

Guillermo CARBO RONDEROS

**La *Tambora* :
Musique de tradition orale en Colombie**

Volume 1

Thèse d'Histoire de la Musique et de Musicologie
en vue de l'obtention du Doctorat Nouveau Régime

Directeur de la recherche :
Monsieur le Professeur
Manfred KELKEL

U.F.R. d'Histoire de la Musique et Musicologie
UNIVERSITÉ de PARIS-SORBONNE
PARIS IV
1998

Guillermo CARBO RONDEROS

La Tambora :
Musique de tradition orale en Colombie

Volume 1

Thèse d'Histoire de la Musique et de Musicologie
en vue de l'obtention du Doctorat Nouveau Régime

Directeur de la recherche :
Monsieur le Professeur
Manfred KELKEL

U.F.R. d'Histoire de la Musique et Musicologie
UNIVERSITÉ de PARIS-SORBONNE
PARIS IV
1998

AVANT-PROPOS

La Colombie, pays de contrastes, dont la diversité se reflète aussi bien dans ses paysages que dans sa population, comporte des régions qui présentent des traits topographiques et climatiques très variés : allant des hauts sommets couverts de neige jusqu'à la jungle amazonienne, en passant par des vallées, des régions inondables et marécageuses irriguées par de nombreux fleuves, d'immenses plaines et savanes, des forêts tropicales extrêmement pluvieuses, ou encore des zones désertiques. Ainsi, les différentes régions de la côte Caraïbe, de la côte Pacifique, de la cordillère des Andes, des *llanos** (Plaines Orientales ou savanes de l'Orénoque) et de l'Amazonie¹, ont-elles conditionné le mode de vie de leurs habitants, qui se distinguent entre eux par leurs moeurs, leurs traditions, leurs musiques...

De plus, pendant plusieurs siècles de l'histoire de ce pays, s'est produit un mélange entre Indiens, Blancs et Noirs, formant le peuple métis de la Colombie d'aujourd'hui². Ce métissage se reflète davantage dans la région de la Caraïbe qui, peuplée à l'origine par diverses ethnies indigènes³, devint après la découverte du Nouveau Monde l'un des lieux de passage le plus important des

¹ Instituto Geográfico Agustín Codazzi : *Atlas Básico de Colombia*, Bogotá, Editorial Andes, 1990, p.81.

² Cf. OCAMPO LOPEZ (Javier) : *Música y Folclor de Colombia*, Bogotá, Plaza & Janes, 1988, p.17. Les ouvrages traitant du métissage en Colombie sont nombreux. Voir bibliographie.

³ Cf. REICHEL-DOLMATOFF (Gerardo) : *Datos histórico-culturales sobre las tribus de la antigua gobernación de Santa Marta*, Bogotá, Banco de la República, 1951, p.55-58. Ce travail montre la diversité ethnique qui existait déjà dans la région circonvoisine de la Sierra Nevada de Santa Marta au XVIème siècle.

conquistadores vers le sud, puis pendant plus de trois siècles, une région de peuplement par les Noirs esclaves qui y ont laissé une profonde empreinte⁴.

Le grand fleuve Magdalena (navigable sur 1200 kilomètres à partir de son embouchure dans la mer caraïbe) qui traverse cette région et une bonne partie du pays, fut pendant longtemps la principale voie d'accès vers l'intérieur du pays⁵, jouant ainsi un rôle important dans son histoire⁶. Aujourd'hui, les habitants de la zone inondable du cours moyen de ce fleuve, région connue en géographie comme la « dépression momposine » (ou de Mompos)⁷, participent à ce qui a été défini comme la "(...) *manifestation culturelle qui identifie l'homme de la rive du fleuve Magdalena* "⁸ : la *Tambora*.

Mais, qu'est-ce que la *Tambora* ? Il est difficile de répondre en un seul mot car, dans cette région de la Caraïbe, ce terme possède de nombreuses significations liées les unes aux autres. En effet *Tambora*, la « manifestation culturelle », désigne à la fois le tout (en l'occurrence l'événement) et, comme nous l'approfondirons plus loin, quelques unes de ses composantes (musique, danse, orchestre, instrument). Ceci est le reflet d'une problématique complexe qui n'est pas seulement due à la nature inhérente de ses composantes, mais aussi à leurs différentes relations. Ainsi, lorsqu'on évoque un rythme exécuté par des instruments à percussion, comment ne pas tenir compte alors de la danse et des chants accompagnés par celui-ci, ou encore

⁴Cf. ESCALANTE (Aguiles) : *El negro en Colombia*, Bogota, Universidad Nacional, 1964, 196 p.

⁵MINAUDIER (Jean Pierre) : *Histoire de la Colombie. De la conquête à nos jours*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1992, p. 19.

⁶Cf. GÓMEZ PICÓN (Rafael) : *Magdalena, río de Colombia*, Bogotá, 1950 ; YBOT LEON (Antonio) : *La arteria histórica del Nuevo Reino de Granada*, Bogotá, 1952. Nous ignorons les éditeurs de ces deux ouvrages.

⁷FALS BORDA (Orlando) : *Mompox y Loba*, Bogota, Carlos Valencia Editores, 1979, p. 17A.

⁸PINO AVILA (Diógenes Armando) : *La Tambora : Universo Mágico*, Tamalameque, Casa de la Cultura, 1990, p.7.

de la musique toute entière interprétée ainsi, porteuse, comme le reste, d'un seul et même nom. Or, est-il possible de ne pas considérer la façon dont s'imbriquent les différentes parties d'un même fait social transmis oralement de génération en génération, et qui s'insère dans un contexte socioculturel donné ?

Il est certain que l'étude d'une musique - telle que celle qui nous occupe ici - dans son contexte d'origine, nous permet d'approfondir non seulement les connaissances sur un fait musical encore mal connu de la dépression momposine, mais aussi sur ce qui a été décrit comme l' "*Univers Magique* " ⁹ de la "*culture amphibie* " ¹⁰ de l'homme des rives du grand fleuve Magdalena, dans la région caraïbe en Colombie.

Les ouvrages sur la musique de la Colombie sont nombreux. Il existe notamment une importante étude sur l'histoire de la musique colombienne de Perdomo Escobar : "*Historia de la Música en Colombia* " ¹¹, dont un chapitre est consacré à la musique de tradition orale avec un glossaire de termes relatifs aux danses, aux chants et aux instruments typiques du pays. Dans le même ordre d'idées, nous pouvons citer également le monumental ouvrage en trois tomes de Harry C. Davidson : "*Diccionario Folklórico de Colombia* " ¹². Tout aussi important, un peu plus récent et largement cité par la majorité des travaux traitant du sujet, le "*Compendio General del Folklore Colombiano* " d'Abadía Morales reste un ouvrage de référence ¹³ ; sans oublier non plus

⁹Pour reprendre l'expression de PINO AVILA (Diógenes A.) : *La Tambora : Universo Mágico*

¹⁰Pour reprendre l'expression de FALS BORDA (Orlando) : *Mompox y Loba* , Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1979, pp. 16 à 75.

¹¹PERDOMO ESCOBAR (José Ignacio) : *Historia de la Música en Colombia* , Editorial ABC, Bogotá, 3a. Edición, 1963, 420 p.

¹²DAVIDSON (Harry C.) : *Diccionario Folklórico de Colombia* , Bogotá, Banco de la República, 1970, Tome I, 471 p. ; Tome II, 375 p. ; Tome III 371 p.

¹³ABADIA MORALES (Guillermo) : *Compendio general del folklore colombiano* , Bogotá, Banco Popular, 1983, 547 p.

l'important travail, pourtant moins connu, d'Emirto de Lima : "*El folclor colombiano*"¹⁴, ni celui d'Ocampo López : "*Música y Folclor de Colombia*"¹⁵. En ce qui concerne la musique de tradition orale de la région caraïbe, il faut souligner l'ouvrage le plus important du genre écrit jusqu'à aujourd'hui : "*Poetry and Music in a Colombian Village*" de George List¹⁶, basé sur un important travail de terrain réalisé dans le département de Bolívar. Nous pouvons également citer les fascicules N° 5 et N° 6 de la collection intitulée "*Música tradicional y popular Colombiana*", dont le texte de Gloria Triana, qui reste une importante contribution à la littérature et à la discographie spécialisée sur le sujet¹⁷.

Les sept premiers travaux que nous venons de mentionner, qui font toujours autorité, nous donnent une vision générale de la musique à travers la région caraïbe, voire du pays. Cependant, quatre d'entre eux ne font aucune mention de la *Tambora*¹⁸, et les trois autres en parlent à peine vaguement : pour deux d'entre eux, on désigne par ce nom uniquement un instrument de musique¹⁹, tandis que pour le troisième, c'est tantôt un genre musical, tantôt une formation orchestrale²⁰, sans pour autant qu'il soit fait mention de l'instrument qui lui, est très répandu dans tout le pays²¹.

Quant aux travaux traitant plus particulièrement de la *Tambora* et de son contexte, ils sont plutôt rares. Le seul ouvrage édité consacré entièrement

¹⁴LIMA (Emirto de) : *El folclor colombiano*, 1942, 212 p.

¹⁵OCAMPO LOPEZ (Javier) : *Música y Folclor de Colombia*, Bogotá, Plaza & Janes, 1988, 142 p.

¹⁶LIST (George) : *Music and Poetry in a Colombian Village*, Bloomington, Indiana University Press, 1983, 580 p.

¹⁷TRIANA (Gloria) : *El litoral caribe*, in *Música Tradicional y popular colombiana*, N° 5 et N° 6, Bogotá, Procultura, 1987, pp. 63 à 96.

¹⁸Dont les travaux de Perdomo Escobar, de Lima, d'Ocampo López et de List.

¹⁹Dont les travaux de Davidson et d'Abadía Morales.

²⁰TRIANA (Gloria) : op. cit., p. 94.

²¹ABADIA MORALES (Guillermo) : op. cit. p. 259.

à ce sujet est celui de Diógenes Armando Pino Avila : "*La Tambora : Universo Mágico*", qui se limite à un bref aperçu historique et descriptif de cette pratique musicale, présenté sous forme de brochure destinée principalement à servir de guide dans les Festivals de Tambora du village natal de son auteur, Tamalameque. Quant aux articles de revues spécialisées, il y a le travail de Carlos Franco : "*Bailes cantados en la costa atlántica*"²² qui présente une importante classification et analyse des différentes "danses chantées" de la région caraïbe en Colombie, et notre propre travail : "*Al ritmo de... tambora-tambora*" qui vise à rendre compte d'une variante, ou modalité rythmique, la *tambora*, propre à ce même genre de musique²³.

Citons encore quelques travaux universitaires donnés ici par ordre chronologique : En premier lieu vient le travail du groupe de danse de l'U.T.M. (Universidad Tecnológica del Magdalena) : "*Trabajo de Investigación sobre la Tambora*"²⁴, consacré presque entièrement à la danse, d'après des recherches menées principalement auprès des Festivals de Tambora à Tamalameque ; ensuite, notre propre travail : "*Le rythme de tambora dans le folklore colombien*"²⁵, fruit de la première étape des travaux sur le terrain de l'étude que nous entreprenons maintenant ; puis, une monographie sur les aspects généraux du folklore d'Altos del Rosario : "*Rescate del folclor de Altos del Rosario*"²⁶, village faisant aussi partie de notre étude ; et finalement, un travail assez général sur la littérature de tradition orale de quelques villages

²²FRANCO MEDINA (Carlos Arturo) : *Bailes cantados en la costa atlántica*, in *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, Vol. 1, No. 2, Bogota, 1987, pp. 53 à 72.

²³CARBO RONDEROS (Guillermo) : *Al ritmo de tambora-tambora*, in *Huellas*, No. 39, Barranquilla, Universidad del Norte, 1993, pp. 27 à 58.

