the direct ties with Africa were gradually lost, the music of the Black community continued to be very different from that of the colonists, and Afro-Peruvian music came into being. The sounds were a mixture of Spanish and Indian, but the rhythms were unmistakably

African. This music was spontaneous, creative, and based on cohesion within the Black community. This syncretic culture is now present in every aspect of the lives of the Blacks living in Peru, providing an essential link with roots, ancestors and the sacred.

Music *costeña* developed all along the coast of Peru, but some places are more reputed for it than others – Callao, for example, Peru's largest port, and El Carmen, south of the capital, the site of a former hacienda. This old colonial town, with its central park, its colonial-style church and its houses painted in pastel shades, has changed very little in the course of the twentieth century. Yet it is in the bars, peñas and dusty streets of El Carmen that Afro-Peruvian music came into being and evolved, with constant changes of style.

## DANCES AND SONGS

Afro-Peruvian music and song are usually associated with dances. As the saying goes, 'si no se baila, no es música': if it can't be danced, it isn't music! Both the dance and its accompanying rhythm or music generally bear the same name. Some of the dances are found throughout Peru, while others are more localised. They are so numerous that it would be impossible to describe every one in detail here, but let us look at the ones that are heard on this recording. They include the excellent *zamacueca* or *marinera* ('Un Dos Tres'), the *lando* ('Ruperta', 'Azúcar de caña', 'No soy jaquí'), the *festejo* ('Lucio cotito', 'De San Luis', second part of 'Negra'), the *danza* ('Negrito') and the Peruvian waltz, of which there are two forms, the more romantic *lento* and the more lively *jaranero* (from the verb 'jaranear', 'to revel'). 'Acuarelas criollas' is an example of the latter. The *lando*, updated just over forty years ago, illustrates the determination to rediscover and revive African traditions that had disappeared. According to the musician and researcher Nicomedes Santa Cruz, the *lando* derives from a fertility dance known as *londú*, which was first taken to Brazil by slaves from Angola. The pairs of dancers mime courtship and use suggestive movements of the *pelvis* (*vacunao*, from *vacunar*, to vaccinate) to evoke the sexual act itself. This typically Afro-Hispanic dance and musical genre has become a symbol of Afro-Peruvian music. The *festejo* ('celebration', 'festivity'), like the Brazilian *capoeira*, originally took the form of a mock fight between the dancers, with a display of agility and endurance, accompanied by the rhythms of the *cajones* (box drums; see description in the following section). Performed by both sexes, the modern version, with its flowing, sensual, undulating movements, is much more festive in character. Moreover, the term now refers to a rhythmic style rather than to a specific dance, and several types of dances (such as the *alcatraz*) come into this category. Rarely played at celebrations and even more rarely presented on radio and television (which show a marked preference for waltzes and *marineras*), much of the *festejo* repertoire has practically disappeared.

The *danza*, also known as *habanera*, is primarily a rhythm, said to have been brought back from Panama by Peruvians who took part in the unsuccessful attempt to build the canal between 1888 and 1892. It is also a collective dance, performed by the crowd following processions (*las comparsas*) such as those for carnival or Christmas celebrations. As its full name, *danza de los negritos*, indicates, it is danced almost exclusively by the descendants of Black slaves from the rural areas and the large haciendas.

The *vals jaranero* is the more festive of the two types of waltz that are found in Peru, where the waltz apparently became popular at the beginning of the twentieth century. Its strong European origin by no means diminished the creativity of Black and *Créole* composers. The *lento* version of the waltz lends itself to gallantry and romanticism, while the more lively and festive *vals jaranero* may be used as a means of social or political protest. It is always inspired by popular figures or tales.

The *zamacueca* appeared in about 1700, retaining its name until 1879, when it became known as *marinera de Lima*. This courtship dance, found both in towns and in rural areas, was condemned as lustful by the colonists. The *marinera* is now recognised as Peru's national dance par excellence. There are 'salon' versions, and others associated with the *galpónes* (sheds, warehouses) and *callejones* (narrow lanes, alleys), where the Black communities lived and met. It is found more particularly in the provinces of Lima, Chincha, Cañete, and Ica.

