



LES MUSIQUES URBAINES D'ANGOLA portent les marques de l'histoire. L'Angola vit en état de guerre depuis 1961, lorsque les mouvements indépendantistes commencèrent la lutte armée contre le pouvoir colonial portugais. À l'indépendance en 1975, le mouvement marxiste léniniste MPLA s'imposa au pouvoir. Depuis, il a affronté la résistance armée de l'Unita, soutenu par plusieurs pays africains et occidentaux. La seule trêve fut celle des élections de 1992. Aujourd'hui les deux tiers du pays sont dévastés et des millions de réfugiés se pressent autour de quelques grandes villes. La réalisation de ces cinq disques s'est heurtée à la terrible réalité : enregistrements, iconographies et témoins disparus, publications rarissimes, informations dispersées. La sélection reflète les tendances d'une production musicale marquée par les rapports de force politiques, économiques, sociaux et culturels. À travers les musiques on découvre des personnages, des sentiments, des histoires et une géographie humaine complexe. En filigrane apparaissent des lignes de force : les liens entre politique et musiques, l'hégémonie du samba de Luanda sur les genres des régions, l'exil cyclique des musiciens, le très petit nombre de voix féminines.

■ **ANGOLA 60's (1956-1970).**

Les premières musiques urbaines expriment l'angolanité face au pouvoir colonial portugais.

■ **ANGOLA 70's (Vol. 1 : 1972-1973).**

L'explosion musicale converge vers l'affirmation du samba de Luanda.

■ **ANGOLA 70's (Vol. 2 : 1974-1978).**

L'effervescence musicale révolutionnaire est suivie d'une reprise en main étatique.

■ **ANGOLA 80's (1978-1990).**

Pendant ces longues années de guerre, des musiques d'origines régionales entament l'hégémonie du samba.

■ **ANGOLA 90's (1993-1998).**

La créativité musicale résiste à la destruction économique et culturelle.

La paix sera-t-elle pour le prochain millénaire ? Permettra-t-elle la reconnaissance et la renaissance de la diversité musicale ?

Conception et réalisation : Ariel de Bigault.

Sélection des musiques : Ariel de Bigault et Gilberto Junior. Restauration et masterisation : Digital Edge (Wilfried Harpaillé)

Textes de Jorge Macedo, Artur Arriscado, João Chagas, Gilberto Junior, Ariel de Bigault.

Traductions Ariel de Bigault, Dominique Bach (anglais). Graphisme : Jack Garnier.

Remerciements à António Dia, Carlos Flores, António Fonseca, Fernando Silva, Ray Lema, Jean Camille Girardeau,

Julio Mendança, Silva Pereira, Filomena Gagé, António Vasconcelos, Veronica Paine, Pedro Campelo, Litomídia, Lusolanda.

Assistance logistique Luanda : Integrada / François Gonot et Carlos Reis Santos.

Avec le soutien de : Endiço, Radio Nacional de Angola, Jornal de Angola.

Et le concours de : Ministère des Affaires Étrangères (France), Alliance Française de Luanda, Instituto Camões (Portugal),

TAAG (Angola).

Buda Musique 1999-2006 - 829912

ANGOLA 60's

1956-1970



En Angola, dans les années 40, les musiques traditionnelles africaines sont rejetées à la périphérie du système colonial portugais. Celui-ci tolère des expressions métisses comme le Carnaval, très populaire, ainsi que les danses de salon d'une élite noire et mulâtre, qui mêlent éléments européens et africains. Après la seconde guerre mondiale, la plus riche province de l'Empire Portugais connaît un développement accéléré : croissance économique, transformations sociales, essor de la presse, de la radio et du disque. Les manifestations de l'angolanité qui s'oppose à la domination portugaise apparaissent en même temps que les premières musiques urbaines modernes. Les chants et les danses traditionnels sont adaptés à une instrumentation européenne par des traitements inspirés des musiques afro-américaines.

Les navigateurs lusitaniens abordèrent les côtes du Royaume du Congo en 1484. Après plus de 400 ans d'exploitation prédatrice - traite et commerce triangulaire -, la métropole commence une politique de peuplement et d'administration. Le régime salazariste (1926-74) impose une classification socio-raciale : blancs venus de la métropole, blancs nés en Angola, "assimilés" - noirs et mulâtres - qui ont abandonné tout signe (culture, langue, habillement, alimentation) d'africanité, "indigènes" africains soumis à un impôt spécifique. À Luanda et dans les grandes villes, l'urbanisation se développe en cercles concentriques aux tons et à l'image du système : du centre colonial blanc à la périphérie noire. Les ouvriers, employés, domestiques "indigènes" résident dans les *musseques* (quartiers non asphaltés). Les "assimilés" sont fonctionnaires, employés, commerçants et artisans et vivent entre les *musseques* et le centre ville. Certains sont les fils de familles de culture métisse, autrefois enrichies grâce au commerce colonial, puis dépossédées de leurs biens et de leurs prérogatives. Ils ont reçu une éducation portugaise, mais beaucoup fréquentent l'Anangola (Associação dos Naturais de Angola) et la Liga

Africana. Ils sont touchés par la littérature et la musique brésiliennes, et par les mouvements de la Négritude (USA, Caraïbes, Afrique). La conscience de l'angolanité parcourt diverses strates sociales, y compris des fils de colons blancs. Elle s'exprime par la littérature, le théâtre, la presse et surtout la musique. Les travailleurs africains forment de puissantes organisations carnavalesques, les jeunes se regroupent en *turmas* de percussions. Le Ngola Ritmos de Liceu Vieira Dias, le Duo Ouro Negro, l'Escola do Semba de José Oliveira Fontes Pereira et Mario Clington, les Kimbandas do Ritmo de Catarino Barber, Elias Dia Kimuezu s'inspirent des danses et des chants des traditions africaines et métisses, et créent un répertoire de musiques populaires urbaines, à base de voix, percussions et guitares.

Le pouvoir portugais réprime les expressions culturelles et politiques angolaises. Cinquante nationalistes, parmi lesquels Liceu Vieira Dias, sont arrêtés en 1959. À la suite des premières actions armées des mouvements indépendantistes en Février 1961, le carnaval est interdit à Luanda et toute expression nationaliste est pourchassée. À Huambo, (centre du pays), Sebastião Coelho, qui a créé à la radio *Cruzeiro do Sul*, le premier programme de musiques en langue umbundu, est arrêté. Cependant, dans les quartiers se multiplient les groupes de percussions et guitares artisanales ; la Liga Africana programme toutes les semaines des spectacles de musiques et de théâtre, notamment le Ngongo de José Oliveira Fontes Pereira. À partir de la deuxième moitié des années 60, alors que s'accroît considérablement l'afflux de portugais de la métropole, la politique coloniale prend un double visage : elle renforce la surveillance et la répression policières en même temps qu'elle laisse quelque espace aux expressions culturelles et notamment musicales. L'essor économique de la colonie attire les investisseurs. Les entreprises de café, de coton, de boissons financent des fêtes et des concours. Les radios, les disquaires, les discothèques diffusent des musiques du Brésil, des Caraïbes mais aussi du Congo. Beaucoup de jeunes sont séduits par la mode mondiale du pop-rock. En même temps, dans les salons de danse des quartiers se produisent Dimba Diangola, les Gingas, Kiezos, Jovens do Prenda qui forgent le *semba* moderne, tandis que sont déjà célèbres les groupes bakongos (San Salvador, Quinteto Angolano) proches des musiques zairoises. Le Ngola Ritmos et Elias Dia Kimuezu sont invités au Portugal. Sebastião Coelho lance à partir de 1964 des émissions, notamment *tondoya Mukina o Kizomba*, sponsorisée par la bière Cuca sur les ondes de la radio Ecclesia, qui programment des chanteurs populaires comme Mestre Geraldo Morgado, Luis Visconde, Minguito. La radio Voz de Angola, créée en 1968 par l'administration portugaise, est la voix du colonisateur mais aussi un espace de diffusion de la culture angolaise. À Lisbonne, le Duo Ouro Negro, Lilly Tchiumba, Teta Lando, Vum Vum, Rui Mingas et Bonga chantent l'Angola. En 1969, la maison de disques Valentim de Carvalho ouvre des studios à Luanda et lance le label *Ngola*. C'est en cette fin des années 60 qu'a lieu une véritable explosion musicale, culturelle, sociale et politique.