²⁴Grupo de Danzas de la U.T.M. : *Trabajo de Investigación sobre la Tambora*, U.T.M., Santa Marta, 1989, 56 p.

²⁵CARBO RONDEROS (Guillermo) : *Le rythme de tambora dans le folklore colombien*, Mémoire de D.E.A., Paris IV- La Sorbonne, 1992, 130 p.

²⁶BURBUA BALDIRIS (Beatriz), PUERTA ARIÑA (Edelberto), RODRIGUEZ MENDEZ (Wenceslao) : *Rescate del folclor de Altos del Rosario*, Tesis de Licenciatura N° 134, Universidad de San Buenaventura, Cartagena, 1993, 178 p.

de la région : "*El mestizaje a través de la literatura oral de la depresión momposina*"²⁷.

Dans ce deuxième groupe de travaux que nous venons de citer, les références musicales restent en général très incomplètes, et si quelques uns d'entre eux rendent compte de la multiplicité d'usage de ce terme dans un même contexte²⁸, cette problématique n'est que rarement approfondie, en partie sans doute à cause de la complexité du sujet. C'est ainsi que, dans l'ensemble, la *Tambora*, ignorée par la majorité des auteurs, vaguement mentionnée en quelques lignes de texte ou encore traitée d'une manière trop sommaire et générale par d'autres, reste encore aujourd'hui mal documentée.

C'est pourquoi nous avons tenu à poursuivre notre recherche sur cette pratique musicale, en nous intéressant également à son contexte. Car, d'une part il nous paraît important d'essayer de combler une lacune toujours existante en matière de recherches sur les musiques de tradition orale dans la région caraïbe de Colombie, et tout particulièrement sur la *Tambora*. D'autre part, cette étude s'avère d'autant plus importante que la pratique de la *Tambora* est en voie de disparition, tout au moins dans son contexte d'origine²⁹.

Compte tenu de l'étendue du sujet et de l'absence de travaux significatifs nous permettant de mener une étude fiable de la *Tambora*, notre attention se concentrera principalement sur une analyse descriptive des éléments recueillis sur le terrain. Cette analyse aura pour objectif de rendre

²⁷JIMÉNEZ PÉREZ (José Oscar) : *El mestizaje a través de la literatura oral de la depresión momposina*, Licenciatura, Universidad Francisco José de Caldas, Santafé de Bogotá, 1995, 360 p.

²⁸Comme dans celui de Pino Avila : "*La Tambora : Universo Mágico*", ou encore dans notre travail : "*Al ritmo de... tambora-tambora*".

²⁹Ce qui semble être aussi le cas d'autres genres musicaux de tradition orale de la région.

compte du fonctionnement de cette musique, tout en abordant également l'étude de la *Tambora* non seulement en tant qu'instrument, orchestre, rythme, musique et danse, mais aussi en tant qu'« événement culturel », sous forme de regroupement social, de fête.

C'est pourquoi dans ce travail nous nous attacherons à étudier les aspects suivants :

- Les différentes variantes ou modalités rythmiques de cette musique, ainsi que leurs relations avec les danses, en tenant compte aussi de la chorégraphie et d'autres caractéristiques de ces dernières.
- Les instruments de musique employés, la facture instrumentale et les techniques de jeu.
- Les principaux éléments constitutifs des chants : leurs gammes et modes respectifs, la forme et le contour de leurs lignes mélodiques ainsi que leurs rythmes.
- Les acteurs dans leur milieu, en relation avec cette musique dans les différents contextes où elle se produit.

Dans cette optique, nous nous fonderons d'une part sur la recherche bibliographique de données historiques, théoriques et méthodologiques, nécessaire à une étude de cette nature, effectuée dans diverses bibliothèques, parmi lesquelles nous pouvons citer :

- Bibliothèques centrale et de musicologie à l'Université de La Sorbonne-Paris IV,
- Bibliothèque du Musée de l'Homme,
- Bibliothèque Centre George Pompidou,
- Bibliothèque "Luis Angel Arango" à Santafé de Bogotá,
- Bibliothèque de l'Université del Norte à Barranquilla,
- Bibliothèques Municipales de San Martín de Loba et de Tamalameque,

et d'autre part, et principalement, sur le travail de terrain, qui s'appuie sur deux sources : la première et la plus importante, est constituée

d'enregistrements musicaux des orchestres de différents villages de la région faisant partie de notre étude ; la deuxième, d'informations recueillies à travers toute notre enquête par des témoignages, des entretiens et des observations personnelles. Le matériel utilisé pour ces enregistrements est ainsi composé³⁰ :

- Un microphone condensateur à électret stéréo Sony, modèle ECM-MS5.
- Microphones dynamiques hypercardioïdes Audio-Technica et AKG .
- Une mixette 6-2 Mackie.
- Un magnétophone stéréo à cassette Marantz, modèle CP 230.
- Un magnétophone multipistes à cassette Yamaha , modèle MT 120S.
- Un magnétophone stéréo DAT-Sony, modèle TCD - D10 - Pro II.
- Caméra de vidéo Sony Super 8.
- Appareil de photo Canon T-50.
- Magnétophones à minicassette.
- Cassettes numériques Dat et analogiques (CrO2 et normales).
- Accessoires (câbles et pieds de microphones, câbles de tension, stabilisateur, etc.).

Les transcriptions à partir d'enregistrements sur bande magnétique s'effectuent d'oreille à l'aide d'un magnétophone nous permettant de changer la vitesse de défilement de la bande et ainsi de faire des comparaisons avec la version à vitesse normale. Ces transcriptions sous forme de partition nous permettront de dégager les éléments pertinents de cette étude (décoder les caractéristiques principales des chants, définir les différents rythmes en soulignant leurs traits constitutifs et distinctifs, etc.) et d'aboutir, espérons-le, à une compréhension approfondie du style de cette musique.

La danse fera également l'objet d'une analyse pour déterminer ses liens avec les variantes rythmiques ainsi qu'avec les chants, s'il y a lieu, en s'appuyant notamment sur un support audiovisuel. Ce dernier, n'ayant pas été

³⁰Ce matériel a varié au cours de notre enquête d'après nos besoins.

utilisé de façon systématique par manque de disponibilité de l'appareillage, servira uniquement d'illustration à nos propos, et non pas de fondement analytique.

Il nous paraît également important de tenir compte du contexte où se produit cet événement, la *Tambora*, et plus particulièrement du rôle que jouent aussi bien la musique que la danse dans la vie des détenteurs de cette tradition. C'est pourquoi, et grâce à de nombreux témoignages de quelques uns des acteurs ici présentés, nous tenterons d'ébaucher à travers cette étude un portrait du monde des musiciens, des danseurs, des facteurs, afin de nous approcher un tant soit peu de l'« *Univers Magique* » qui les entoure et d'établir, si possible, un lien entre l'individu musicien et son milieu, dans un contexte socioculturel donné. Ainsi avons-nous préféré à certains moments garder les termes originaux en espagnol, la langue parlée sur le terrain, en les écrivant toujours en caractères *italiques*, suivi d'un astérisque (*) qui signale que le mot en question est explicité dans le glossaire donné à la fin de l'ouvrage. (Nous donnerons cependant toujours la définition à la première occurrence du terme).

En tenant compte de l'envergure du sujet, nous avons donc divisé notre travail en quatre parties distinctes :

Dans la première partie, qui servira d'introduction à ce travail, nous traiterons des aspects généraux de la Colombie et des musiques de tradition orale dans la vaste région de la Caraïbe.

La deuxième partie sera consacrée à la *Tambora*, la situant dans son contexte géographique et historique, ainsi qu'aux travaux sur le terrain. Nous y exposerons également la problématique soulevée par le terme complexe

"*Tambora* " et donnerons un aperçu de la *Tambora* d'hier et d'aujourd'hui ; ensuite nous traiterons des Festivals de *Tambora* dans la région, et poursuivrons enfin avec une description de la *Tambora* en tant que musique, danse, orchestre et instrument.

La troisième partie, elle, sera consacrée à l'analyse du matériel recueilli sur le terrain. Dans un premier temps, nous décrirons la procédure de la facture instrumentale, pour ensuite traiter de la technique de jeu employée. Dans un deuxième temps, nous analyserons la musique à partir d'un nombre important de documents sonores, constitué des échantillons musicaux recueillis lors de nos travaux sur le terrain. Ensuite, nous décrirons aussi la danse - mais de façon moins approfondie - car pour les détenteurs de cette tradition, la danse est indissociable de la pratique musicale de la *Tambora*.

La quatrième partie comprendra la conclusion de notre étude. Puis, elle sera suivie d'une part de l'appendice (liste des enregistrements audio et vidéo, textes cités traduits en français, etc.), du glossaire, de la bibliographie et de la discographie ainsi que des index (cartes, exemples musicaux et de danse, figures, photos et tableaux) ; et d'autre part des supports contenant tous les enregistrements musicaux (sur cassette audio) et audiovisuels (sur cassette vidéo) concernant cette étude.

Cette thèse comprend trois volumes : le premier, contient les deux premières parties ; le deuxième, les deux dernières parties, excepté les supports audio et audiovisuel qui se trouvent dans le troisième volume.

Ainsi, et à travers cette étude, espérons-nous donner une description analytique de cette unique et importante manifestation culturelle de la Caraïbe en Colombie, et apporter ainsi des matériaux de référence fiables pouvant

susciter d'autres recherches sur les musiques de la région qui n'ont pas encore fait l'objet d'études systématiques.

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier ici tous ceux qui, d'une façon ou d'une autre ont aidé à la réalisation de ce travail. En premier lieu, l'Université de la Sorbonne pour nous avoir permis d'entamer cette étude, et en particulier notre directeur Monsieur Manfred Kelkel pour avoir accepté la direction de cette recherche, de l'avoir suivie, de nous avoir encouragé et de l'en avoir enrichie par ses importantes suggestions tout au long de sa préparation.

Notre plus grande estime est due à tous les musiciens, *tamboreros**, *cantadores**, *cantadoras** et danseurs en général qui ont amicalement partagé avec nous leurs grands talents et dont la liste se trouve en annexe. Nous ferons cependant spécialement mention des personnages qui suivent, au nom de tous, issus des différents villages de notre étude : Martina Teresa Camargo, Casildo Gil, Alberto González et les familles Ardila et Centeno de San Martín de Loba ; Venancia Barriosnuevo, Dilmina Muñoz, Gumercindo Palencia d'Hatillo de Loba ; Dagoberto Deal, Erlin Lemos et Andrés Pérez d'Altos del Rosario ; Fulvia Cuello de Talaigua Nuevo ainsi que Cástulo Acuña et Ramona Ruiz de Talaigua Viejo ; Luis Eugenio Imbrechts et José Camelo Robles de Tamalameque et Mariano Caro de Chimí.

Citons, de plus, deux personnalités très importantes qui ont tant donné pour la *Tambora* et la vie culturelle de leur village respectifs et qui nous ont guidé et soutenu tout au long de nos séjours sur le terrain : Diógenes Armando Pino de Tamalameque, et Alvaro Mier de San Martín de Loba.

Merci également à tous les collaborateurs qui nous ont aidé d'une façon ou d'une autre sur le terrain, dont la liste serait toujours incomplète, et tout particulièrement à Javier Polo, de San Martín de Loba, et nos très précieux assistants lors de nos travaux sur le terrain : Manuel Mier, Juan Martín Gutiérrez, Cecilio Vidales, Jorge Enrique Gutiérrez.