Deriving from the *zamacueca*, the *marinera limeña* is another courtship dance belonging to the *danzas de pañuelos*, or 'handkerchief dances' (the participants twirling handkerchiefs as they dance). Very organised, this dance tends to retain an early form for want of adepts, and especially for want of poets capable of improvising a new repertoire, poetical jousts being one of the typical features of this genre. One of its variants is the *marinera norteña*, which, as its name implies, is practised in northern Peru. Its third part, lively and festive, is known as *zapateada* (from *zapatear*, to tap or stamp with the feet) because the dancers stamp to the rhythm of the music. Many other dances have now disappeared. The *zaña*, *pava*, *tondero*, *tonadas*, *tun-tun*, *cable*, *zarambeque*, *zambapalo*, *chacóna*, *cariate*, *calenda*, *yunza*, *toro mata*, *torito pinto*, the *contrapunto de zapateo*, *panalivio*, and the *pregones* inspired by the crying of wares in the streets, are no longer performed.

Finally, we must note that, besides the songs marked by African influences, there are others stemming directly from the medieval Spanish troubadour tradition. These are the *versos cantados* (sung poems) such as the *cumanana*, *decima*, *copla*, *triste* or *amor fino*. The *lamento* belongs to this poetic and musical tradition. Three fine examples are presented on this recording: 'Payande', 'Pobre Negrita' and the first part of 'Negra'.



## AFRO-PERUVIAN MUSICAL INSTRUMENTS

In Peru, as in the rest of Latin America, Blacks were frequently forbidden to play drums, the latter being associated with religious practices that were condemned by the Church. But the slaves used whatever materials they had to hand to make instruments on which to play their traditional rhythms.

The *cajón*, for example, is a box drum, originally made from a wooden box that was used to carry cod or candles. It soon became a musical instrument in its own right, used by every Creole music group, and it was later imported into Spain by Paco de Lucía, who encountered the instrument in Peru and decided to use it in the world of flamenco.

Another such instrument is the *cajita*, made from a small wooden box, originally used for collecting offerings at Mass. The player uses the lid as a clapper, while striking the side of the box with a stick (tracks 4 and 11).

The *quijada* (Spanish, 'jawbone') is typically Peruvian, but it is also found in other parts of South America, and in Cuba (*quijada de burro*). It is made from the jawbone of a donkey. It may be struck with the hand, causing the slightly loose teeth to rattle, or scraped with a stick or a tooth. The two playing techniques may be alternated, as on track 10.

The other percussion instruments are *congas* and *bongos* (drums), a *bell*, *maracas* (gourd rattles), the *güiro* (a gourd scraper), and *castanets* (*castañuelas*).

## THE RECORDINGS

### 1 - *Ruperta* (lando, Angel Anibal Rosado)

'Ruperta' is a *lando* in 6/8. The author tells the tale of a cousin who, having casually broken off countless relationships, finds herself husbandless. Flirtatious and fickle, refusing all her suitors (including a White man and a Chinese who dreamed of marrying her), she will remain an old maid. And in the end even a saint turns his back on her.

### 2 - *Negra* (lamentofestejo, Carlos Postigo)

'Negra' is a magnificent celebration of *negritude* ('Black like my mother and my father...'). Lucy is proud that she was born Black; for nothing in the world would she wish to be otherwise ('Black am I for ever').

Performed to a *lamento* rhythm (4/4), the first part is sung in the tone of a lament. But sadness soon disappears, and the second part is to a lively *festejo* rhythm (12/8).

### 3 - *Acuarelas criollas* (vals *jaranero*, Manuel Raygada Ballestero)

'Acuarelas criollas' is a festive waltz (3/4) celebrating the beauty and 'Creolity' of Lima, its graceful women and the rhythms of its popular music. This music expresses life as it used to be in the Creole districts that give the Peruvian capital its colour, its soul. It typifies the syncretism of Afro-Peruvian music: the rhythm is very European, with castanets and guitars bringing out the Spanish flavour, but percussion instruments nevertheless play an important part. This piece is said to have inspired a waltz that is much better known in Europe: Edith Piaf's 'Emportée pas la foule'.