“Ngola Ritmos fait partie d’une génération engagée dans un projet culturel et musical révolutionnaire.”

Amadeu Amorim

C’est avec la volonté d’affirmer leur angolité que Liceu Vieira Dias, Domingos Van Dunem, Mario da Silva Araujo, Manuel dos Passos et Nino Ndongo créent le Ngola Ritmos vers 1947. Dans les fêtes chez les amis, ils chantent en s’accompagnant de guitares et de petites percussions - chocalhos et reco-reco - des musiques kimbundus. L’un des premiers spectacles a lieu à la Liga Africana en 1952. Le groupe est alors composé de Liceu, Nino Ndongo, Amadeu Amorim, José

Maria, Euclides Fontes Pereira, José Cordeiro ainsi que Lourdes van Dunem et Belita Palma (voix). Les *lamentos* s’inspirent des chants des femmes (*bessanganas*) – lamentations de funérailles ou chroniques de mœurs –

Carlitos Vieira Dias : “*Le semba est une adaptation du rythme du kazukuta. Mon père a transposé les rythmes kimbundu pour la guitare. Il connaissait bien les musiques européennes, portugaises et brésiliennes. Il a composé en ton mineur, notamment des lamentos.*”

et les *sembas*, des danses populaires. Zé Maria : “*Liceu était un maître. C’est lui qui dirigeait le Ngola Ritmos et qui nous donnait les matrices de la conception musicale. Nos juges étaient ma mère et celle de Liceu. Si elles nous disaient que ce n’était pas bien, on retravaillait.*”

Le Ngola Ritmos crée un style qui sera repris par des générations de musiciens. La guitare solo introduit le thème et intervient souvent en contrepoint de la voix, la construction rythmique est assurée par la deuxième guitare (“rythmique”). La guitare basse (alors encore à 6 cordes) marque le tempo presque comme une percussion. Le tambour et la *dikanza* (reco-reco) sont les supports essentiels de l’ensemble. Le chant s’inspire de la tradition populaire : à l’appel de voix lead répond le chœur. *Mbiri Mbiri, Kolonial, Palamé, Muxima*, ont été repris depuis 40 ans par nombre de chanteurs. Mais les enregistrements de Ngola Ritmos sont extrêmement rares. Ceux-ci ont été réalisés à la Radio (Emissora Nacional). **Muxima [1]** : l’Église de Notre Dame de Muxima, à 150 km de Luanda, est un lieu de

Ngola Ritmos :
Amadeu, Zé Maria, Liceu



pèlerinage. Une femme accusée de sorcellerie propose à son accusatrice de se rendre au sanctuaire pour que la vérité éclate. **Django Ué [2]** : Dans une famille pauvre, l’homme se pose des questions sur la façon dont sa femme s’est procurée la nourriture.

Les membres de Ngola Ritmos sont presque tous des militants nationalistes. Les fêtes et les spectacles dans les quartiers, à Luanda mais aussi dans d’autres villes comme Benguela, sont l’occasion de distribuer des tracts et de contacter des sympathisants. Liceu, un des fondateurs du MPLA, et Amadeu sont arrêtés en 1959, et déportés au camp de concentration du Tarrafal (Cap Vert) d’où ils ne reviendront que dix ans plus tard. José Maria est arrêté en 61, et envoyé à l’armée. Nino, Fontinhas, Xodo, Zé Cordeiro et Gégé maintiennent le groupe qui conquiert audience et reconnaissance auprès d’une frange de la société coloniale. Invités à Lisbonne, ils passent à la télévision et enregistrent deux 45 T pour Decca. Ils introduisent alors dans leur répertoire quelques musiques portugaises. Pour **Nzage [8]**, Fontinhas (Euclides Fontes Pereira) s’est inspiré des paroles de *misosos* (proverbes) kimbundus. Le peuple lamente la destruction causée par la foudre (*nzage*). Fontinhas joue remarquablement la *dikanza* (reco-reco). L’héritage de Ngola Ritmos ce sont des genres musicaux mais aussi un style, un esprit, une attitude.

Les premières musiques urbaines sont des danses qui mélangent éléments européens et africains.



A Luanda et dans d'autres villes (Malange, Benguela) le **Carnaval** est depuis le XIX^{ème} siècle, la grande fête populaire où les africains, - domestiques, ouvriers, employés - se travestissent en dignitaires portugais et transposent en danses des situations de la colonisation. À partir des années 40, les groupes des *musseques* renforcent les rythmiques africaines avec les percussions et la *dikanza* (reco-reco) qui accompagnent la *corneta* (petite trompette), les *apitos* (sifflets), et les grelots accrochés aux chevilles. Les danses s'appellent *dizanda*, *varina*, *kabetula*,

cidralia, *maringa*, *kazukuta*, *njimba*. Le carnaval fut interdit par les autorités portugaises de 61 à 68. Après l'indépendance, l'État finance les groupes et fixe la date du carnaval au 27 Mars, jour anniversaire de la victoire (en 76) des troupes du MPLA sur les forces sud-africaines. **KABOKOMEU** et **UNIÃO MUNDO DA ILHA** sont des groupes très populaires. União Operário Kabokomeu a été fondé en Janvier 1952, par des ouvriers du quartier Sambizanga. União Mundo a regroupé en 1968 plusieurs groupes dont Ungu et Senguessá de l'île de Luanda. **Na rua de São Paulo** [4] est un *kazukuta*, une danse à base de figures de pantomimes. **Amanhá vamos à procura da Chave** [5] est une *varina*. Bien qu'enregistrées en 1978, ces deux musiques sont représentatives du carnaval des années 50-60. Par contre, les paroles s'inscrivent dans le contexte politique post-indépendance : elles expriment le soutien populaire à Agostinho Neto, chef du MPLA et premier Président de la République.

Le **rebita** est apparue vers la fin du XIX^{ème} siècle dans les salons d'une élite noire et mulâtre urbaine (Luanda, Benguela). Dans la danse d'origine européenne (le quadrille ou la contre danse ?) ont été introduits des éléments rythmiques kimbundus. Elle est jouée à la concertine et à la *dikanza* (reco-reco). Les dames se drapent de tissus africains, les cheveux coiffés en *kindumba*, les hommes sont en frac et chapeau haut de forme. Les coups de sifflets et les ordres (avec quelques mots français) du *commandante*, qui donne le signal des tours, sont accompagnés de battements de mains et des *umbigadas* : les nombrils (*umbigo*) des danseuses et danseurs doivent se toucher. Le nom traditionnel est *massemba*, le terme *rebita* n'est apparu qu'à partir des années 60. **MESTRE GERALDO**, grand maître de *rebita* et directeur de groupes de carnaval, introduisit des rythmes et des percussions de la tradition des pêcheurs de l'île de Luanda, ce qui rendit la *massemba* plus populaire. **Mini saia** [6], un de ses grands succès, mêle *varina* et *massemba*. L'enregistrement est de 1970, mais sa création est plus ancienne.

MINGUITO est un des très rares accordéonistes. Il ne joue pas la *rebita* mais un répertoire de chants et de danses kimbundus de la région du Bengo, habituellement jouées aux guitares et petites percussions. Aveugle, il parcourait la province autour de la capitale. Devenu célèbre à Luanda et dans tout l'Angola, il compose aussi des *lamentos* et des *sembas*. Le sanctuaire de **Sant'Ana** [7] est un lieu de pèlerinage. Sur un rythme dansant mais avec des accents de *lamento*, Minguito demande grâce et aide.



Manuel de Oliveira, Wendo et Babasso Lites

Le style bakongo eut un rôle déterminant dans la naissance des musiques urbaines des années 60.