Un grand merci à Renée Vigneron, Philippe Thiaudière et Jean-Marc Dubost pour leur disponibilité ainsi que pour leurs infatigables corrections et suggestions lors de la rédaction du texte. De même à tous ceux qui amicalement nous ont aidé à la mise au point de ce travail : Carolina Muñoz, Magali Alvarado, Julián Garavito, Meral Balbina Rodríguez, Adriana et Benjamin Loundine, Élisabeth Gibert, Agnès Revel et Yanick Durant .

Notre plus vive attention va aussi à l'ICETEX, institution gouvernementale colombienne, qui en nous accordant une bourse d'étude - «Carolina Oramás» - a précieusement aidé à son aboutissement.

Merci enfin à toute ma famille, et particulièrement à mon père, Alberto Carbó Rincón, homme de grand coeur, à la vision ample et humaine de la culture de notre pays, pour m'avoir soutenu sans conditions tout au long de ce travail et de ma vie.

Merci à Dieu pour m'avoir mis "les pied dans l'eau", au coeur des merveilleux paysages du Magdalena, pour m'avoir aidé à faire face aux innombrables obstacles et pour m'avoir permis d'arriver au bout de ce projet.

I. Première partie

**Musiques de tradition orale
de la Caraïbe en Colombie**

A. La Colombie, son peuple, ses régions

1. Introduction

Tambora - parmi plusieurs autres acceptions du terme - est le nom d'un genre de musique en provenance des rives du fleuve Magdalena dans la région connue en géographie comme la «dépression momposine» (ou de Mompos)¹. Or, cette grande étendue s'insère dans une région encore plus vaste : la Caraïbe² (frange de terre qui se trouve entre les dernières ramifications de la cordillère des Andes en Colombie et la mer Caraïbe), avec laquelle la dépression momposine partage une même histoire et une même culture dite « *costeña* »³.

Avant d'aborder la *Tambora* proprement dite, il nous semble utile d'évoquer d'abord quelques manifestations de tradition orale que l'on observe dans l'ensemble du pays. Ce préambule nous permettra de mieux situer le contexte historique, géographique et culturel dans lequel, d'une manière générale, s'inscrivent les principales manifestations musicales de la

¹Région d'une étendue d'environ 24 mille km². Cf. IGAC. (Instituto Geográfico Agustín Codazzi) : *Atlas Básico de Colombia*, Bogotá, 1989, p. 81.

²D'environ 128 mille km². Cf. Idem.

³Nombreux sont les ouvrages traitant de cette région de la Caraïbe en Colombie comme appartenant à une aire culturelle donnée, dont ses habitants sont appelés *costeños*^{*}. Citons quelques uns : OCAMPO LOPEZ (Javier) : *Las fiestas y el folclor de Colombia*, Bogotá, Ancora, 1984, pp. 179 à 188 ; PORTACCIO FONTALVO (José) : *Canciones y fiestas de las llanuras del Caribe y pacífica y las islas de San Andrés y Providencia*, in *Colombia y su Música*, Vol. 1, Santafé de Bogotá, Logos, 1995, pp. 27 à 42 ; LIMA (Emirto de) : *El folclor colombiano*, 1942, pp. 84 à 87 ; LIST (George) : *Music and Poetry in a Colombian Village*, Bloomington, Indiana University Press, 1983, pp. xxix à 19 ; de même que l'ouvrage collectif réalisé par l'organisme CORPES : *Mapa Cultural del Caribe Colombiano*, Santafé de Bogotá, Tercer Mundo, 1993, 201 p. ; ainsi que la majorité d'ouvrages traitant de cette région du pays. Voir également la bibliographie à la fin de cette étude.

Caraïbe, puis de la dépression momposine en particulier, notamment de la *Tambora*.

La première partie de cette étude servira donc de la sorte d'introduction au reste du document. Dans un premier temps, elle nous permettra d'une part, de présenter brièvement les principales caractéristiques des différentes régions qui forment le pays ; d'autre part, d'ébaucher les principaux apports dans la musique de tradition orale de chacun des trois groupes culturels qui ont joué un rôle décisif dans la construction sociale et culturelle des différentes régions au cours de l'histoire de la Colombie.

Dans un deuxième temps, nous traiterons plus particulièrement de la région de la Caraïbe et de ses musiques. Pour ce faire, nous commencerons par évoquer sommairement les mécanismes par lesquels les différents protagonistes d'un complexe métissage biologique et culturel ont fusionné dans l'actuelle culture *costeña*⁴, avant d'évoquer globalement la musique de la région, sujet que nous nous contenterons de survoler ici, notre propos étant simplement de situer la *Tambora* dans les pratiques musicales régionales⁴. Dans ce cadre nous parlerons d'abord de quelques manifestations vocales, ainsi que des principales formations orchestrales en provenance d'une part d'un milieu rural, et d'autre part, mais plus récemment, d'un milieu urbain. Notons que ce découpage effectué pour le besoin de notre étude est quelque peu arbitraire, d'autant plus lorsqu'on sait que les orchestres «mixtes», pour ainsi dire, où l'on trouve à la fois des éléments de deux types de formation, rurale et urbaine, ne manquent pas. Ainsi, dans cette première partie introductive voulons-nous présenter un panorama des traditions musicales aussi riches que variées de la région caraïbe en Colombie, parmi lesquelles

⁴Le sujet des musiques de tradition orale de la Caraïbe est si vaste et peu exploré qu'il pourrait faire l'objet à lui seul d'un ample traité.

s'inscrit l'une des moins connues, provenant des rives du fleuve Magdalena dans la dépression momposine : la *Tambora*.

2. Population et «régions naturelles»

La Colombie est un pays dont la population est composée principalement du métissage entre divers sous-groupes culturels, dont les plus importants sont :

- les Indiens, habitants des terres du nouveau continent Américain longtemps avant sa "découverte",
- les Européens, et plus particulièrement les Espagnols, qui firent la conquête de ce qu'ils allaient bientôt appeler, et jusqu'au XIXème siècle, le «Nouveau Royaume de Grenade»⁵,
- les Noirs Africains, qui pendant l'époque de l'esclavage⁶ étaient devenus la main d'oeuvre indispensable et la plus importante dans l'exploitation des richesses des terres conquises.

Il n'est sans doute pas aisé de distinguer le degré de participation de ces trois grands groupes humains dans la composition de la société colombienne contemporaine. Car, il faut tenir compte aussi du fait que chacun de ces groupes était soit composé de différentes ethnies appartenant à des familles linguistiques culturellement distinctes, soit déjà constitué de la fusion

⁵ Aussi «Nouvelle Grenade», nom qui été donné à la région après la fondation de Santafé de Bogotá en 1538, d'après son fondateur Gonzalo Jiménez de Quesada qui était, semble-t-il, natif de Grenade (Espagne), ou peut-être seulement parce qu'il y avait longtemps habité. Cf. MINAUDIER (Jean-Pierre) : *Histoire de la Colombie. De la conquête à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 21.

⁶ A partir de la deuxième moitié du XVIème siècle jusqu'à la fin du XVIIIème siècle.

de différents peuples ayant coexisté pendant plusieurs siècles dans une même région.

En effet, lors de l'arrivée des conquistadores espagnols sur ce qui constitue aujourd'hui le territoire colombien, le nombre d'ethnies indigènes était très important. Si l'on tient uniquement compte de la région caraïbe, l'étude de Gerardo Reichel-Dolmatoff "*Datos histórico-culturales sobre las tribus de la antigua gobernación de Santa Marta*"⁷, montre par exemple la présence de plusieurs groupes (notamment les *Chimila** et les *Malibú** desquels nous reparlerons le moment venu) occupant seulement une partie - correspondant à environ un quart - de cette région ; ajoutons de plus que l'auteur ne nous parle pas - parmi beaucoup d'autres populations qui pendant des siècles ont vécu dans cette région du nord de la Colombie - des *Guajiros* (occupant ce qui constitue aujourd'hui le département de la Guajira), des *Zenú** (sur les rivières du fleuve Sinú), ou encore des *Kuna** (sur la frontière avec le Panama)⁸.

Selon les principales études concernant ce domaine, le reste du territoire colombien était également peuplé par de nombreux groupes ethniques culturellement distincts, et le nombre de familles linguistiques avoisine aujourd'hui une dizaine. Nous pouvons citer ainsi Jon Landaburu qui, lui, fait mention des familles suivantes : *Chibcha*, *Arawak*, *Guahibo*, *Tucano*, *Chocó*, *Caribe*, *Sáliba*, *Macú-puinave*, *Bora*, *Witoto* et un autre

⁷REICHEL-DOLMATOFF (Gerardo) : *Datos histórico-culturales sobre las tribus de la antigua gobernación de Santa Marta*, Bogotá, Banco de la República, 1951, 131 p.

⁸En ce qui concerne les études archéologiques dans la région caraïbe, voir : GROOT de MAHECHA (Ana María) : *La Costa Atlántica*, in *Colombia Prehispánica*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología, 1989, pp. 17 à 52.

groupe indéterminé avec, entre autres, les *Andoque*, *Cofán* et *Ticuna*⁹. Ces indiens représentaient il y a quelques décennies 2,2% de la population¹⁰.

Cette diversité culturelle se retrouve aussi dans la population des Noirs esclaves venus d'Afrique sur le territoire colombien. En effet, comme nous l'explique Ildelfonso Gutiérrez Azopardo :

[1]¹¹ "(...) les régions d'origine et les sources d'approvisionnement des esclaves ramenés d'Afrique varient selon les différentes périodes de la traite et de l'expansion de certains royaumes africains (...) " ¹².

Ce qui permet à Roger Bastide d'affirmer qu' "(...) il n'y a presque pas de tribu africaine qui n'ait fourni son contingent au Nouveau Monde : Wolof, Manding, Bambara, Bissago, Agni (...), etc." ¹³.

La présence des Noirs esclaves en Amérique a été due essentiellement à des facteurs d'ordre économique, ce qui explique en partie pourquoi les sources d'approvisionnement étaient toujours aussi importantes que variées. En effet, une fois que la force de travail des Indiens fut épuisée, comme nous l'explique Orlando Fals Borda, les conquistadores ont dû

[2] "(...) se tourner vers l'Afrique occidentale : Guinée, Angola, Dahomey, Congo, (...) et de là-bas ils ont commencé à ramener des noirs

⁹ LANDABURU (Jon) : *Conclusiones del seminario sobre clasificación de lenguas indígenas de Colombia*, in *Estado actual de la clasificación de las lenguas indígenas de Colombia*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1993, pp. 313 à 337. Voir aussi ABADIA MORALES (Guillermo) : op. cit. pp. 134 à 152, qui propose 8 familles linguistiques distinctes : Arawak, Caribe, Chibcha, Guahibo, Huitoto, Quechua, Sáliba, Tucano, et un groupe indéterminé.

¹⁰ ESCALANTE (Aguilón) : *El negro en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional, 1964, p. 5.

¹¹ Le chiffre entre crochets au début de chaque citation traduite, renvoie au «Textes cités traduits en français » à la fin de l'ouvrage.

¹² GUTIÉRREZ AZOPARDO (Ildelfonso) : *Historia del negro en Colombia*, Bogotá, Editorial Nueva América, 1986, p. 18.

¹³ BASTIDE (Roger) : *Les Amériques Noires*, Paris, Payot, 1967, p. 14.

esclaves pour remplacer les indigènes pour la boga ¹⁴ et plus tard dans d'autres tâches productives. Vers 1600 la présence noire était déjà considérable dans la région, et elle l'est restée, visible, puissante, influente jusqu'à aujourd'hui (...) ¹⁵.*

Une des conséquences de cet apport massif à la population colombienne des Noirs africains, et de leurs descendance - comme l'expose Aquiles Escalante dans l'une des études les plus importantes sur le sujet¹⁶ - reste d'avoir laissé des traces profondes, notamment dans les diverses manifestations de type populaire devenues aujourd'hui traditionnelles à travers le pays, et en particulier dans les régions côtières de l'Atlantique et du Pacifique, comme nous le montrerons par la suite.

