

**Leonardo D'AMICO : *Cumbia, la musica afrocolombiana***

Udine : Eds Nota, 2002

**Patrik Vincent Dasen**

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/629>

ISSN : 2235-7688

**Éditeur**

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 novembre 2003

Pagination : 233-236

ISBN : 978-2-8257-0863-7

ISSN : 1662-372X

**Référence électronique**

Patrik Vincent Dasen, « Leonardo D'AMICO : *Cumbia, la musica afrocolombiana* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 16 | 2003, mis en ligne le 16 janvier 2012, consulté le 23 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/629>

---

Ce document a été généré automatiquement le 23 avril 2019.

Tous droits réservés

---

# Leonardo D'AMICO : *Cumbia, la musica afrocolombiana*

Udine : Eds Nota, 2002

Patrik Vincent Dasen

---

## RÉFÉRENCE

Leonardo D'AMICO: *Cumbia, la musica afrocolombiana*, Udine: Eds Nota, 2002, coll. CD book. 78 pages, en italien, 9 ill., bibliographie, discographie et filmographie sélectives, 1 CD 23 titres Nota CD 348

- 1 Ce petit ouvrage propose, en une version accessible à tous, un rapide survol de la plupart des répertoires traditionnels et populaires joués, chantés et/ou dansés dans les différentes régions de Colombie influencées par la présence des descendants des esclaves venus d'Afrique. Tout en étant précises et relativement exhaustives, les descriptions de styles, d'orchestres ou d'instruments qu'il nous présente demeurent généralement simples et brèves, autant que ses présentations musicologiques souvent plus descriptives qu'analytiques. Pour ceux qui cherchent une première approche des musiques populaires afro-américaines de Colombie, cet ouvrage semble être le parfait abécédaire.
- 2 Le titre, « *Cumbia, la musica afrocolombiana* », pourrait tout d'abord faire penser à un ouvrage centré sur ce style musical, ses origines ou encore ses évolutions actuelles. Or l'auteur ne se limite de loin pas à la présentation de la seule *cumbia*, et même, seules quatre pages lui sont consacrées. Mais alors pourquoi un tel titre ? Qu'importe ! Et dans les contextes musicaux caribéens et latino-américains, avec leurs aspects historiques liés à l'esclavage et leurs problématiques de métissages musicaux complexes entre les cultures indiennes autochtones, hispaniques et africaines, il est souvent difficile de s'y retrouver tant la variété des styles est grande, les sources éparses, les évolutions rapides et les dénominations soumises à controverse. Or, et c'est un des aspects intéressants de ce petit livre, on a ici une vision synthétique et ordonnée d'un large panorama de genres

musicaux régionaux, et parfois de leurs développements au niveau national ou international.