SAN SALVADOR : Henrique Freitas, Manuel de Oliveira, Jorge Eduardo sont nés dans les années 20, au nord de l'Angola, près de San Salvador (aujourd'hui M'Banza Congo capitale de la province Zaire). À Matadi, ville frontière entre

l'Angola et le Congo Belge, ils entendent les premières musiques bakongos traitées dans un style cubain. À Leopoldville, en 1948, ils forment San Salvador et en septembre 1949, ils enregistrent pour le label Ngoma, de grec Nico Jeronimadis, une vingtaine de titres gravés en 78 tours. Dans les locaux de Ngoma ils rencontrent Wendo déjà célèbre pour son *Marie Louise*, premier tube de la rumba congolaise. Manuel de Oliveira et Wendo jouent ensemble et initient le jeune Franco, également bakongo. *Enzol'eyaya* [3], de 1958, qualifiée de polka, est dans le style du groupe. L'essor de la production discographique, les boîtes de musique cubaine, la présence de musiciens venus de divers pays africains se conjuguent à l'indépendance (1960) pour faire de Kinshasa le centre de la musique urbaine africaine. Les angolais y émigrent alors pour des raisons économiques ou politiques. San Salvador exista jusqu'aux années 80. Nombreux sont les musiciens angolais qui firent carrière au Zaïre : Diana, qui chanta pendant quinze ans avec Tabuley Rochereau, Matadidi (v. *Angola 70's*, vol 2), Sam Mangwana...

Dans les quartiers (Sambizanga, Marçal, São Paulo à Luanda) les jeunes se regroupent en *burmas* qui chantent en s'accompagnant de percussions. Ils construisent leurs propres guitares avec des bidons d'huile et des fils de pêche. Ils grandissent en assistant aux répétitions de leurs aînés. À la radio et dans les salles de bals, ils écoutent des sambas, des boléros,

du son cubain, des merengues et aussi des rumbas congolaises. Ces jeunes gens qui se produisent dans les centres récréatifs des quartiers sont les artisans du *semba* moderne qui s'affirmera avec éclat dans les années 70. Les **GINGAS** est un des premiers groupes importants de Luanda. Dans *Lamento* [13], **Duia** joue à la guitare un solo où l'on sent son admiration pour Wendo. La créativité de Duia fut un modèle pour toute une lignée de grands guitaristes (Marito, Baião, Zé Keno, Carlitos Vieira Dias). Formé par des musiciens venus du nord, au milieu des années 60, le **QUINTETO ANGOLANO** [15], dirigé par Matomona Sebastião, remporta un grand succès à Luanda. Le groupe donnera naissance au Ngoma Jazz (v. *Angola 70's*). **DIMBA DIANGOLA** [16], formé en 1963 par Dominginho, Boano da Silva, Barros et Manecas est un groupe important de l'époque. Il a existé pendant très longtemps, avec quelques périodes d'éclipses. **OS KIEZOS** a été formé vers 1964 par des jeunes des quartiers Marçal et São Paulo, qui jouaient des percussions et des guitares (solo : Marito). **Rumba 70** [17], en fait un *semba-rumba*, est exemplaire de la solide structure rythmique des Kiezos. Groupe phare de la musique angolaise moderne, (v. *Angola 70's* et *Angola 80's*) il existe toujours aujourd'hui, avec encore quelques uns des fondateurs.

Os Kiezos (1972)



De grands chanteurs et compositeurs ont poursuivi dans la voie ouverte par le Ngola Ritmos.

DUO OURO NEGRO : Milo Mac Mahon et Raul Indipwo sont métis, ils viennent de Benguela, au sud du pays. Raul a vécu dans diverses régions, au gré des déplacements de son père, fonctionnaire. Leur premier spectacle à Luanda, au théâtre Restauração, le 7 Juin 1957, s'ouvre avec *Kurikutela* [9], musique en cokwé et portugais qui exprime la joie d'arriver à la fin d'un long voyage en train. Une partie de leur répertoire s'inspire des traditions cokwé, kwanyame, umbundu, kicongo, kimbundu. "Au Restauração, nous avons chanté *Muxima*, et nous l'avons dédiée à Liceu. Il est venu nous encourager." Le Duo chante aussi des thèmes du Ngola Ritmos et des musiques brésiliennes. En 1959 commence à Lisbonne une extraordinaire carrière qui les conduira de l'Olympia à l'Apollo Theater en passant par toutes les grandes capitales. Ils deviennent les ambassadeurs de la musique afro-lusophone dans les variétés internationales. Depuis la mort de Milo au début des années 80, Raul, qui réside à Lisbonne, continue à divulguer "l'authentique culture métisse dans laquelle (il a) grandi."



Lourdes Van Dunem (v. Angola 70's et Angola 90's), Belita Palma (v. Angola 70's), Conceição Legot, Garda, Alba Clington... Les voix féminines sont très présentes dans les années 60. Ce ne sera pas le cas plus tard ni même aujourd'hui. **SARA CHAVES**, métisse au teint clair, enregistra en 1951 *Uma Casa Portuguesa*. Plus tard, elle interpréta aussi des musiques en kimbundu. Sacrée Reine de la Radio en 64 elle se produisit au Portugal, accompagnée de grands orchestres. Son répertoire, entre exotisme et métissage, est au diapason d'une époque où la société coloniale tolère quelque africanité : des chansons portugaises, agrémentées d'une instrumentation africaine ou des thèmes angolais rendus plus suaves par un traitement européen. *Kurikuté* [10] est de **Tonito** (v. Angola 80's), compagnon du Ngola Ritmos et auteur-compositeur de grand talent. **LILLY TCHIUMBA**, de père capverdien et de mère angolaise, commença dans le groupe Estrela Canora, formé par ses frères, (dont le compositeur Eleutério Sanches), et qui animait les fêtes des quartiers comme le Bairro Operário. Au Portugal, accompagnée par **Teta Lando** à la guitare et par **Bonga** (v. Angola 70's) aux percussions, Lilly s'affirme comme une très grande interprète du sentiment de l'angolanité. Son répertoire s'inscrit dans la ligne de Ngola Ritmos. Dans *Paxi Ngongo* [12] elle exprime avec infiniment de force et d'émotion *ngongo*, la souffrance du cœur, un terme et un thème que l'on retrouve dans nombre de musiques, surtout les *lamentos*.

RUI MINGAS a grandi au sein d'une génération de noirs, mulâtres et blancs de la classe moyenne, engagés dans la lutte nationaliste. Son père, d'une vieille famille de Cabinda, haut fonctionnaire, était membre de la Direction de la Liga Africana. Rui découvre la musique avec son oncle Liceu Vieira Dias. Celui-ci et le père de Rui sont arrêtés en 1959. Rui est alors étudiant sportif (110 Mètres haies) à Lisbonne. À la Casa dos Estudantes do Império, vivier de militants indépendantistes, il chante le répertoire de Ngola Ritmos. Arrêté, il est enrôlé de force dans l'armée portugaise et envoyé en Guinée Bissau. C'est là, en 1962, qu'il compose *Monangambé* [20], sur un texte d'Antonio Jacinto, militant du MPLA, alors déporté au Tarrafal. Le poème, écrit en 1950, dénonce l'exploitation du noir par le colon. La composition et l'interprétation sont caractéristiques du style de Rui Mingas. À Lisbonne, il a côtoyé José Afonso et les créateurs de la Musique Populaire Portugaise. "Beaucoup de mes compositions étaient engagées et il était impossible de les enregistrer avant le 25 Avril 1974." Le titre fut donc enregistré après cette date. Devenu Ministre des Sports du gouvernement angolais, puis Ambassadeur à Lisbonne, il cessa ses activités musicales publiques. Il est l'auteur (avec Manuel Rui Monteiro) de l'hymne national d'Angola.



Elias Dia Kimuezu

Les chanteurs populaires de la musique urbaine.

ELIAS DIA KIMUEZU est depuis quarante ans l'un des plus grands interprètes de la musique luandaïse. Dès les années 50, il fit entendre le son des musiques kimbundus jusqu'au cœur du système colonial. Accompagné de percussions du quartier Sambizanga, il chante des *kabetulas*, *kazukutas*, et *sembas* et excelle dans le *lamento*. Dans la tradition des chants des *bessanganas*, il fait vibrer l'émotion des sentiments et des images poétiques en kimbundu. Il fut le premier artiste issu des quartiers populaires qui enregistra au Portugal pour Valentim de Carvalho. *Ressurreição* [11] est un *lamento* : Elias pleure la perte d'un ami et d'une façon à peine camouflée, exprime la tristesse que lui cause la situation sociale.