Les Espagnols qui conquièrent les nouvelles terres étaient, eux aussi, issus d'une culture constituée de divers peuples : allant des Phéniciens avant notre ère, jusqu'à l'invasion musulmane Arabe (en l'année 711 et pendant presque huit siècles), en passant par les Grecs, puis les Romains, tous étant restés de longs siècles sur la péninsule ibérique, et qui ont ainsi profondément marqué de leur empreinte les futurs conquérants de l'Amérique espagnole¹⁷.

On peut donc ainsi affirmer, comme l'ont par ailleurs fait les principaux ouvrages traitant du sujet¹⁸, que le peuple colombien est principalement issu

¹⁴La *boga** : Corvée très pénible et dangereuse, imposée d'abord aux Indiens et ensuite aux Noirs, qui consistait à haler les embarcations le long des cours d'eaux, et ainsi assurer le transport des marchandises et des personnes sur le fleuve Magdalena et ses affluents.

¹⁵FALS BORDA (Orlando) : *Mompox y Loba*, Bogotá, Carlos Valencia, 1979, p. 45A.

¹⁶ESCALANTE (Aquiles) : op. cit. pp. 145 à 170.

¹⁷Cf. CRIVILLÉ i BARGALLO (Josep) : *El folklore musical*, in *Historia de la Música española* N°7, Madrid, Alianza Editores, 1988, pp. 59 à 77.

¹⁸Voir bibliographie. On peut noter, en ce qui concerne particulièrement la musique, l'ouvrage de George List, dont le sous-titre «A tri-cultural heritage» reflète justement le métissage dont il est question ici. (LIST (George) : *Poetry and Music in a Colombian Village. A tri-cultural heritage*, Bloomington, Indiana University Press, 1983, 580 p.)

du métissage entre ces trois grands groupes humains, ayant tous contribué de manière significative à façonner la culture colombienne d'aujourd'hui.

Ceci dit, la façon et les proportions selon lesquelles s'est effectué ce métissage, ont toujours dépendu de nombreux facteurs qui restent dans l'ensemble un sujet aussi vaste que complexe. On peut remarquer cependant qu'à travers les différentes régions du pays certaines tendances de peuplement, liées sans doute à de nombreux facteurs - tant d'ordre social qu'économique - ont prévalu durant les cinq derniers siècles. Ainsi, semblerait-il que les Noirs se soient mieux adaptés aux conditions de vie dans la forêt tropicale et au climat très humide de la région de la côte Pacifique¹⁹, et leurs descendants continuent toujours d'être la principale main d'oeuvre de l'exploitation de l'or de cette région²⁰. Mais un autre aspect important peut aider à expliquer la distribution du peuplement des Noirs esclaves non seulement sur cette région côtière du Pacifique, mais aussi sur celle de la Caraïbe. En effet, les esclaves, à la recherche de leur liberté et de leur indépendance, se sont réfugiés dans des zones écartées et difficiles d'accès : les *palenques*^{*}, sortes de forteresses - hors la loi - et de camps de refuge des Noirs esclaves d'origine africaine, en fuite.

Nous parlerons davantage des *palenques*^{*} lorsque nous évoquerons plus particulièrement la région de la dépression de Mompos. Pour l'instant soulignons que la région côtière de la Caraïbe était habitée par de nombreux Indiens, et en raison également de sa situation géographique, elle abritait pendant l'esclavage les principaux ports négriers - notamment Cartagena qui, comme nous l'explique Bernard Lavallé, "(...) fut à bien des égards la plaque

¹⁹D'une étendue d'environ 60 mille km². Cf. IGAC : op. cit. , p. 81.

²⁰FRIEDEMANN (Nina S. de) et AROCHA (Jaime) : *De Sol a So* Bogotá, Planeta, 1986, pp. 246 à 276 ; GRANDA (Germán de) : *Estudios lingüísticos, hispánicos, afrohispanicos y criollos*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 157 à 184.

tournante de tout le trafic sud-américain (...) ²¹ - et constituait la principale voie d'accès des conquistadores au reste du territoire, principalement par le grand fleuve Magdalena. Ces raisons sembleraient avoir facilité dans cette région un métissage plus équilibré entre les trois principaux groupes humains que nous venons d'évoquer.

Par contre, cela n'était pas le cas de la région des *Llanos** (Plaines Orientales)²² ni, encore moins, de celle de la cordillère des Andes²³ (qui occupe environ un tiers de la surface totale du pays, avec ses vallées, ses haut plateaux et sommets), où la présence des Noirs esclaves et de leurs descendance était beaucoup moins importante, privilégiant ainsi la présence des deux autres groupes. Enfin, la jungle amazonienne²⁴ est une région qui a toujours été presque exclusivement peuplée par les Indiens qui y trouvèrent l'un des rares refuges contre l'extermination dont il furent victimes pendant fort longtemps à travers tout le continent. [Et pour combien de temps encore ?]

Ce sont les cinq régions que nous venons d'évoquer qui façonnent la Colombie continentale d'aujourd'hui : le Pacifique, la Caraïbe, les Andes, les Plaines Orientales, et l'Amazonie. Elles constituent ce que l'on appelle ses «régions naturelles» :

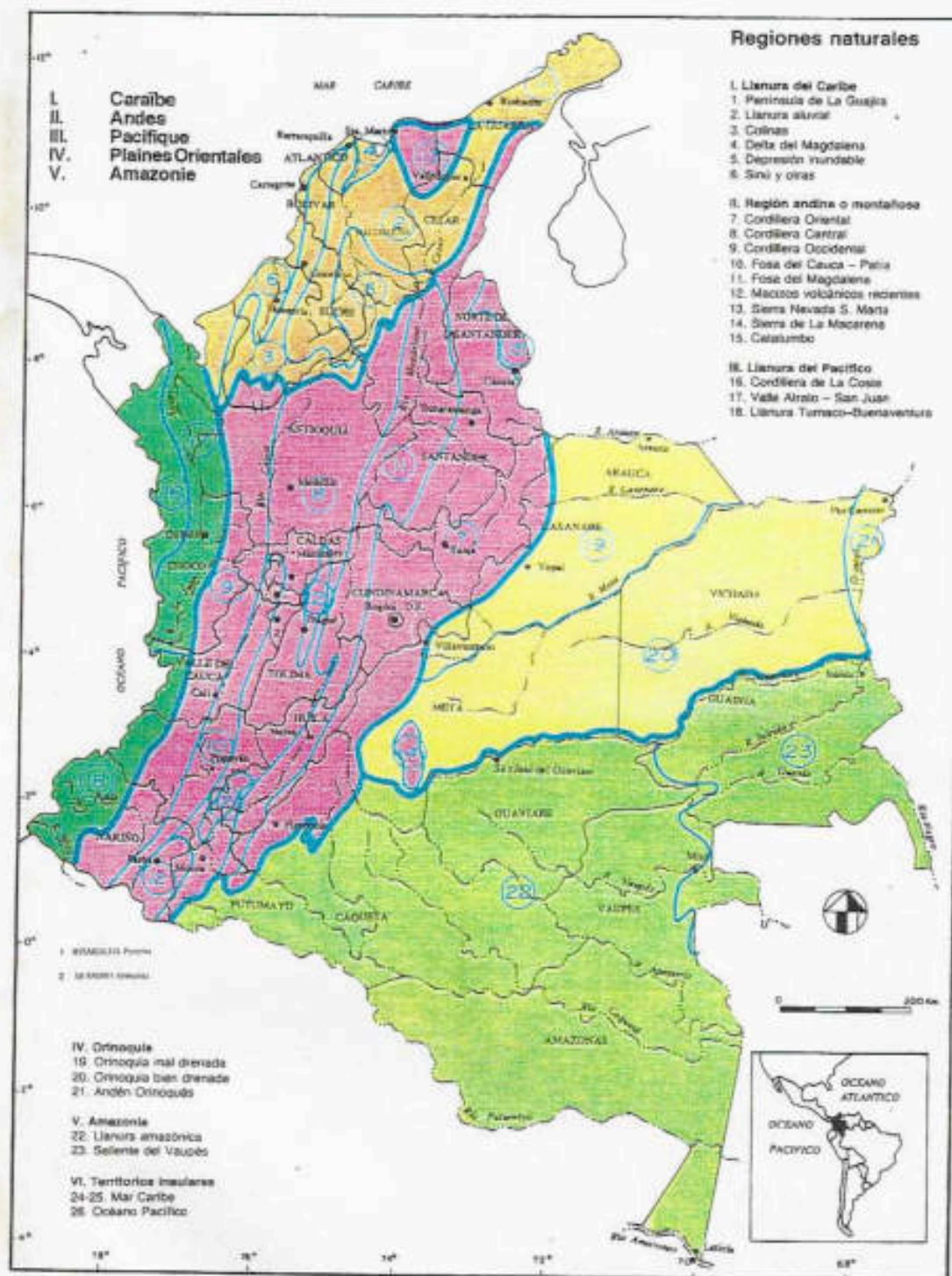
²¹ LAVALLÉ (Bernard) : *L'Amérique espagnole. De Colomb à Bolivar* , Paris, Éditions Belin, 1993, p.147.

²² D'environ 270 mille km². Cf. IGAC : op. cit. , p. 81.

²³ D'environ 350 mille km². Cf. Idem.

²⁴ D'environ 340 mille km². Cf. Idem.

Les régions naturelles de la Colombie²⁵



Carte N° 1

²⁵Círculo de Lectores : *Atlas y Geografía de Colombia* , Bogotá, 1989, p. 57.

3. Les survivances musicales des principaux groupes culturels

a. *Survivances indiennes*

Des trois groupes culturels dont nous venons de faire mention, le groupe d'Indiens est celui qui, d'un point de vue musical, a peut être laissé le moins de traces. En effet, comme l'écrit Javier Ocampo López :

[3] *"La société aborigène a souffert de l'impact de la domination espagnole à travers un processus d'acculturation (...) au XVIème siècle. Ce contact a mené à la prédominance de la société dominante espagnole sur l'indienne dominée, dont les valeurs, dans leurs majorité, ont été détruites "*²⁶.

List s'exprime de même à cet égard en parlant particulièrement de la Caraïbe :

[4] *"La culture amérindienne, bien qu'indigène, a apparemment joué un rôle relativement mineur dans le syncrétisme qui a produit le chant et la musique instrumentale chez les costeños* [habitant de la région côtière de la Caraïbe] (...) La situation [du costeño*] est complexe, puisque historiquement il y a eu trois cultures concurrentes. Celle des Espagnols fut dominante, et celle des Africains et des Indiens subordonnées. La culture dominante en tant que telle, n'a pas eu de difficultés majeures pour maintenir ses valeurs, tandis que les deux subordonnées ont dû concourir non seulement avec la culture dominante, mais aussi entre elles. Dans cette concurrence l'africaine a eu des avantages (...) "*²⁷.

Ainsi, la rencontre entre Indiens, Espagnols et Noirs Africains a-t-elle eu pour résultat, entre autres choses, la désintégration presque totale des

²⁶OCAMPO LÓPEZ (Javier) : *Música y folclor de Colombia* , Bogotá, Plaza & Janes, 2ème édition, 1984, p.54.

²⁷LIST (George) : op. cit. pp. 567 à 569.

civilisations amérindiennes. Mais, les survivances musicales indiennes dans la musique de tradition orale en Colombie sont toutefois loin d'être négligeables, comme nous essayerons de le montrer brièvement ici. Signalons cependant qu'à part quelques rares études apparues récemment, sur les indiens *Kuna**²⁸ et les *Paeces*²⁹, en général les travaux spécialisés sur ce sujet sont plutôt rares. Pourtant, une connaissance approfondie de cette musique - d'hier comme d'aujourd'hui - nous semble indispensable pour mieux comprendre l'interaction musicale des différents peuples, dans la mesure où elle représente une partie importante de la musique de tradition orale du pays, tout au moins dans la région qui nous concerne davantage ici, la Caraïbe.