### 4 - *Lucio Cotito* (festejo, Amador Vallumbrosio)

In this *festejo* with its unusual 12/8 rhythm, notice the presence of the *cajita*, described above. It tells the exemplary tale of Lucio Cotito, a Black slave born in El Carmen, who, from San Regis to San José, suffered the most terrible cruelties of slavery. Finally set free, he married the

woman he loved passionately, and was at last able to cultivate his own land and pass it on to his children, who worked it in their turn.

### 5 - *El payande* (lamento, traditional)

'El payande', named after a tree that grows on the Peruvian coast, is a beautifully poignant *lamento* (4/4). It expresses the unhappiness of being born into bondage, of a mother who is also a slave, and having to work for a despicable master.

### 6 - *Negrito Cuculí* (*zamacueca*, Andres Soto)

This title, a *zamacueca*, one of Peru's most famous dances (see above), evokes the agility of the dancer as he stamps to the rhythm of the music (*zapateando*), smiling with great charm and fascinating his audience.

### 7 - *No soy jaquí* (lando, Carlos Soto de la Colina)

The title is a contraction of 'no soy de aquí' (I am not from here). This *lando* (6/8) takes us from one region of Peru to another, before finally expressing pride in being Black and from San Luis. The Blacks were not born in these parts; they were brought here by force. But now they belong – particularly in places like San Luis.

### 8 - *Pobre negrita* (lamento, traditional)

'Pobre negrita' is a *lamento* about the conditions of slavery. It tells the story of a poor Black woman who is forced to work for nothing and is beaten by her master. The meaning of the onomatopoeic refrain, possibly in an African language, has been lost. At the end of the song, the phrase 'uté no e na' is repeated several times; this is a contraction (Creole) of 'usted no es nada' (you are nothing) – a reminder of the Whites' lack of consideration for their slaves.

### 9 - *Azucar de caña* (lando, Daniel "Kiri" Escobar)

'Azucar de caña' describes the daily life of the slave working on the sugarcane plantations. At the first light of dawn, he drinks alcohol to give himself courage and sets off for the fields, machete in hand. The straw *sombrero*, the stubborn mule, the whirring of the machinery and the alcohol gnawing away at his guts: all this makes him look forward to the evening, when he will be able to return to his hut, where his wife will be awaiting him.

### 10 - *Negrito* (danza, Nicomendes Santa Cruz)

The subject of 'Negrito' is a tragic one, despite the lightness of its rhythm: it is about the branding of slaves. A young Black boy is preparing an evening meal inside his hut, when the master calls him to be branded with the *carimba*, the branding iron that used to burn identification marks on livestock. Young Francisco thus bears the humiliating mark of slaves, the mark of the 'demon who will kill him', the white master.

### 11 - *De San Luis* (festejo, Caitro Soto)

This piece expresses pride at being from San Luis, and therefore Black like one's mother and father. 'Negro capuli' evokes the purplish-blue colour of the fruit of the same name; the intermixed population of Peru has a specific term for each different skin shade. The words remind us that being Black in Peru means being a good dancer of the *festejo*, which is the rhythm of this song. Notice the presence of the *cajita* playing opposite the *cajón* and the *bongos*, and the donkey's jawbone (*quijada*), which give this music its specifically Peruvian colouring.





Enregistrements : Jazz'in Studio, Genève, 28-31 mai, 4-7 juin et 1er juillet 2001  
Prise de son : Errol Maibach et Christian Oestreicher - Mixage et mastering : Errol Maibach  
Direction artistique : Laurent Aubert, Patrik Dasen  
Texte : Patrik Dasen - Photographies : Isabelle Meister  
Production exécutive : Laurent Aubert, Ateliers d'ethnomusicologie (Genève)  
ETHNOMAD est une collection d'Arion en collaboration avec les Ateliers d'ethnomusicologie de Genève  
www.adem.ch - e-mail : adem@worldcom.ch  
Contact tourneur : Paco Chambi, 13 rue de la Ferme - 1205 GE - chambipaco@yahoo.fr (Suisse)  
Arts Nomades, artsnomades@worldonline.fr (France)



de gauche à droite : Mery SARAPURA, Jaime RAMIREZ, Lucy ACEVEDO, Hugo ZEGARRA, Orlando RODRIGUEZ, Paco CHAMBI