Rui Mingas et Teta Lando aux guitares apportent des harmonies, un jeu et un son très nouveaux pour l'époque. Bonga assure les percussions. Elias connut

une véritable gloire à l'indépendance et enregistra plusieurs disques. Son style et son talent demeurent inégalés (v. *Angola 90's*).

LUIS VISCONDE, métis d'origine populaire, très célèbre en 68-69, fut, par sa personnalité et son style, un précurseur des grands chanteurs des années 70. *Chofer de Praça* [14] fut un immense succès. Les paroles en portugais mêlent gouaille et critique sociale "Je veux aller dans le quartier / là où habite ma petite amie / Mais le taxi ne veut pas m'y emmener / il a peur que la boue macule sa voiture". À l'enregistrement original de 1968, a été ajoutée une instrumentation réalisée en 1974 par Carlitos Vieira Dias, dans les Estudios Norte de la CDA. Luis Visconde disparut brutalement en 1970. **VUM VUM** s'installa au Portugal au début des années 60. Sa voix rauque et

l'originalité de son style, inspiré des groupes modernes africains, le firent apprécier en Angola et au Portugal. *Muzangola* [18] est un manifeste pour la création d'une musique authentiquement africaine qui intègre toutes les tendances de la modernité. Sur ce titre, Teta Lando est co-auteur et guitariste. Vum Vum vit actuellement en Europe. **JOSÉ VIOLA** est venu de Benguela (centre-sud) et a connu le succès à Luanda. Il chanta des fados et aussi des ballades em umbundu adaptées au pop-rock alors très à la mode. *Oholwa* [19] est accompagné par l'Africa Show de José Massano Junior.

Alberto TETA LANDO est né en 1948 dans une famille de riches propriétaires terriens du nord de l'Angola. Il apprend la guitare avec sa mère, qui, à San Salvador (aujourd'hui Mbanza Congo) avait joué avec Manuel de Oliveira et Jorge Eduardo avant que ceux-ci ne partent pour Léopoldville. "J'ai commencé à composer en m'inspirant des proverbes kicongos, des chants des vieux, des rythmes. Ma mère m'a transmis le répertoire de San Salvador." Lors des révoltes du nord du pays en 1961, "mon père soutenait l'UPA. Les portugais l'ont tué et ont planté sa tête au bout d'une pique. Ils ont pris toutes ses terres." À Lisbonne à partir de 1963, il joue avec Rui Mingas, Bonga, compose et accompagne Lilly Tchiumba. "Au Portugal j'ai découvert de nouvelles harmonies". De retour à Luanda en 1968, il intègre l'Africa Show du percussionniste Massano et enregistre pour Valentim de Carvalho un 45 T avec le titre *Assobio Meu* [21] : *Je siffle pour oublier mes peines / ce que je ne peux dire... "C'était une façon de dire ma révolte."* La musique devient un très grand succès. À Luanda, Teta Lando apporte son patrimoine bakongo, ses talents d'harmoniste, un nouveau traitement rythmique. Depuis lors et pendant vingt ans, son influence a été déterminante pour les créateurs de la musique moderne angolaise. Même lorsque après l'indépendance, il devra à nouveau partir en exil à Kinshasa, puis à Paris. En 1988 il reprendra un thème qui avait fait partie du répertoire de San Salvador *Ntoyo* (v. *Angola 80's*). ■



Em Angola, nos anos 40, as músicas tradicionais africanas são rejeitadas pelo sistema colonial, mas são toleradas expressões mestiças como o muito popular Carnaval e as danças de salão de uma elite negra e mulata. Após a segunda guerra mundial, a província mais rica do Império conhece uma rápida evolução: crescimento económico, transformações sociais, desenvolvimento da imprensa, da rádio e do disco. No movimento de afirmação da angolanidade que se opõe ao domínio português, aparecem as músicas urbanas modernas. Os cantos e as danças tradicionais são adaptados para uma instrumentação europeia graças a tratamentos inspirados nas músicas afro-americanas.

Desde 1484, data em que os navegantes lusitanos avistaram as costas do Reino do Congo, a exploração limitou-se ao tráfico negreiro e ao comércio triangular. A partir do início deste século, a metrópole intensifica o povoamento e a administração. O governo salazarista impõe uma classificação socio-racial: brancos metropolitanos, brancos angolanos, "assimilados" - negros e mulatos - que tenham abandonado toda a referência africana, "indígenas" negros de cultura africana, submetidos ao imposto específico. O português é marca de civilização, as línguas africanas são "línguas de cão". Em Luanda e nas grandes cidades, a urbanização desenvolve-se em círculos concêntricos à semelhança do sistema: do centro colonial branco à periferia negra. Os trabalhadores e criados "indígenas" moram nos *musseques* (sem asfalto). Os "assimilados", funcionários, empregados, comerciantes e artesãos, vivem entre os *musseques* e o centro da cidade. Alguns destes são filhos de famílias de cultura mestiça, outrora enriquecidas nas margens do sistema colonial e recentemente privadas dos seus bens e posições. Neste meio, a educação portuguesa conjuga-se com uma consciência identitária que se expressa nomeadamente na Associação dos Naturais de Angola e na Liga Africana. Muitos destes jovens são sensíveis à literatura e música brasileiras assim como aos movimentos da Negritude (USA, Caraíbas, África). A consciência da angolanidade percorre diversas camadas sociais, incluindo filhos de colonos brancos. Expressa-se pela literatura, o teatro, a imprensa, e sobretudo a música. Nos *musseques*, são muito fortes e activos os grupos carnavalescos e as turmas de percussões. O Ngola Ritmos de Liceu Vieira Dias, o Duo Ouro Negro, a Escola do Semba de José Oliveira Fontes Pereira e Mario Clington, os Kimbandas do Ritmo do Catarino Barber,

Elias Dia Kimuezu inspiram-se nas danças e nos cantos das tradições africanas e mestiças e criam músicas populares à base de vozes, percussões e violas.

O poder português reprime as expressões culturais ligadas a uma afirmação política. Cinquenta nacionalistas, entre os quais Liceu Vieira Dias, são presos em 1959. Na sequência das acções armadas dos movimentos independentistas em fevereiro de 1961, o carnaval é proibido. No Huambo (centro do país), é preso Sebastião Coelho, autor de *Cruzeiro do Sul*, programa de rádio com músicas em umbundu. Posteriormente, enquanto cresce o fluxo de portugueses da metrópole, a política colonial tem cara dupla: intensifica a vigilância policial e deixa algum espaço para expressões culturais, nomeadamente musicais. As empresas de algodão, café e bebidas financiam festas e concursos. As rádios e as discotecas divulgam músicas do Brasil, das Caraíbas, e também do Congo. Uma parte da juventude segue a onda mundial do pop-rock. Ao mesmo tempo, nos salões recreativos dos bairros tocam Dimba Diangola, os Gingas, Kiezos, Jovens do Prenda e outros que forjam o *semba* de Luanda, enquanto são já célebres os grupos bakongos (San Salvador, Quinteto Angolano) próximos das músicas zaienses. O Ngola Ritmos e Elias Dia Kimuezu viajam até Portugal. A partir de 1964, Sebastião Coelho produz diversos programas, nomeadamente *Tondoya Mukina* e *Kizomba*, patrocinado pela cerveja Cuca nas ondas da radio Ecclesia, que promovem artistas populares como Mestre Geraldo Morgado, Luis Visconde e Minguito. A radio Voz de Angola, criada em 1968 pela administração colonial, é também um meio de divulgação da cultura angolana. Em Lisboa, o duo Ouro Negro, Lilly Tchiumba, Teta Lando, Vum Vum, Rui Mingas e Bonga cantam Angola. Em 1969, Valentim de Carvalho abre estúdios em Luanda e lança a etiqueta *Ngola*. É neste final dos anos 60 que tem lugar uma autêntica explosão musical, cultural, social e política.