Ce manque d'études est effectivement inquiétant lorsqu'on tient compte des chiffres présentés par Abadía Morales : il reste environ 300.000 Indiens colombiens (faisant partie des familles linguistiques déjà citées), qui comptent plus de deux cents tribus différentes ; parmi elles, 50% ont été repérées et classifiées, dont seulement le tiers a fait l'objet d'investigations et de recherches en matière musicale³⁰. Pourtant on sait que le répertoire des Indiens est très vaste, et présente presque toujours un caractère magique et religieux. Dans les différentes manifestations - telles que les fêtes et cérémonies religieuses, les rites de récolte, les activités guerrières, les rites de puberté - Abadía Morales a trouvé plus de deux cents chants, airs et danses pour lesquels il a établi une importante classification d'après leurs fonctions³¹.

²⁸CARMONA MAYA (Sergio Iván) : *La música, un fenómeno cosmogónico en la cultura kuna*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1989, 282 p.

²⁹MIÑANA BLASCO (Carlos) : *Kuvi. Música de flautas entre los paeces*, Santafé de Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología - Colcultura, Informes Antropológicos N° 8, 1994, 171p.

³⁰ABADIA MORALES (Guillermo) : op. cit. p. 134.

³¹Ibid., pp. 93 à 132.

Il est également possible de retrouver un nombre très important d'instruments de musique de toutes sortes dans l'arsenal instrumental des Indiens. Parmi les plus importants il y a ceux qui se sont intégrés dans différentes formations orchestrales métisses de certaines régions et que nous évoquerons par la suite (« *conjunto de gaitas* » et « *cumbiamba* »). C'est le cas de la *gaita**, de la *caña de millo** et des *maracas* .

La *gaita** est un aérophone que l'on trouve encore aujourd'hui chez les Indiens *Kogui**³², habitant la « *Sierra Nevada de Santa Marta* »³³. Cet instrument est une sorte de flûte, avec un tuyau construit à partir d'un cactus nommé *cardón** et une embouchure faite d'un mélange de charbon végétal et de cire d'abeille à travers laquelle on introduit une plume de canard sauvage où l'on souffle pour produire le son³⁴. Elles se présentent en paires qui reçoivent les noms de *Kuisi sugi** pour la *gaita** mâle (avec entre un et deux trous de jeu) et *Kuisi bunzi** pour la *gaita** femelle³⁵ (avec entre quatre et cinq trous de jeu). Chacune mesure de 60 à 70 cm de long, et de 2 à 3 cm de diamètre environ³⁶ :



Figure 1³⁷

³²REICHEL-DOLMATOFF (Gerardo) : *Los Kogi*, Bogotá, Procultura, Vol. 1, 1985, pp. 31 à 83 et 83 à 85.

³³Haut sommet de plus de 5.000 mètres d'altitude et de 15.000 km² situé au bord de la mer Caraïbe dans le département Magdalena.

³⁴Cf. ABADÍA MORALES (Guillermo) : op. cit. , pp. 243 à 245.

³⁵IZIKOWITZ (Karl Gustav) : *Musical and other sound Instruments of the South American Indians*, Göteborg, Elanders, 1935, p. 373.

³⁶Dans la série documentaire YURUPARI : *Gaitas de San Jacinto*, Bogotá, Audiovisuales, 1986, on peut observer des extraits de la facture de cet instrument par José Lara, l'un des membres du célèbre groupe « *Gaiteros de San Jacinto* » .

³⁷D'après IZIKOWITZ (Karl Gustav) : op. cit. , p. 373.

D'après Abadía, on trouve également un certain type de *gaita** chez les Indiens *Kuna** sous le nom de *suarras*³⁸. Cependant, Carmona Maya nous dit que dans les *suarras* des *Kuna** "(...) l'air est envoyé avec un souffle direct qui pénètre dans le corps [de l'instrument] coupé par l'entrée du tube (...) "³⁹ ; cet instrument ne possède donc pas le même type d'embouchure décrite ci-dessus par Abadía Morales. Cependant, Izikowitz affirme également l'existence des mêmes types d'instruments chez les *Kuna** de Colombie et de Panama, ainsi que plus au nord encore, en Amérique Centrale, chez les *Aztèques* , à qui cet auteur attribue leur origine, ces instruments étant probablement arrivés en Amérique du Sud à travers la mer Caraïbe. En ce qui concerne le nom que cet instrument reçoit aujourd'hui dans la population métis - « *gaita* » - Abadía Morales considère qu'il vient probablement des conquistadores qui voyaient en lui une "*similitude douteuse* " avec les cornemuses européennes⁴⁰.

La *caña de millo** (tige de millet) est un aérophone construit de millet, de roseau, ou de *lata** ("*palmier aux tiges fines très épineuses* "⁴¹) mais on se réfère le plus souvent à lui comme *caña de millo** (et parfois *pito**). Cet instrument est décrit par List comme

[5] "(...) une clarinette idioglottique transversale. C'est un court tuyau ouvert aux deux extrémités, avec une anche taillée dans l'une d'elles, et quatre trous percés les uns à côtés des autres (...) "⁴².

³⁸ ABADIA MORALES (Guillermo) : op. cit. p. 243.

³⁹ CARMONA MAYA (Sergio Iván) : op. cit. , p. 55.

⁴⁰ ABADIA MORALES (Guillermo) : op. cit. p. 244.

⁴¹ Ibid., p. 250.

⁴² LIST (George) : op. cit. pp. 53 à 54.

Figure 2 ⁴³

Il mesure environ 25 cm de long et 1,5 cm de diamètre. Comme l'explique Manuel Zapata Olivella, c'est un instrument difficile à maîtriser car il demande une technique très développée de souffle, d'expiration et d'inspiration, pour contrôler la hauteur du son⁴⁴. Abadía Morales affirme que cet instrument est une variation de la flûte appelée *massi** chez les Indiens *Guajiro** :

[6] *"Bien que la caña de millo soit aujourd'hui un instrument appartenant aux milieux mulâtre et métis* ⁴⁵, *son origine est indigène, car c'est une copie exacte des flûtes appelées massi à la Guajira (...)* "⁴⁶.

Cependant d'autres auteurs, notamment Izikowitz⁴⁷, estiment qu'il est possible que cet instrument ait d'autres origines, car on n'a pas de preuves de sa présence en Amérique du Sud dans les temps précolombiens.

La *maraca* est un instrument idiophone d'usage très généralisé en Amérique. Il est tout de même très répandu aussi en Afrique, comme nous l'explique André Schaeffner :

⁴³Ibid., p. 55.

⁴⁴ZAPATA OLIVELLA (Manuel) : in *Revista Colombiana de Folklore*, Vol. III, No. 6, Bogotá, 1961, pp. 154 à 159

⁴⁵Dans ce contexte, "mulâtre" signifie ce qui résulte du mélange entre Blancs et Noirs, tandis que "métis" entre Blancs et Indiens. Nous approfondirons cet aspect dans « *Métissage et culture costeña* » plus loin.

⁴⁶ABADIA MORALES (Guillermo) : op. cit., p. 250.

⁴⁷IZIKOWITZ (Karl Gustav) : op. cit., pp. 260 à 264.

"La maraca et ses semblables paraissent être d'origine indienne et tout à la fois nègre : leur existence en Amérique remonterait plus haut que l'arrivée des nègres esclaves ; et en Afrique noire l'instrument est répandu sous des formes très différentes (...)"⁴⁸.

Izikowitz considère que c'est un instrument sans doute "très ancien", notamment au Pérou⁴⁹, et décrit de nombreux types de *maracas* à travers le continent américain⁵⁰. En Colombie, comme nous l'explique Ocampo López, elle est utilisée principalement par des Indiens de familles linguistiques *Caribe* et *Arawak* lors des cérémonies religieuses, dont le pouvoir magique se trouve entre les mains du *Shaman* ou *Curaca*, le chef religieux de la tribu⁵¹. De même, List estime que la *maraca* utilisée dans la région caraïbe en Colombie est d'origine indienne et non pas africaine, en partie à cause de son utilisation simultanée avec la *gaita** mâle, *Kuisi suigi** chez les *Kogui* ⁵² (figure N° 3).



Figure 3 ⁵³

⁴⁸SCHAEFFNER (André) : *Origine des instruments de musique*, Paris, Mouton, 3ème édition, 1986, p. 40 à 41.

⁴⁹Ibid., p. 118.

⁵⁰IZIKOWITZ (Karl Gustav) : op. cit., pp. 96 à 129.

⁵¹OCAMPO LOPEZ (Javier) : *Música y folclor de Colombia*, op. cit., p. 58.

⁵²LIST (George) : op. cit. p 27.

⁵³Figure N° 3 : Indien Kogi interprétant la *kuisi suigi** et une *maraca*. Extrait de : TRIANA (Gloria) : *El Litoral Caribe*, in *Música tradicional y popular colombiana*, Bogotá, Procultura, Fascicule 5, 1987, p. 72.

Les *maracas* font aussi partie de la formation orchestrale traditionnelle des Plaines Orientales, sous le nom de *capachos** ⁵⁴.

b. Survivances espagnoles

Dans le processus d'expansion colonisatrice et de diffusion culturelle, les Espagnols ont transmis leurs danses, chants, musiques et instruments dans toutes leurs colonies d'outre-mer. Pendant les XVIème, XVIIème et XVIIIème siècles, ils ont laissé des traces très profondes telle que la langue espagnole, à travers laquelle cette nouvelle culture latino-américaine a commencé à s'exprimer dans la poésie et le chant. Selon Ocampo López, la musique importée par les Espagnols était un mélange de la gaieté flamande et andalouse avec la mélancolie et la cadence castillanes unies au mystère sonore arabe⁵⁵.

Avec la musique, les Espagnols ont introduit de nombreuses danses qui sont restées dans les traditions populaires colombiennes. Parmi les plus importantes on peut mentionner la *jota** qui est toujours dansée dans le département du Chocó sur la côte Pacifique, le *torbellino**, la *trenza**, le *bambuco** et la *guabina** dans la région des Andes, ainsi que le *pasillo**, déjà très populaire dès la deuxième moitié du XIXème siècle⁵⁶, issu de la valse européenne avec un rythme plus rapide, presque "vertigineux"⁵⁷.

Parmi les instruments de musique importés par les Espagnols en Colombie il y a de nombreux cordophones. Les plus répandus sont la guitare,

⁵⁴ MARTIN (Miguel Angel) : *El folclor de los Llanos Orientales*, in *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, Vol. I, No. 1, Bogotá, 1986, p. 71.

⁵⁵ OCAMPO LOPEZ (Javier) : *Música y folclor de Colombia*, op. cit., p. 31.

⁵⁶ Ibid., p. 46.

⁵⁷ ABADIA MORALES (Guillermo) : op. cit. pp. 181 à 184.

le *tiple**, le *requinto**, la *bandola**, dans des formations typiques de la région des Andes, et le *cuatro** et l'*arpa llanera** dans les orchestres de la région des Plaines Orientales.