- 3 Après une courte introduction à la géographie culturelle régionale de la Colombie, entre côte Atlantique, côte Pacifique et vallées inter-andines, l'auteur nous emmène sans détours dans le vif du sujet, c'est-à-dire les styles musicaux qui s'y rattachent. En quelque soixante-dix pages, il nous brosse des portraits concis et clairs d'une trentaine de formations différentes qu'il a regroupées en deux parties : une plus large sur les rythmes – près des trois quarts de l'ouvrage – et une courte présentation des chants. Rappelons, comme le fait l'auteur, que ce qui est appelé ici rythme est en fait souvent un complexe rythme/chant/danse dont chaque élément porte soit le même nom, soit des noms différents.
- 4 On trouve tout d'abord une des distinctions relativement commune à un grand nombre d'univers musicaux latino américains, ou plutôt afro-latino-amérindiens : celle des musiques de la côte en opposition à celles de l'intérieur des terres, des forêts ou celles des montagnes. Ces *músicas costeñas*, ou *músicas ribereñas* – du littoral des grands fleuves qui se jettent dans l'Atlantique, la Cauca et la Magdalena, sont celles qui sont les plus marquées des influences africaines ; et parmi celles-ci, figure la *cumbia*.
- 5 La *cumbia* est à l'origine (avec la *gaita*, le *porro* et la *puya*) l'un des quatre rythmes-genres musicaux principaux pour la danse que comporte le répertoire des *cañamilleros* (joueur de flûte de *caña de millo*, traversière), des *gaiteros* (joueur de flûte *gaita*, droite), et autres *acordeoneros* et *tamboreros*. Aujourd'hui ces quatre rythmes apparaissent dans les répertoires de quasiment toutes ces formations instrumentales, mais à l'origine chaque genre avait sa formation instrumentale : les *conjuntos de cumbia*, aussi appelé *conjuntos de caña de millo*, jouaient de la *cumbia*, tandis que les *conjuntos de gaita* jouaient leur propre musique. Le *porro* et la *puya* étaient quant à eux des rythmes spécifiques du répertoire ancien des *tamboras* (pp. 9-13). La *cumbia* est, dans sa forme première connue, exclusivement instrumentale, et la *cumbia cantada* (chantée) est une adaptation récente où le chant en quartette (*cuartetos*) alterne avec la mélodie de la *caña de millo* ou de la paire de flûtes *gaitas*.
- 6 Faite à partir d'un tube de *millo* (millet) ou de *carrizo* (bambou) de 30 cm de long et de 1,5 cm de diamètre percé de 4 trous, la flûte de *caña de millo* a la particularité d'avoir une languette (*lengüeta*) à proximité de l'embouchure, obtenue à partir de l'écorce, dotée d'une ficelle qui est tenue entre les dents pour moduler le son et produire un effet vibrant. Elle se joue avec la technique de respiration circulaire et produit un son aigu et nasal. Quoi qu'il en soit, son origine controversée souligne à nouveau un trait assez récurrent quand on aborde les musiques afro-latino-amérindiennes : la difficulté de déterminer une origine précise à un phénomène. Ainsi selon l'africaniste George List, la *caña de millo* descend du *bobiyel*, du *bounkam* et du *kamko*, qui sont des flûtes du Burkina Faso, du Ghana ou du Bénin. À l'inverse, selon Guillermo Abadia Morales, un indigéniste, elles sont la copie exacte des flûtes *massi* des Indiens Guajiros de la péninsule de la Guajira. Ce qui est manifeste, c'est que le millet (*panicum miliaceum*) est une plante originaire d'Asie qui n'est arrivée en Amérique qu'après sa diffusion en Europe et en Afrique, ce qui exclut une utilisation d'un instrument homonyme à l'époque précolombienne (pp. 21-22).
- 7 Un autre aspect intéressant de la *cumbia*, qui éclaire d'autres phénomènes musicaux en Amérique Latine, est son développement en symbole national. À partir des années trente, les mass média ont commencé à jouer un rôle de plus en plus important dans la diffusion

des genres, des styles et des répertoires musicaux traditionnels de la côte caribéenne, favorisant aussi sa transformation. Les émissions de radio de Barranquilla, Carthagène et Santa-Marta ont notablement contribué à la diffusion de la musique de la côte, et ont aussi influé sur la transformation de l'esthétique musicale des classes moyenne et haute de la société urbaine colombienne. Mais elles ont également eu beaucoup d'influence sur ce que la société rurale elle-même allait considérer comme de la musique digne ou indigne d'intérêt, suivant comment elles étaient cotées dans les médias. Par là même, ces radios ont joué un rôle fondamental dans la conservation de certaines expressions musicales traditionnelles de la région. La redécouverte du folklore local et sa valorisation par les médias a permis à des pratiques musicales quasi éteintes de se redévelopper. Pour les classes populaires, cela a provoqué une prise de conscience de la valeur de leurs musiques, légitimées par les émissions radiophoniques et la production discographique, expressions de la classe culturelle dominante.