“Ngola Ritmos é uma geração envolvida num projecto musical revolucionário.” Amadeu Amorim

O desejo de expressar a angolidade levou Liceu Vieira Dias, Domingos Van Dunem, Mário da Silva Araújo, Manuel dos Passos et Nino Ndongo a criar Ngola Ritmos por volta de 1947. Nos convívios, cantam músicas kimbundus, acompanhando-se de violas, chocalhos e reco-reco. Num dos primeiros espectáculos, na Liga Africana em 1952, o grupo compõe-se de Liceu, Nino, Amadeu Amorim, José Maria, Euclides Fontes Pereira, José Cordeiro, Lourdes van Dunem e Belita Palma. Os lamentos inspiram-se nos cantos das mulheres (*bessanganas*) e os *sembas*, nas danças populares. Zé Maria : “Liceu era um mestre. Foi ele que coordenou o conjunto, deu as

matrizes. Nós tínhamos juizes que era a mãe do Liceu e a minha mãe. Se dissessem “isto não presta para nada”, a gente tinha que voltar para casa trabalhar.” O Ngola Ritmos criou um estilo que viria a

Carlitos Vieira Dias : “O semba é uma adaptação do kazukuta. O meu pai transpôs os ritmos kimbundus para a viola. Tinha conhecimento das músicas portuguesas e brasileiras. Transpôs muita coisa em tom menor.”

ser imitado por muitos músicos. A viola solo introduz o tema, e intervém em contraponto da voz. A viola ritmo assegura o miolo da arquitectura rítmica. A viola baixo (de seis cordas) faz a marcação quase como uma percussão. O tambor e a *dikanza* (reco-reco) suportam e conduzem o conjunto. A forma de cantar inspira-se da tradição popular : a chamada a qual responde o povo. *Mbiri Mbiri*, *Kolonial*, *Palamé*, *Muxima* têm sido interpretados por numerosos cantores. Mas raras são as gravações de Ngola Ritmos. Estas foram realizadas na Emissora Nacional em Luanda. *Muxima* [1] : uma mulher acusada de feitiçaria propõe à acusadora ir à igreja de Muxima, onde a verdade será revelada. *Django Ué* [2] : Numa casa pobre, o marido interroga-se sobre os meios que a mulher usou para obter comida para a família.

A maior parte dos integrantes do Ngola Ritmos são militantes clandestinos. Nos convívios musicais, em Luanda e noutras cidades como Benguela, distribuem panfletos e contactam simpatizantes nacionalistas. Liceu (um dos fundadores do MPLA) e Amadeu são presos em 1959,

levados para o campo de concentração de Tarrafal (Cabo Verde) donde só voltarão dez anos mais tarde. Zé Maria é preso em 61, mandado para a tropa e em seguida transferido para o Uíge. Durante os anos 60, Nino, Fontinhas, Xodo, Zé Cordeiro e Gégé conseguem manter o grupo. Conquistam um público de colonos e assimilados e são convidados para Portugal onde gravam para a RTP e para a Decca. **Nzage** [8] : Fontinhas (Euclides Fontes Pereira) fundiu letras de diversos lamentos. O povo lamenta a destruição causada pelo raio (*nzage*) que caiu sobre as casas. Fontinhas transforma a *dikanza* num instrumento solista. A herança de Ngola Ritmos é um património musical, e também um estilo e uma atitude.

Lourdes van Dunem e Ngola Ritmos





Manuel de Oliveira

O estilo bakongo teve um papel determinante no nascimento das músicas urbanas dos anos 60.

SAN SALVADOR [3]: Henrique Freitas, Manuel de Oliveira, Jorge Eduardo nasceram nos anos 20, perto de São Salvador (norte de Angola, hoje M'Banza Congo). Na cidade fronteiriça de Matadi, ouvem músicas bakongos tratadas em estilo cubano. Em 1948, em Leopoldville, formam o San Salvador e em Setembro 1949 gravam vinte músicas para a etiqueta Ngoma, do grego Nico Jeronimidis. Na sede de Ngoma encontram Wendo, autor de *Marie Louise*, primeiro sucesso da rumba congoleza. Manuel de Oliveira e Wendo tocam juntos e com o

jovem Franco, bakongo como eles. Após a independência do Zaire (1960), o desenvolvimento da produção discográfica, das discotecas e dos bares atrai músicos de diversos países africanos. Kinshasa torna-se o centro da música urbana do continente. San Salvador continuou até aos anos 80. Muitos músicos angolanos fizeram uma brilhante carreira no Zaire: Diana que cantou quinze anos com Tabuley Rochereau, Matadidi (ver *Angola 70's*), Sam Mangwana...

Nos bairros (Sambizanga, Marçal, São Paulo em Luanda) as turmas de jovens cantam com acompanhamento de percussões. Constroem as suas violas com latas de azeite e linhas de pesca. Pela rádio e nos bailes, ouvem sambas, boleros, merengues, son cubano, rumbas zaírenses. Mais tarde tocam nos centros recreativos e criam a música urbana que se afirmará nos anos 70. **Os GINGAS** foi um dos primeiros conjuntos importantes de Luanda. Tinha violas e varias percussões como a *puita* do Kakulo Kalumba. Em **Lamento** [13], **Duia** faz um solo de viola onde transparece a sua admiração por Wendo. A criatividade de Duia tornou-se um exemplo para grandes guitaristas (Marito, Baião, Zé Kenô, Carlitos Vieira Dias). Formado por músicos vindos do Norte, em meados de 60, o **QUINTETO ANGOLANO** [15] de Matomona Sebastião fez sucesso em Luanda. Mais tarde transformou-se em Ngoma Jazz (v. *Angola 70's*). **DIMBA DIANGOLA** [16], um dos grupos mais antigos (1963), durou duas décadas entremeadas de algumas interrupções. **OS KIEZOS** foi fundado em 1964, por jovens do Marçal e do São Paulo. Marito toca viola solo. **Rumba 70** [17], na realidade um *semba-rumba*, demonstra a sólida construção rítmica. Os Kiezos, conjunto incontornável da história musical angolana (v. *Angola 70's* e *Angola 80's*) existe ainda hoje.

Grandes compositores e cantores prosseguiram na via aberta pelo Ngola Ritmos.

DUO OURO NEGRO: Milo Mac Mahon e Raul Indipwo são mestiços oriundos de Benguela. A sua primeira apresentação em Luanda, no teatro Restauração, a 7 Junho de 1957, abre com *Kurikutela* [9], *cokwé* e português, que expressa a felicidade de um final de viagem de comboio. Parte do repertório do Duo inspira-se nas tradições *cokwé*, *kwanyame*, *umbundu*, *kicongo*, *kimbundu*. Cantam também temas do Ngola Ritmos e músicas brasileiras. Em 1959 iniciam em Lisboa uma carreira excepcional que os levará ao Olympia de Paris, ao Apollo Theater de Nova York e às grandes capitais do planeta. Até aos anos 70 são os embaixadores afro-lusófonos no music-hall internacional. Após a morte de Milo, Raul tem continuado a divulgar a sua cultura mestiça.

Lourdes Van Dunem (v. *Angola 70's* e *Angola 90's*), Belita Palma (v. *Angola 70's*), Conceição Legot, Garda, Alba Clington... As vozes femininas estão muito presentes nos anos 60. Não será o caso nas décadas seguintes. **SARA CHAVES**, mestiça, gravou em 1951 *Uma Casa Portuguesa*. Também interpretou músicas em *kimbundu*. Foi Rainha da Radio em 64. O seu repertório, entre exotismo e mestiçagem, está em sintonia com a tolerância relativa da sociedade colonial: temas portugueses, com alguma instrumentação africana, ou temas angolanos suavizados por um tratamento europeu. *Kurikuté* [10] é de Tonito (*Angola 80's*), companheiro do Ngola Ritmos e autor-compositor de talento. **LILLY TCHIUMBA**, de pai caboverdiano e mãe angolana, começou a cantar em Luanda, com o conjunto Estrela Canora, dos seus irmãos (entre eles o compositor Eleutério Sanches). Em Portugal, com Teta Lando na viola e Bonga (v. *Angola 70's*) nas percussões, Lilly revela-se como uma extraordinária intérprete do sentimento da angolanidade. Muitas músicas estão na linha do Ngola Ritmos. Em *Paxi Ngongo* [12] expressa com intensa emoção *ngongo*, a paixão (sofrimento), tema muito frequente nas músicas urbanas angolanas, nomeadamente nos *lamentos*.