La guitare, pour Crivillé i Bargallo, est un

[7] "(...) *instrument de lointaines origines et de vieille tradition. L'étymologie (...) propose aux chercheurs une dérivation des anciennes cithares. Cependant, il reste encore à élucider quelles furent avec certitude les premières étapes de son évolution ainsi que son lieu de naissance* "58,

En Colombie la guitare est largement utilisée dans maintes manifestations à travers tout le pays, ainsi que d'autres cordophones qui sembleraient avoir été dérivés d'elle. Par exemple le *tiple**, considéré par certains auteurs comme l'instrument typique de la région des Andes en Colombie⁵⁹, et à tort par d'autres auteurs comme une version de la *chitarra battente* d'une grande popularité en Espagne et au sud de l'Italie pendant le XVII^e siècle⁶⁰, d'après l'importante étude de David Puerta Zuluaga le *tiple** serait une "(...) *création autochtone du dix-neuvième siècle, à partir de la guitare de l'époque des Rois Catholiques (...)* "⁶¹ d'Espagne. C'est un instrument utilisé généralement comme accompagnement dans les formations orchestrales de la région, et qui se joue avec une technique de *rasgueo** (grattage). Il s'accorde comme les quatre premières cordes de la guitare (Mi-Si-Sol-Ré). Également, le *requinto** est un instrument ayant les mêmes caractéristiques que le *tiple** à l'exception de sa boîte de résonance, beaucoup plus petite et étroite, qui lui donne un son plus aigu. La *bandola** (qui dans les différentes

⁵⁸ CRIVILLÉ I BARGALLO (Josep) : op. cit. , p. 355.

⁵⁹ Ibid. , p. 265.

⁶⁰ OCAMPO LOPEZ (Javier) : op. cit. p. 49.

⁶¹ PUERTA ZULUAGA (David) : *Los caminos del tiple* , Bogotá, Ediciones AMP, 1988, p.121.

formations instrumentales de la région joue un rôle principalement mélodique) d'après Abadía Morales,

[8] "(...) *dérivée de deux instruments européens qui sont la «bandurria» espagnole et la mandoline italienne, a souffert d'importantes transformations jusqu'à devenir la bandola colombienne d'aujourd'hui* (...) " ⁶².

D'après Ocampo López, "(...) *les vieux paysans considèrent que la guitare et la bandola ont été introduits dans le folklore musical plus récemment* (...) " ⁶³.

L'*arpa llanera*^{*}, très répandue dans la musique dite *llanera*^{*} - en provenance de cette région du pays (Plaines Orientales) - d'après Miguel Angel Martín fut introduite en Colombie par les jésuites au début du XVIIIème siècle. Après que ces derniers furent expulsés de la région, les Indiens ont continué à en jouer et à la fabriquer, mais l'instrument est tombé dans l'oubli pendant de longues années. Il a fallu attendre jusqu'aux années 1950 avant qu'il soit réintroduit de nouveau avec force sur la scène de la musique *llanera*^{*}. C'est une harpe diatonique qui comporte entre 30 et 34 cordes⁶⁴. Elle constitue avec le *cuatro*^{*} (qui - comme pour le *tiple*^{*} - pourrait descendre d'une version primitive de la guitare à quatre cordes de l'époque des Rois Catholiques d'Espagne⁶⁵) et les *capachos*^{*}, la base des formations orchestrales de la musique *llanera*^{*} des plaines colombo-vénézuéliennes aujourd'hui⁶⁶.

⁶²ABADIA MORALES (Guillermo) : op. cit. pp. 271 à 272.

⁶³OCAMPO LOPEZ (Javier) : *Música y folclor de Colombia*, op. cit. p. 49.

⁶⁴MARTIN (Miguel Angel) : *Del folclor llanero*, Santafé de Bogotá, Ecoe 2ème édition, 1991, p. 134.

⁶⁵ABADIA MORALES (Guillermo) : op. cit. pp. 270 à 271.

⁶⁶Aussi, un autre type de *bandola*^{*} - différente de celle interprétée dans la région des Andes - remplace parfois l'*arpa llanera*^{*} dans ces types d'orchestres.

En ce qui concerne les instruments aérophones la liste est longue. Nous nous contenterons ici de faire mention de l'accordéon diatonique - très répandu dans les *conjuntos vallenatos** dont nous parlerons par la suite - qui a été introduit en Colombie à la fin du XIX^{ème} siècle⁶⁷. De même que les instruments faisant partie des traditionnelles *bandas** (harmonies) qui au XIX^{ème} siècle, comme nous l'explique William Fortich Díaz, ont substitué aux instruments des Indiens et des Noirs "(...) *des trompettes, des clarinettes, des saxhorns [bombardinos], des cymbales, des caisses claires (...) et des grosses caisses d'origine européenne (...)* " ⁶⁸. Nous reparlerons de cette formation qui occupe une place très importante dans les manifestations musicales de la Caraïbe en Colombie.

c. Survivances africaines

Rappelons-nous que les Noirs africains sont apparus en Colombie au cours de la deuxième moitié du XVI^{ème} siècle. D'après Ocampo López il faut cependant attendre principalement jusqu'aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles pour que leur influence devienne décisive⁶⁹. Cette influence est très marquante au niveau de la composition ethnique de la population, de ses mœurs et de sa musique en général qui, contrairement aux survivances espagnoles, s'est propagée à partir de la couche sociale la plus basse.

Selon plusieurs auteurs, ce furent principalement les cultures Yoruba et Bantou, en provenance du Soudan Occidental, de la Côte de Guinée, du Congo et de l'Angola qui se sont dispersées à travers tout le territoire du

⁶⁷ LLERENA VILLALOBOS (Rito) : *Memoria cultural en el vallenato* , Medellín, Universidad de Antioquia, 1985, p. 132.

⁶⁸ FORTICH DÍAZ (William) : *Con bombos y platillos* , Montería, Domus Libri, 1994, p. 39.

⁶⁹ OCAMPO LOPEZ (Javier) : *Música y folclor de Colombia* , op. cit. p. 69.

«Nouveau Royaume de Grenade»⁷⁰. Mais c'est surtout dans les régions côtières du Pacifique et de la Caraïbe en Colombie que l'on trouve la présence africaine, notamment dans les instruments à percussions et en particulier les membranophones qui font partie de différents orchestres qu'on trouve sur les deux côtes.

En ce qui concerne particulièrement les instruments membranophones utilisés dans ces régions, il n'est pas inutile de souligner ici qu'on ne peut pas attribuer leur origine uniquement par la présence, sur le continent américain, des Noirs venus d'Afrique et leur descendance. En effet, différents chercheurs estiment que ce type d'instrument existait déjà au nord de l'Amérique du Sud avant l'arrivée des Espagnols⁷¹, puisque ces derniers ainsi que les Indiens ont apporté des modifications qui ont donné à ces instruments leur forme actuelle, comme nous l'explique List :

[9] *"Le tambour «mayor» , le llamador, (...) sont dérivés principalement des ancêtres africains, mais ils montrent des traits européens et amérindiens (...)"*⁷².

Nous pouvons cependant estimer, surtout d'après les études de List, que l'apport africain est très significatif, voire le plus important, tout au moins en ce qui concerne les instruments de musique, leurs techniques de jeu ainsi que dans la musique en elle-même.

Pour cette raison, nous nous permettons de considérer ici ces instruments comme étant principalement une survivance des Africains dans la musique de tradition orale de ces régions, sous réserve de tenir compte du fait

⁷⁰Ibid., p. 69 ; ESCALANTE (Aquilés) : op. cit. pp. 71 à 104 ; GUTIÉRREZ AZOPARDO (Ildefonso) : op. cit. p. 18. GRANDA (Germán de) : op. cit. , chapitres 8, 10, 13, 16, 23, 24, et 25 principalement. Voir aussi les différents travaux de Nina S. de FRIEDEMANN dans la bibliographie à la fin de cette étude..

⁷¹Cf. IZIKOWITZ (Karl Gustav) : op. cit., p. 180 ; et LIST (Georges) : op. cit., pp. 33 à 34.

⁷²LIST (Georges) : op. cit., p. 566.

que, encore une fois, le manque d'études sur les musiques amérindiennes, ne nous permet pas encore aujourd'hui d'approfondir davantage sur leur apport dans la constitution de ces instruments. Citons de nouveau à cet égard List :

[10] "La contribution de l'Afrique est deuxième en importance après celle de l'Europe. Mais elle est la plus importante en ce qui concerne les instruments de musique, ainsi que dans l'utilisation des instruments à percussion et dans les battements de mains ⁷³. La plus importante contribution africaine a porté sur les aspects concernant le rythme et l'accentuation (...). L'usage généralisé de la forme «appel et réponse» et certaines méthodes utilisées par le soliste pour guider le chœur dérivent également de la pratique africaine (...) "⁷⁴.

C'est ainsi que parmi les membranophones les plus importants de la Caraïbe on peut mentionner les tambours suivants : le *llamador** ou *macho* (mâle), et l'*alegre** ou *hembra* (femelle, appelé par List «*mayor** » et dans la région de la dépression momposine *currulao**), tous deux des tambours coniques à une seule membrane percutée avec les mains ; la *tambora** , tambour cylindrique à deux membranes frappées avec deux baguettes⁷⁵. Ces instruments constituent la base de l'accompagnement rythmique dans la musique de la région, tels que la *cumbia** , le *porro** , la *puya** , le *mapalé** , le *bullerengue** et la *Tambora* , entre autres.

Dans le village de Palenque de San Basilio (dans le département de Bolívar) on trouve le chant funéraire nommé *lumbalú** ⁷⁶. D'après Escalante, il est accompagné d'un tambour conique à une seule membrane appelé

⁷³Rien ne nous dit, cependant, que ce trait - le battement de mains - ne faisait pas également partie des pratiques musicales amérindiennes de la région.

⁷⁴LIST (Georges) : op. cit., p. 567.

⁷⁵Nous approfondirons davantage sur la facture et la technique de jeu de ces instruments dans la troisième partie de cette étude.

⁷⁶ZAPATA OLIVELLA (Manuel) : *Cantos religiosos de los negros de Palenque* , in *Revista Colombiana de Folklore*, Vol. III, No. 7, Bogota, 1962, p. 210.

*pechiche** (qui ressemble au tambour *alegre** mais en plus long) et d'un autre plus petit appelé *yamaró**. Quant à la musique, ce même auteur explique :

[11] "*Il y a toujours un soliste qui commence les chants, suivi d'un chœur de femmes qui répètent le refrain (...) , entre-temps on danse [un couple] autour du cadavre, et [les femmes] battent des mains (...)*"⁷⁷.

Dans cette région, il y a d'autres instruments moins répandus mais tout aussi importants, comme l'*arc musical* et la *marímbula**. Pour le premier, il s'agit d'un instrument qui peut être tout aussi bien d'origine indienne ou africaine. Selon List il n'y a pas de preuves - sous forme de documents écrits ou archéologiques - de l'existence de l'*arc musical* sur le territoire américain pendant l'époque précolombienne⁷⁸. Izikowitz à ce propos nous explique que :

[12] "*(...) Si cet instrument est précolombien, dans ce cas il serait le seul instrument à cordes connu en Amérique avant l'arrivée de Colomb. En considérant la simplicité de l'instrument et le fait que les Indiens étaient familiarisés avec l'arc et la flèche montre (...) que les probabilités de son existence précolombienne en Amérique sont très élevées*"⁷⁹.

List trouve cependant de nombreuses similitudes dans la technique de jeu, ainsi que dans la facture instrumentale, entre l'*arc musical costeño** et l'africain⁸⁰. De même, Escalante dit qu'il s'agit d'un instrument d'origine congolaise⁸¹.

Quant au second - la *marímbula** - d'après List c'est un instrument qui dérive de la *mbira*. Il a été importée d'Afrique par les esclaves, et diffusé dans

⁷⁷ESCALANTE (Aquiles) : op. cit. , p. 164.

⁷⁸LIST (Georges) : op. cit. , p. 75.

⁷⁹IZIKOWITZ (Karl Gustav) : op. cit., p. 201.

⁸⁰LIST (Georges) : op. cit. , pp. 127 à 130.