- 8 De fait, la *cumbia* semble être le rythme/danse le plus représentatif non seulement du folklore côtier, mais aussi, de nos jours, du folklore colombien au sens large. Pour beaucoup de Colombiens, particulièrement ceux de l'extérieur, la *cumbia* est devenue un symbole d'identité culturelle et d'unité nationale, au-delà de l'origine régionale, du statut social ou de l'appartenance ethnique. Cela à mesure que croît son rayonnement international. Mais cette *cumbia* nationale n'était déjà plus celle aux racines et aux résonances africaines fortes. Les grands orchestres des années 40 et 50 l'ont réinterprétée en une forme stylisée pour la rendre plus accessible (esthétiquement) et plus acceptable (socialement) à la classe moyenne urbaine, et aussi pour promouvoir sa diffusion internationale. La *cumbia* se transforma ainsi en une danse de salon, on la dota d'un nouvel arrangement orchestral, tout en remplaçant les flûtes *de millo* ou les *gaitas* par la clarinette, et les tambours traditionnels par les « classiques » afro-cubains : congas, timbales et bong—. Il faut souligner que c'est cette *cumbia* orchestrale qui est devenue la représentante de la culture populaire colombienne et non la *cumbia* régionale, celle des populations noires de la côte. Mais certains effets de mode obligent, ces dernières années auront vu un autre rythme/danse, le *vallenato*, devenir, de son expression folklorique locale (p. 30), une musique populaire de masse qui a depuis surpassé la *cumbia*. Cette première partie de l'ouvrage sur les rythmes présente aussi le *bullerengue*, le *fandango*, la *chirimía* ou le *currulao*, chacun de ces complexes musicaux étant brièvement décrit avec ses danses ou chants éventuels, ses occasions de production dans les fêtes, avec aussi parfois les liens d'ascendance ou de descendance qu'ils entretiennent ou leurs influences réciproques.
- 9 Dans la seconde partie, Leonardo D'Amico nous parle brièvement de quelques uns des nombreux corpus de chants présents sur la côte pacifique. Que ce soient les chants de dévotions pratiqués lors des fêtes religieuses, les chants funéraires, les chants lyriques ou narratifs, les chants de travail ou encore les chants de jeux ou de moquerie, tous ont, selon l'auteur, de très fortes racines hispaniques autant dans le contenu et la forme de leurs textes que dans leurs structures musicales. Mais, le souligne-t-il aussi, ces chants restent bel et bien interprétés par des Afro-Colombiens qui les ont « filtrés », les modifiant pour leur donner un style propre et les doter d'une « africanité » évidente dans le phrasé, la prononciation, l'organisation rythmique ou le recours à la syncope. Cette seconde partie est peut-être un peu frustrante dans sa brièveté, tant aussi elle nous rend curieux sur ces styles chantés.

- 10 Ceux-ci sont en revanche bien représentés sur le CD qui accompagne l'ouvrage. La grande majorité des styles présentés se retrouvent fort heureusement illustrés par des enregistrements, sur lesquels on aurait toutefois aimé trouver un peu plus d'information. Mais la brièveté semble être le maître mot de cet ouvrage, ce qui ne grève en rien la qualité générale de l'ensemble. Pour ceux qui aimeraient par la suite pousser plus loin leurs investigations, une bibliographie, une discographie et une filmographie sélectives proposent quelques premières pistes de développement.
- 11 Pour conclure, relevons que les éditions Nota (à Udine en Italie), bien que relativement peu connues au-delà des Alpes, font depuis de nombreuses années un travail remarquable dans l'édition de CD et de livres/CD ethnomusicologiques. Très largement dévolues aux traditions musicales italiennes, particulièrement vocales, elles s'ouvrent aujourd'hui à des recherches plus lointaines comme c'est le cas ici. Il est à regretter que la partie livresque de cette édition ne soit pas traduite en français ou en anglais. De par son format, son contenu, voire ce qui semble être son public cible, elle fait fortement penser à la collection malheureusement disparue de la Cité de la Musique, qui aurait tout à fait pu accueillir une traduction française de ce petit livre.