RUI MINGAS cresceu no seio de uma geração de militantes nacionalistas. O pai, de velha família cabindense, funcionário de alta patente, era membro da Direcção da Liga Africana e foi preso no "processo dos 50", em 59, ao mesmo tempo que Liceu, irmão da mãe do Rui. Este é então estudante de desporto (110 m barreiras), em Lisboa. Na Casa dos Estudantes do Império, canta o repertório do Ngola Rítmicos. É alistado à força na tropa, e enviado para a Guiné Bissau. Foi lá, que, em 1962, compôs **Monangambé [20]**, baseado no poema, escrito em 1950, de **António Jacinto**. A composição e a interpretação são características do estilo de Rui Mingas. O tema foi gravado após o 25 de Abril. Após a independência, Rui Mingas foi deixando a actividade musical pública. É autor (com Manuel Rui Monteiro) do hino nacional de Angola.

Cantores populares da música urbana moderna.



Zé Viola

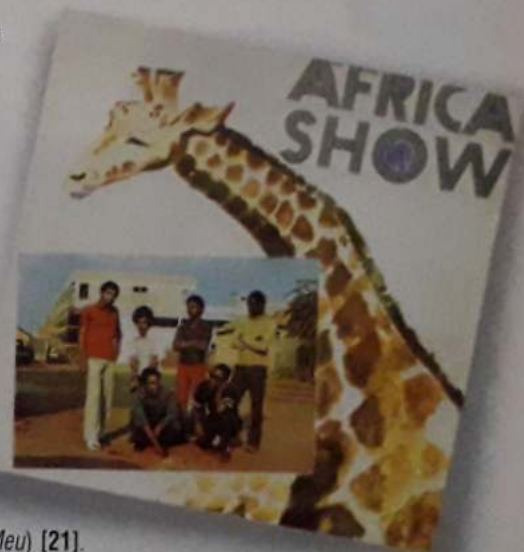
ELIAS DIA KIMUEZU é há quarenta anos um dos mais importantes intérpretes da música luandense. Nos anos 50, acompanhado pelas percussões do Sambizanga, canta músicas kimbundus – *kabetulas, kazukutas, sembas e lamentos* –. Recria o estilo das mulheres *bessanganas*, expressando de forma ímpar a emoção dos sentimentos e da poesia kimbundu. Foi o primeiro artista oriundo dos bairros populares a gravar para a Valentim de Carvalho. **Ressurreição [11]** é um *lamento*: Elias chora a perda de um amigo e, de maneira velada,

a triste situação social. **Rui Mingas** e **Teta Lando** nas violas contribuem com harmonias, e sonoridades inusitadas na época. **Bonga** está nas percussões. Elias tornou-se muito célebre após a independência. O seu estilo e talento mantêm-se até hoje incomparáveis. (v. *Angola 90's*).

LUIS VISCONDE, mulato de origem popular, foi um precursor dos grandes cantores dos anos 70. **Choler de Praça [14]** é um tema famoso, nomeadamente pela letra que fala com humor de uma situação típica da vida social. A gravação de 1968 foi completada por uma instrumentação realizada por Carlitos Vieira Dias para a CDA em 1974. Luis Visconde faleceu brutalmente em 1970. **VUM VUM** foi para Portugal no início dos anos 60. A sua voz rouca e a originalidade do seu estilo, inspirado nos conjuntos modernos africanos, tornaram-no conhecido em Angola e Portugal. **Muzangola [18]** é um manifesto por uma autêntica música africana que integra a modernidade. Teta Lando participa neste tema como co-autor e guitarrista. Hoje, Vum Vum vive na Europa. **JOSÉ VIOLA** veio de Benguela para conquistar a fama em Luanda. Cantava fados e baladas em umbundu adaptadas para o pop-rock, muito na moda. **Oholwa [19]** é nesta linha.

ALBERTO TETA LANDO nasceu em 1948 numa família proprietária de fazendas de café no norte de Angola. Aprendeu viola com a mãe que, jovem, tinha tocado com Manuel de Oliveira e Jorge Eduardo, antes da partida destes para o Congo. "Comecei inspirando-me de provérbios, cantos e ritmos kicongos. A minha mãe transmitiu-me um pouco do repertório de San Salvador." Aquando das revoltas de 1961 "o meu pai apoiava a UPA. Os portugueses mataram-no e espetaram a cabeça dele num pau. Tiraram-nos as terras." Em Lisboa a partir de 63, toca com Rui Mingas e Bonga e acompanha Lilly Tchiumba. "Em Portugal aprendi novas harmonias." De novo em Luanda em 1968, integra o Africa Show do percussionista Massano e grava para Valentim de Carvalho um single com **Mumpiozzo Ame (Assobio Meu) [21]**.

"De forma velada, dizia a minha revolta" O tema é um grande sucesso. Teta Lando trouxe à música angolana o seu património bakongo, os seus talentos de harmonista, novos tratamentos rítmicos. Desde então e durante vinte anos, a sua influência foi determinante, inclusivé após a independência, quando teve que se exilar. (ver também *Angola 80's*) ■



Zones ethno-culturelles



In the forties, while Angolan traditional music was being pushed aside by the Portuguese colonial power, popular music forms started blending European and African elements, and traditional songs and dances were adapted to European instrumentation in the style of Afro-American music. Modern, urban music was taking shape.

Angola was then the richest province of the Portuguese empire. After 400 years of mainly slave trade, Portugal undertook to populate and administer its colony. The Salazar regime (1926-74) set up a social-racial classification: whites born in the home country, whites born in Angola, "assimilated" (blacks or mulattos who had given up all signs of African culture - in dress, eating, language) and "natives", blacks showing their African culture and subjected to a specific tax. In the cities, indigenous workers, employees and domestics lived in the *musseques* (non asphalted districts). The "assimilated" were civil servants, employees, storekeepers or craftsmen and lived between the *musseques* and the centre of town. Some came from mix-bred families combining Portuguese education and African consciousness. They were sensitive to Afro-American expressions and negritude. Angolan consciousness came out in literature, theatre, press and mostly music. In the *musseques*, with home-made percussion and guitars, the youth set up *turmas*. While the first independence organisations cropped up, traditional African music, along with the cross-culture *massemba* and carnival songs and dances, was transformed into popular music forms, based on voice, percussion and guitars (Ngola Ritmos, Duo Ouro Negro, Escola do Semba, Kimbandas do Ritmo, Elias Dia Kimuezu).

The colonial power repressed cultural events linked to political demands. They imprisoned nationalists, like Liceu Vieira Dias and Amadeu Amorim, the founders of Ngola Ritmos. In 1961, the carnival was forbidden. Starting in the mid sixties, while the Portuguese rushed to Angola, attracted by its economic flourish, the colonial power initiated a two-sided policy, reinforcing police repression while supporting cultural expressions. The radio played music from Brazil, the Caribbean islands or Congo. In the districts, people danced to the music of the Gingas, Dimba Diangola, the Kiezos, the Jovens do Prenda, who created the *semba* of Luanda while such Bakongo groups from the north as San Salvador, Quinteto Angolano gained fame with music kin to the Zairean style. Radio Ecclesia played popular singers on its daily show "*Tondoya mukina o Kizomba*" directed by Sebastião Coelho. Voz de Angola, the colonists' radio, also broadcast Angolan music. In Lisbon, Lilly Tchiumba, Teta Lando, Vum Vum, Rui Mingas and Bonga sung Angola. In 1969, the record company Valentim de Carvalho opened a recording studio in Luanda and launched the label Ngola. A true musical, social and political explosion took place in the late sixties.