⁸¹ESCALANTE (Aquiles) : op. cit. , p. 10.

divers pays du continent Américain (Brésil, République Dominicaine et Haïti). Ensuite, dit ce même auteur, "(...) *la marímbula** a été diffusée de Cuba en Colombie par des moyens rigoureusement audiovisuels (...) "⁸² à travers certains films présentés à Cartagena à la fin des années vingt. Ainsi, les orchestres cubains - notamment le «Quinteto la Plata» et le «Sexteto Habanero» - utilisaient dans ces films la *marímbula** comme basse, ce qui aurait servi aux jeunes musiciens de Cartagena comme modèle pour fabriquer eux-même leur propres instruments, ainsi que pour interpréter un répertoire cubain⁸³. Gloria Triana à ce propos nous dit qu'effectivement la *marímbula** fait partie de l'orchestre que l'on appelle aujourd'hui *sexteto palenquero** lequel, ajoute-t-elle, "(...) est uniquement conservé dans la communauté de Palenque de San Basilio "⁸⁴.

Pour ce qui concerne la région du Pacifique, amplement peuplée par des Noirs et leurs descendance⁸⁵, l'un des genres musicaux les plus répandus de la région - et principalement au sud du fleuve San Juan - s'appelle le *currulao**⁸⁶. Plusieurs auteurs, notamment Egberto Bermúdez⁸⁷, signalent également un autre nom vernaculaire pour cette musique : « *baile de marimba* » (danse de marimba), probablement à cause de l'importance du

⁸²LIST (George) : *La Mbira en Cartagena*, in *Revista Colombiana de Antropología*, Bogotá, Vol. XIV, 1966-1969, pp. 269 à 270.

⁸³Idem. En ce qui concerne une éventuelle diffusion de cet instrument par des moyens audiovisuels à partir de Cuba vers la région caraïbe en Colombie, il nous paraît nécessaire de revoir cette thèse. En effet, nous estimons peu probable que les *costeños** aient pu copier un tel instrument à partir des films commerciaux de l'époque, pour qu'ensuite il se soit propagé vers d'autres régions de la Caraïbe, comme le prétend List. Il nous semble important de faire une étude comparative davantage approfondie pour pouvoir affirmer cette théorie. Malheureusement cet instrument tombe rapidement en désuétude, ce qui rendrait très difficile de mener à bien une telle recherche.

⁸⁴TRIANA (Gloria) : *El Litoral Caribe*, in *Música tradicional y popular colombiana*, Bogotá, Procultura, Fascicule 5, 1987, p. 81.

⁸⁵GRANDA (Germán de) : op. cit., pp. 157 à 158.

⁸⁶Ne pas confondre avec le *currulao**, tambour faisant partie de l'orchestre de *Tambora*. Voir plus loin "*Tambora : musique, danse, orchestre...*", dans la deuxième partie de cette étude.

⁸⁷BERMÚDEZ (Egberto) : *El Litoral Pacífico*, in *Música tradicional y popular colombiana*, Bogotá, Procultura, Fascicule 9, 1987, p. 118.

rôle que joue ce dernier instrument dans l'ensemble interprétant cette musique. Isabel Leymarie nous décrit le *currulao** comme suit :

"L'un des genres musicaux les plus populaires (...) est le *currulao* (ou «danse de la marimba») et ses variantes, le "pango" et l' "andarele", dansés et chantés les week-end et lors de fêtes profanes (...). Divers airs accompagnent la danse : «Bambuco viejo», «Bámbara negra», «Caderona», «Juga» (...). L'orchestre consiste en six ou sept marimbas, en "cununos" (mâle et femelle), tambora (ou "bombo") et "redoblante" [caisse claire] (...) plus deux ou trois "guasás" (...) "⁸⁸.

Le *cununo** est un tambour conique à une seule membrane - similaire à l'*alegre** - avec la cavité inférieure de son fût obturée par une planche en bois⁸⁹. Le *guasá** est un idiophone fabriqué à partir d'une tige de bambou d'environ 50 cm de long et 7 cm de diamètre, fermée aux deux extrémités par deux clous de bois dur. A l'intérieur de ce tube on met des graines, de manière à produire des sons en le secouant⁹⁰. (Il existe un instrument analogue à celui-ci dans la Caraïbe appelé *guache** , sur lequel nous reparlerons dans la troisième partie de cette étude).

Leymarie continue son explication citée plus haut en ajoutant : "(...) Les mélodies sont basées sur des gammes non tempérées et les timbres des voix rappellent ceux de l'Afrique"⁹¹. Il est intéressant de noter que le *currulao** se danse également plus au sud, en Équateur, dans la région de San Lorenzo. Car, comme le note ce même auteur, de nombreux *palenques** des Noirs fugitifs furent également fondés aux alentours de cette région. C'est ainsi que

⁸⁸LEYMARIE (Isabelle) : *Du tango au reggae. Musiques noires d'Amérique latine et des Caraïbes*, France, Flammarion, 1996, pp. 154 à 155.

⁸⁹Cf. ABADIA MORALES (Guillermo) : op. cit. p. 257.

⁹⁰Cf. ARETZ de RAMON Y RIVERA (Isabel) : *La musique et la danse dans l'Amérique latine continentale (excepté le Brésil)*, in *L'Afrique en Amérique latine*, Unesco, Paris, 1964, p. 190.

⁹¹LEYMARIE (Isabelle) : op. cit. , p.155.

"(...) la musique afro-équatorienne ressemble à celle, voisine, de la côte pacifique de la Colombie"⁹².

La musique du nord du Pacifique, principalement de la région du département du Chocó, comporte d'après Bermúdez une instrumentation différente de celle du *currulao**. En effet, l'orchestre typique pour interpréter cette musique, que l'auteur désigne sous le nom générique de *chirimía**, est constitué par les instruments suivants :

[13] "Les instruments mélodiques de ces formations peuvent être la flûte traversière à six trous (en métal ou en roseau) et la clarinette moderne. Il est également possible de trouver des flûtes avec un conduit d'air interne à quatre trous et le bombardino comme instrument d'accompagnement. La tambora et la caisse claire sont des membranophones et (...) les cymbales qui constituent le seul instrument idiophone de cette formation (...)"⁹³.

La musique interprétée par ces orchestres est très variée. Nous pouvons citer, d'après ce même auteur la *jota**, la *mazurka*, la *contradanza*, la *polka*, l' *abozao**, le *tamborito**, entre autres⁹⁴.

C'est ainsi qu'à travers le territoire colombien, les Noirs esclaves et leurs descendances, ont amplement marqué la personnalité des futurs colombiens de façon très diverse, particulièrement dans la musique et la danse des régions du Pacifique et de la Caraïbe. Leur influence dans les traditions musicales dans cette dernière région sera atténuée par une fusion d'influences diverses des Espagnols et des Indiens, dans un contexte socioculturel tout aussi particulier que complexe, comme nous essayerons de l'exposer brièvement dans les pages qui suivent.

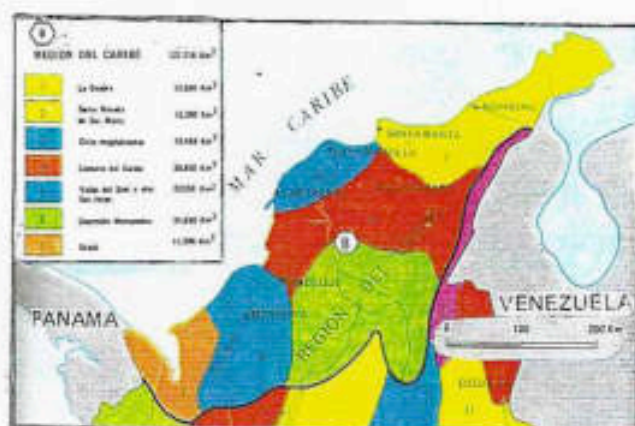
⁹²Ibid. , pp. 157 à 159.

⁹³BERMÚDEZ (Egberto) : op. cit. , p. 115.

⁹⁴Ibid. , p. 118.

B. Musique de la Caraïbe

Région de la Caraïbe⁹⁵



Carte N° 2

1. Métissage et culture *costeña**

Dans la région de la Caraïbe en Colombie, la présence des Indiens, des Blancs et des Noirs n'a pas été sans conséquence. Nous l'avons dit⁹⁶, essayer de distinguer et de mesurer le degré de participation de chacun de ces trois groupes culturels dans la formation de la population de la région, reste dans l'ensemble une tâche très complexe. Ainsi, et loin de pouvoir déterminer avec précision leur apport à la culture *costeña**, essaierons-nous tout de même de mieux comprendre le processus de métissage qui a donné

⁹⁵Extrait de IGAC : op. cit., p. 81.

⁹⁶Dans "Population et «régions naturelles»", plus haut.

naissance à tant de manifestations musicales dans cette région, manifestations que nous exposerons par la suite. Car il est bien certain qu'un grand métissage s'est effectivement produit à travers la majorité du territoire colombien, et tout particulièrement dans cette partie du pays - la région de la Caraïbe - où il était significativement important. Ainsi l'expriment plusieurs auteurs dont Octavio Marulanda qui nous dit :

[14] "(...) dans le littoral de l'Atlantique le folklore est la résultante du métissage des trois courants culturels qui constituent notre nationalité (...) "97.

Citons également Ocampo López :

[15] "(...) le contact entre les trois éléments socioculturels qui constituent l'ethnie costeña* , a mené au surgissement d'un véritable peuple «tri-hybride» tant du point de vue culturel que racial, et par essence d'un grand métissage (...) "98.

En effet, à partir d'un important métissage biologique - pour reprendre la terminologie de Lavallé⁹⁹ - entre ces trois groupes humains - Indiens, Blancs et Noirs - et à travers un long processus d'acculturation, un autre métissage de type culturel s'en est suivi entre le groupe dominant et les groupes subordonnés. Or, les Indiens comme les Noirs se sont vus dans l'obligation de trouver des mécanismes de résistance à l'oppression, leur permettant de survivre et ainsi de participer à la naissance d'un nouveau peuple. Ils ont intégré certains de leur traits culturels, en les transmettant aux générations qui ont suivi, issues de ce grand métissage qui s'est produit dans cette région.

⁹⁷MARULANDA (Octavio) : *El folclor de Colombia. Práctica de la identidad cultural* , Bogotá, Artestudio editores, 1984, p. 171.

⁹⁸OCAMPO LOPEZ (Javier) : *Las Fiestas y el Folclor de Colombia* , op. cit. p. 180.

⁹⁹LAVALLÉ (Bernard) : op. cit. , p.151.

Lors de l'arrivée des conquistadores espagnols sur le continent américain, le métissage biologique qui eut lieu à travers les différentes terres conquises, était dans un premier temps généralement dû aux mêmes raisons, comme nous l'explique Lavallé :

*"Dès les premières années, le phénomène du métissage entre les Espagnols et les Indiennes fut **un des traits dominants de la société américaine**. L'absence de femmes espagnoles ou leur nombre longtemps insuffisant, les facilités de toute sorte - et notamment sexuelles - qu'offrait aux vainqueurs leur situation dominante y contribuèrent beaucoup (...)"¹⁰⁰.*

Bientôt les Noirs viendront s'ajouter également aux mêmes conditions de soumission infligées par les Espagnols et à un processus semblable de métissage¹⁰¹. Ce mélange ethnique se généralisera et différentes appellations correspondant aux divers types de croisements entre les trois groupes humains pour désigner toutes les variantes possibles apparaîtront. Citons de nouveau Lavallé à cet égard :

*"Fondamentalement, on distingua les **mestizos** issus du Blanc et de l'Indienne, les **mulatos** du Blanc et de la Noire, les **zambos** de l'Indien et de la Noire ou vice versa. Mais avec le temps, les possibilités de mélange, notamment entre sang-mêlé, se multipliant, on arriva à plusieurs dizaines de termes (...)"¹⁰².*

En même temps, une autre sorte de métissage de type culturel était en train de se produire - plus subtile, à plus long terme, mais tout aussi profond et important. Car, s'il est vrai que, comme l'explique Lavallé, "(...) les enfants issus des aventures et des viols de la Conquête demeurèrent au sein de la

¹⁰⁰LAVALLÉ (Bernard) : op. cit. , p. 151. Ce qui est en **gras** dans le texte ici cité, l'est également dans l'original.