"Ngola Ritmos belonged to a generation involved in a revolutionary cultural and musical project." Amadeu Amorim

Liceu Vieira Dias, Domingos Van Dunem, Mario de Silva Araujo, Manuel dos Passoa and Nino Ndongo created the band **NGOLA RITMOS** around 1947, to assert their Angolan identity. They sang Kimbundu music with guitar and small percussion. In the fifties, the band comprised Liceu, Nino, Amadeu Amorim, Jose Maria, Euclides Fontes Pereira, Jose Cordeira, Lourdes van Dunem and Belita Palmas. Their *lamentos* were inspired by the daily chronicles or funeral laments sung by *bessangana* women, and their *sembas* by popular dances. Carlitos Vieira Dias: "The *semba* is an adaptation of the *Kazukuta* rhythm. My father transposed the *Kimbundu* rhythms for the guitar. He knew European, Portuguese and Brazilian music. He composed in the minor mode, notably the *lamentos*." Zé Maria: "Liceu was a master. He was the leader of *Ngola Ritmos* and gave us the matrix for musical conception. His and my mother were our judges. When they told us it was not good enough, we went back and worked some more." *Ngola Ritmos* created a style which would inspire generations of musicians. The lead guitar introduced the theme and often intervened in counterpoint to the voice, the second guitar ensured the rhythmic frame, the bass guitar (six-stringed at the time) marked the beat, almost like a percussion, while the drum and *dikanza* (scraped instrument) backed up the ensemble. Singing was inspired by popular traditions, the chorus answering the lead voice. While such songs as *Mbiri Mbiri*, *Kolonial*, *Palamé* or *Muxima* have been covered by numerous singers, recordings by *Ngola Ritmos* are very rare. *Muxima* [1] and *Django Ué* [2] were recorded in Luanda. Most of the members of *Ngola Ritmos* were nationalist militants. Liceu, a founding member of the MPLA, and Amadeu were arrested in 1959 and deported to the *Tarrafal* concentration camp in Cape Verde, to return only ten years later. Nevertheless, the band lasted until the late sixties, recording in Lisbon (*Nzage* [8]). The heritage of *Ngola Ritmos* is not only a music genre, it is also a state of mind, an attitude.

The first urban music forms were dances blending European and African elements.

Since the end of the XIXth century, the **Carnival** had been the big popular celebration where Africans dressed as Portuguese dignitaries and transposed the colonial situation in their dances. From the forties on, the *musseque* bands reinforced the African rhythms with percussion and *dikanza*, which accompanied the *corneta* (small trumpet), the *apitos* (whistles) and the jingles tied to the ankles. The dances were called *dizanda*, *varina*, *kabetula*, *cidrália*, *maringa*, *kazukuta*, *njimba*. The carnival was forbidden by the Portuguese between 1961 and 1968. **UNIÃO MUNDO DA ILHA** came about in 1968, from the fusion of several groups from the Luanda island. Although tracks [4] & [5] were recorded in 1978, their musical style is quite representative of the carnival in the fifties and sixties, while their lyrics express support to Agostinho Neto, leader of the MPLA and first President of the Republic.

The *rebita* has been danced since the late 1800s in the salons of the black or mulatto urban elites (Luanda, Benguela). It is no doubt of European origin (quadrille or contradanza) and is played with the accordion and the *dikanza*. The women drape themselves in African fabrics, their hair done in the *Kindumba* fashion, the men wear tails and top hats. The traditional name of this dance is *massemba*, the term *rebita* only appeared in the sixties. **MESTRE GERALDO**, a great master of *rebita* and carnival, introduced rhythms and percussion from the tradition of the Luanda island fishermen. *Mini saia* [6], one of his great successes, blends *varina* and *massemba*.



MINGUITO was one of the very few accordionists at that time. This blind musician travelled throughout the Kimbundu region around Luanda), playing songs and dances usually for guitar and percussion. He also wrote *lamentos* and *sembas*. In *Sant'Ana* [7], a dance rhythm with *lamento* accents, Minguito asks for mercy and help.

The bakongo style had a predominant role in the birth of the urban music styles in the sixties.

SAN SALVADOR [3]: **Henrique Freitas, Manuel de Oliveira and Jorge Eduardo** were born in the twenties, in the north of Angola, near San Salvador (nowadays M'Banza Congo). In 1948, in Leopoldville, they formed the band San Salvador. On the premises of the Ngoma record label, they met Wendo, who was already famous for his song *Marie Louise*, the first Congolese rumba hit. Manuel de Oliveira played with Wendo, as well as the young Franco. San Salvador lasted until the eighties. Many Angolan musicians made a career in Zaire: Diana, who sung for fifteen years with Tabuley Rochereau, Matadidi (see *Angola 70's*), Sam Mangwana...

In the districts (Sambizanga, Marçal, São Paulo in Luanda), young singers performed with percussion. They built guitars from oil cans and fishing string. On the radio and in dance halls they listened to *sambas*, *boleros*, *merengues* or Zairian *rumbas*. The groups which performed in the districts' recreational centres were the craftsmen of the *semba* style which would assert itself brilliantly in the seventies.

The **GINGAS** were one of the first important *semba* bands. The guitar solo in *Lamento* [13] shows **Duia's** admiration for Wendo. Duia's creativity has been a model for a whole lineage of great guitarists (Marito, Baião, Carlitos Vieira Dias). The **QUINTETO ANGOLANO** [15] was formed in Luanda by Matomona Sebastião and other musicians from Northern Angola. The band gave rise to Ngoma Jazz (Angola 70's). **DIMBA DIANGOLA** [16] was one of the first bands in Luanda. It was founded in 1963 and lasted for about two decades. **OS KIEZOS** have been a leading band in Angolan modern music (see *Angola 70's* and *Angola 90's*), and are still performing today. *Rumba 70* [17] is a *semba-rumba*, characteristic of their solid rhythmic structure.

Singers and composers have followed the path opened by Ngola Ritmos.

DUO OURO NEGRO: Milo Mac Mahon and Raul Indipwo are mulattos from Benguela, in the south of the country. Raul lived in various regions, following the transfers of his father who worked as a civil servant. They sang *Kurikutela* [9], in Cokwé and Portuguese, during the first show they gave in Luanda, on 7th June 1957 at teatro Restauração. Their repertoire comprised pieces inspired by the various regional traditions as well as themes by Ngola Ritmos or Brazilian music. Their outstanding career took them to Lisbon, Paris' Olympia theatre, New York's Apollo Theater, and all the great capitals of the world. Until the seventies they were the ambassadors of Portuguese-speaking Afro-pop worldwide.

Lourdes van Dunem (see *Angola 70's* and *Angola 90's*) **Belita Palma** (see *Angola 70's*) **Conceição Legot, Garda, Alba Clington**... there were a few female voices in the sixties - more than in later years, up until now. **SARA CHAVES:** skin mulatta sang in Portuguese and Kimbundu. The 1964 "Queen of the Radio" interpreted Portuguese songs with African instruments and Angolan themes smoothed with European arrangements. *Kurikuté* [10] is a song by **Tonito** (see *Angola 80's*), a companion of Ngola Ritmos and a talented author and composer. **LILLY TCHIUMBA**, of Cape Verdian father and Angolan mother, started singing in Luanda with her brothers. In Portugal, with **Teta Lando** on guitar and **Bonga** (see *Angola 70's* and *Angola 90's*) on percussion, she asserted herself as a great interpreter of the Angolan feeling. In *Paxi Ngongo* [12] she expresses the suffering of the heart - *ngongo* - a term and a theme found in many pieces, notable *lamentos*.

RUI MINGAS grew up in the generation involved in the separatist struggle. His father, a top official and member of the board of the Liga Africana, and his uncle Liceu Vieira were both arrested in 1959. At that time Rui was studying in Lisbon and singing the Ngola Ritmos' repertoire at the Casa dos Estudantes do Império, a breeding ground for separatist militants. Forced to join the Portuguese army, he was sent to Guinea Bissau, where he composed, in 1962, *Monangambé* [20], on a poem by the MPLA militant **Antonio Jacinto**, denouncing the exploitation of black people by the colonists. Because of the political impact of this song, Rui Mingas was not allowed to record it until after the 25th April 1974.

Popular singers and modern urban music

ELIAS DIA KIMUEZU has been for forty years one of the greatest interpreters of the Luanda music style. In the fifties, with the percussion of his district, the Sambizanga, for accompaniment, he sang *kabetulas, kazukutas, sembas* and *lamentos*. In the tradition of the *bessanganas'* songs, he stirred audiences with Kimbundu feelings and poetry. *Ressurreição* [11] is a *lamento*. On guitars, **Rui Mingas** and **Teta Lando** bring new sounds and harmonies. The originality and talent of Elias Dia Kimuezu have remained unequalled. (see *Angola 90's*)

LUIS VISCONDE, a mestizo of popular origin, was a precursor of the seventies' pop singers. *Choler de Praça* [14] was a hit: *I want to go to the district where my girl friend lives but the taxi won't take me, he is afraid that the mud might dirty his car.* Luis Visconde died in 1970. **VUM VUM** settled in Portugal in the early sixties. *Muzangola* [18] is a manifest for the creation of authentic African music, integrating all the tendencies of modernism. **JOSÉ VIOLA** came from Benguela and made a career in Luanda. *Oholwa* [19] is in the pop-rock style in vogue at the time.

Alberto TETA LANDO was born in 1948 to a family of rich land owners in the north of Angola. His mother had played with Manuel de Oliveira and Jorge Eduardo. "I started to compose, drawing my inspiration from the Kicongo rhythms and sayings. My mother passed the San Salvador repertoire on to me." During the 1961 revolts in the north of the country, "my father was supporting the UPA. The Portuguese killed him and stuck his head on a pike. They took all his lands". After a long stay in Lisbon, in 1968 Teta returned to Luanda, where he recorded

Assobio Meu [21]: *I whistle to forget my sorrows and what I cannot say ("It was a way to express my revolt").* The song was a hit. Teta's contributions to the Angolan music scene of the time were his Bakongo heritage, his talents as a harmonist and his rhythmic arrangements. His influence on Angolan music has been decisive, even when, after the Independence, he had to go into exile again, first in Kinshasa then in Paris (see *Angola 80's*). ■



- | | | |
|-----------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|
| ARTISTE Titre (Auteur / compositeur) | | |
| Genre musical. Langue. Musiciens. Production et date / Licence. | | |
| VC = Valentes de Carvalho | | |
| 1 | NGOLA RITMOS Muxima (tradi - Ngola Ritmos)
Kimbundu. Carlos "Liceu" Vieira Dias (guitare solo et voix), Nino Ndongo (g. rythme), Amadeu Amorim (percus), Zé Maria (g. basse), Fontinhas (reco-reco). 1956 / RNA. | 4'09" |
| 2 | NGOLA RITMOS Django Ué (tradi - Ngola Ritmos)
Kimbundu. idem que 1. 1956 / RNA. | 4'36" |
| 3 | SAN SALVADOR Enzol'eyaya (San Salvador)
Kicongo. Jorge Eduardo, Henrique Freitas, Manuel de Oliveira, Eduardo Bila. Ngoma 1959 / San Salvador. | 2'58" |
| 4 | KABOKO MEU Na rua de São Paulo (Kaboko Meu)
Kazukuta. Kimbundu. RNA 1978 / RNA. | 3'43" |
| 5 | UNIÃO MUNDO Amanhá vamos à procura da chave (U. Mundo)
Varina. Kimbundu. RNA 1978 / RNA. | 3'52" |
| 6 | MESTRE GERALDO MORGADO Mini saia (G. Morgado)
Rebita. Kimbundu. Ngola VC 1970 / VC. | 4'17" |
| 7 | MINGUITO Sant'Ana (Minguito)
Kimbundu et portugais. Rebita-Fadiang 1968 / Endipu. | 4'11" |
| 8 | NGOLA RITMOS Nzage (Euclides F. Pereira)
Manuel António Rodrigues "Nino Ndongo" et José Cordeiro dos Santos (guitares), Euclides Fontes Pereira "Fontinhas" (reco-reco), Ricardo Vaz Borges "Xodo" (tambores), José Ferreira "Gégé". Decca 1965 / VC. | 2'51" |
| 9 | DUO OURO NEGRO Kurikutela (folk - Raul Indipwo)
Cokwe et portugais. Columbia 1961 / EMI. | 2'28" |
| 10 | SARA CHAVES Kurikuté (Tonito)
Kimbundu. Columbia 1969 / EMI. | 1'43" |
| 11 | ELIAS DIA KIMUEZU Ressureição (Elias Dia Kimuezu)
Kimbundu. Rui Mingas et Teta Lando (guitares), Bonga (percus). VC 1969 / VC. | 3'13" |
| 12 | LILLY TCHIUMBA Paxi Ngongo (Bonga)
Kimbundu. Teta Lando (guitare), Bonga (percus). VC 1969 / VC. | 2'48" |
| 13 | OS GINGAS Lamento (Duia)
Instrumental. Duia (guitare solo), Kalulo Kalunga (puita), Aguinaldo Vieira Dias (percus), Ressureição (reco-reco), Massi (marracas), Carlitos Vieira Dias (tambourin). Radio Triunfo 1965 / Duia. | 2'28" |
| 14 | LUIS VISCONDE Chofer de Praça (Luis Visconde)
Portugais. Estúdios Norte 1968. Enregistrement additionnel avec Carlitos Vieira Dias (basse) et Joãozinho Morgado (percus). CDA 1974 / Endipu. | 3'30" |
| 15 | QUINTETO ANGOLANO Kupassiala Kua Aba (O. Angolano, arr. M. Sebastião)
Instrumental. Matomona Sebastião (g. solo), Mangololo (tumbas), José Manuel. Ngola VC 1969 / VC. | 2'55" |
| 16 | DIMBA DIANGOLA Fixe (Domingos Sebastião de Almeida)
Kimbundu. Dominginho (voix et guitare solo), Boano da Silva (voix), Barros (g. basse), Manecas (percus). Ngola. VC 1970 / VC. | 3'05" |
| 17 | KIEZOS Rumba 70 (Mário Arcanjo)
Instrumental. Mario Arcanjo "Marito" (g. solo), Kituxi (g. rythme), Humberto (basse), Fausto (percus), Juventino (percus), Adolfo Coelho (reco-reco), Vate Costa (maracas). Ngoma 1970 / Kiezos. | 4'07" |
| 18 | VUM VUM Muzangola (VumVum / Teta Lando - VumVum)
Kimbundu. Vum Vum : voix, Teta Lando (guitare). Decca 1969 / VC. | 2'04" |
| 19 | JOSÉ VIOLA Oholwa (José Viola)
Umbundu. José Viola : guitare et voix. Acc. par AFRICA SHOW : Massano (percus), Zeca Terylene (g. basse), Teta Lando (g. rythmique), Toni Galvão (orgue), Quim Amaral (reco-reco). Ngola VC 1969 / VC. | 2'53" |
| 20 | RUY MINGAS Monangambé (António Jacinto / Rui Mingas)
Portugais. Rui Mingas : voix et guitare. Sasseti 1974 / Strauss. | 4'09" |
| 21 | TETA LANDO Mumpiozzo Ame (Teta Lando)
Portugais et kicongo. Teta Lando : guitare et voix. Acc. par AFRICA SHOW (voir [19]) et Carlitos Vieira Dias (guitare solo). Ngola VC 1969 / VC. | 3'45" |
| | | Total : 71' |

Sélection des musiques : Ariel de Bigault et Gilberto Junior.

Textes de Jorge Macedo et Ariel de Bigault.

Crédits photos : Jornal de Angola, António Ole (photos Ngola Ritmos), Henrique Freitas (San Salvador).

Licences : ENDIPU, RNA, VALENTIM DE CARVALHO, EMI Portugal, STRAUSS, SAN SALVADOR, KIEZOS.

Informations recueillies auprès de : Artur Arriscado, Gilberto Junior, Lourdes Van Dunem, José Oliveira Fontes Pereira, Ngola Ritmos (Amadeu Amorim, Zé Maria, Nino Ndongo), Rui Mingas, Henrique Freitas, Kiezos (Zeca Terylene, Vate Costa, Brando), Teta Lando, Carlos Lamartine, Carlitos Vieira Dias, Eleutério Sanches, Mário Rui Silva, Carlos Flores, Sebastião Coelho (*História e Estórias da Informação*), Jomo Fortunato.