¹⁰¹Voir : *"Mezcla racial y contacto cultural "* dans ESCALANTE (Aguiles) : op. cit. , pp. 133 à 144.

¹⁰²Ibid. , p. 152.

population indigène (...) "103, par la suite la population métisse viendra lentement prendre une place de plus en plus importante dans le déroulement de la vie culturelle, sociale et plus tard aussi militaire et politique de ce nouveau peuple naissant. Peuple qui, par un processus d'acculturation assimilait et intégrait différents traits culturels des groupes humains dont il était issu, comme nous le dit Lavallé :

"Le métissage biologique s'accompagna d'une acculturation des dominés qui n'oublièrent pas pour autant leurs racines et n'abandonnèrent pas leurs propres pratiques culturelles malgré les pressions multiformes et constantes exercées par le groupe dominant (...) "104.

Ce qui permet à Lavallé d'affirmer que :

"(...) Espagnols et Créoles prirent en Amérique une foule d'habitudes, alimentaires ou vestimentaires, de comportements sociaux, directement influencés par le monde multiculturel dans lequel ils vivaient (...) "105.

Mais, cette intégration forcée des groupes subordonnés, n'a pas toujours eu lieu dans l'abdication. Au contraire, plusieurs mécanismes de résistance - pour la survie - à la domination espagnole se sont développés, comme nous le verrons maintenant.

D'une part, il y eut des mécanismes de résistance actifs et frontaux, qui impliquaient l'utilisation de la force sous forme de révoltes et aboutissant parfois à des affrontements armés. Les exemples de ce type sont nombreux, tant de la part des Indiens que de celle des Noirs. Pour le premier groupe, la résistance par la force était moins répandue que pour le second, car les Indiens étaient souvent leurrés sur les intentions des conquérants. Il y a tout

¹⁰³Ibid. , p. 151.

¹⁰⁴LAVALLE (Bernard) : op. cit. , pp. 154 à 155.

¹⁰⁵Ibid. ,p. 156.

de même eu d'importants combats, notamment entre les Espagnols et les Indiens *Chimila*, habitant à l'est de la dépression momposine¹⁰⁶. Fals Borda nous raconte que "(...) la célébrité belliqueuse de ces Indiens s'est étendue à travers tout le royaume [espagnol] au point d'empêcher toute expansion colonisatrice jusqu'aux débuts du XVIIIème siècle (...) "¹⁰⁷ sur leur territoire.

Quant au second groupe - les Noirs -, très tôt lors de l'époque de l'esclavage, des manifestations ainsi que des révoltes belliqueuses s'étaient produites, menant les instigateurs à la fuite et à la création des forteresses à l'écart de la domination espagnole, appelées en Colombie "*palenques*". Ces noyaux d'indépendance ont joué un rôle important pour la sauvegarde de certaines traditions d'origine africaine jusqu'à nos jours, que l'on retrouve également dans la région de Mompos et que nous évoquerons plus tard. Soulignons cependant maintenant, et à titre d'exemple, le courageux périple de l'un des premiers *cimarrón** (esclave en fuite) dans sa révolte contre l'oppression espagnole : il s'agit de Benkos - baptisé Domingo - Bioho. Plusieurs auteurs nous parlent de ses prouesses, notamment Escalante qui désigne Bioho comme l'instigateur du "(...) *plus vigoureux mouvement d'insurrection esclavagiste connu dans le littoral colombien de la Caraïbe* (...) "¹⁰⁸ qui a donné naissance par la suite à de nombreuses autres révoltes indépendantistes¹⁰⁹.

D'autre part, il y a eu aussi un autre type de résistance - passive, indirecte et subtile - mais tout aussi importante pour la sauvegarde de certains des traits culturels transmis jusqu'à nos jours génération après génération. À

¹⁰⁶Nous reparlerons plus loin de cette résistance *chimila* au moment d'évoquer les antécédents historique de la région de la dépression momposine.

¹⁰⁷FALS BORDA (Orlando) : op. cit. , p. 103A.

¹⁰⁸ESCALANTE (Aguiles) : op. cit. , p. 114.

¹⁰⁹Voir aussi les différents travaux de FRIEDEMANN (Nina S. de) cités dans la bibliographie, à la fin de cette étude.

cet égard, nous devons nous référer au troisième volume de l'important ouvrage du sociologue Orlando Fals Borda : «Historia doble de la costa» . Cet auteur résume ces mécanismes passifs de résistance à l'oppression espagnole, des Noirs et des Indiens de la région *costeña** , sous trois aspects principaux. Ce sont l'**accommodement** , la **sympiose** , et le **syncrétisme** .

Pour définir l'**accommodement** comme l'un des mécanismes de résistance à l'oppression, Fals Borda s'appuie essentiellement sur la création des *resguardos** - grandes étendues de terre destinées à la protection des Indiens dont la création fut déjà autorisée par le roi d'Espagne dès la fin du XVIème siècle :

[16] *"L'accommodement a eu une expression singulière dans la région (...) à travers l'implantation des resguardos* , institution qui n'allait pas directement à l'encontre des coutumes indigènes, étant donné qu'elle reconnaissait l'utilisation communale de la terre, le rang du cacique et de ses conseillers (...), les noyaux de peuplement (...) et les formes spéciales d'occupation du territoire "*¹¹⁰.

En effet, ce type d'institution a contribué à la sauvegarde de certaines traditions indigènes. Triana à ce propos fait allusion à certains villages de la région qui à l'origine étaient des *resguardos** , et où elle constate l'existence d'un plus grand nombre d'orchestres utilisant des instruments dont l'origine est vraisemblablement indienne, tels que la *gaita** et la *caña de millo** ¹¹¹.

La **sympiose** , nous explique Fals Borda, s'était produite autour de la création d'une nouvelle forme d'alliance de type économique entre les différents acteurs partageant une même terre :

¹¹⁰FALS BORDA (Orlando) : *Resistencia en el San Jorge* , in *Historia doble de la costa* , Bogotá, Tome 3, Carlos Valencia Editores, 1986, p. 54B.

¹¹¹TRIANA (Gloria) : op. cit. , p. 64.

[17] "Les paysans indigènes *costeños** ont également développé des coalitions d'intérêts avec les groupes dominants, afin de mener à bien des tâches de production économique pour le bénéfice de tous, des tâches qui, pour cette raison, peuvent être regardées comme une espèce de symbiose. (...) Ces coalitions symbiotiques ont été particulièrement expérimentées dans le maniement et l'administration d'éléments d'importations, tels que le bétail bovin, et dans l'organisation de *hatos** , *hatillos** et *estancias** ¹¹². Contrairement à l'Espagne, où la Mesta avait développé l'industrie ovine presque en monopole, au détriment d'autres formes d'élevages, [dans cette région] (...) les Blancs créoles, les Indiens et les Noirs ont pu inventer ensemble une institution fondamentale : l'*hacienda** ¹¹³.

Pour le **synchrétisme** , Lavallé nous rappelle "(...) qu'il était variable selon les régions et les groupes concernés, mais souvent très original dans ses expressions ¹¹⁴. Certes, cette fusion entre plusieurs doctrines différentes - religieuses ou philosophiques (d'après la définition de ce terme par ce même auteur) - a été beaucoup plus profonde et marquante dans d'autres régions de l'Amérique latine , où Leymarie nous rappelle que : "(...) les contacts entre les religions européennes et africaines engendrèrent cependant de nombreux synchrétismes (...) ¹¹⁵ - notamment à Cuba et Haïti, comme au Brésil, avec des pratiques telles que la *santería** et le *vaudou** , ou encore le *candomblé** . Sur les deux premiers Janheinz Jahn écrit :

¹¹²Quant à la signification des mots *hacienda** , *estancia** et *hato** , Lavallé écrit : "(...) à la différence de «*hacienda*», [*estancia*] fut une création américaine. Son apparition (...) coïncide avec la stabilisation des troupeaux («*hatos*») jusque-là itinérants. Alors que la propriété de la terre fut assez rapidement reconnue, celle des pâturages suscita de nombreuses oppositions de la Couronne et des municipalités fidèles à la tradition médiévale castillane de la liberté des parcours de pâturage. L'étymologie même de «*estancia*» (du verbe *estar* : «se trouver, être momentanément») semble exclure tout concept de propriété. Néanmoins, après bien des débats, les maîtres de troupeaux parvinrent en général à se faire reconnaître la propriété de leurs pâtures ", d'après LAVALLÉ (Bernard) : op. cit. , p. 114. Quant au mot *hatillo** , il se réfère à un *hato** mais en plus petit, soit une ferme de proportions mineures .

¹¹³FALS BORDA (Orlando) : *Resistencia en el San Jorge* , op. cit. , pp. 56B à 57B.

¹¹⁴LAVALLÉ (Bernard) : op. cit. , 155.

¹¹⁵LEYMARIE (Isabelle) : *Musiques caraïbes* , Cité de la Musique/Actes Sud, 1996, p. 21.

"(...) la Santería est à Cuba ce que le Vaudou est à Haïti (...) car le Vaudou et la Santería sont des formes légèrement différenciées d'une religion fondamentalement identique (...) "116,

soit celle des Yorubas en Afrique¹¹⁷. Quant au *candomblé** du Brésil, d'après Leymarie il s'agit d'une pratique : "(...) principalement yoruba avec des éléments bantous "118.

En Colombie ce degré de syncrétisme religieux n'a pas été atteint. Pourtant, plusieurs auteurs nous rappellent que le syncrétisme a bien existé dans certaines régions de la Caraïbe en Colombie. À cet égard Triana nous explique que certaines institutions ont en effet "(...) permis la conservation et le mélange de traditions indigènes autochtones et africaines avec les croyances religieuses chrétiennes et des valeurs culturelles espagnoles (...) "119, mais dans un syncrétisme sans doute moins important - peut être aussi parce qu'il était concurrentiel - que dans d'autres régions du continent américain . Car, effectivement dans la région caraïbe en Colombie il est question d'un syncrétisme concernant non seulement les croyances venues d'Afrique mais aussi celles de peuples indigènes. Fals Borda fait allusion à la surprenante survivance - et jusqu'à la fin du XVIIIème siècle - d'un syncrétisme aux rives du fleuve San Jorge entre la religion indigène *Zenú-Malibú* et des saints de l'Église catholique, dont certaines traces peuvent encore être ressenties aujourd'hui ¹²⁰.

C'est ainsi que tout ce complexe et profond métissage biologique et culturel, à travers divers mécanismes d'intégration et de résistance dans un

¹¹⁶JAHN (Janheinz) : *Muntu. L'homme africain et la culture néo-africaine*, Paris, Seuil, p. 65.

¹¹⁷Idem.

¹¹⁸Cf. LEYMARIE (Isabelle) : op. cit. pp. 25 à 56 et 67 à 79.

¹¹⁹TRIANA (Gloria) : op. cit., p. 66.

¹²⁰FALS BORDA (Orlando) : *Resistencia en el San Jorge*, op. cit., pp. 65B à 66B.

long processus d'acculturation, se trouve à la base de la culture *costeña** d'aujourd'hui, laquelle dans le «*Mapa Cultural del Caribe Colombiano*» est définie comme suit :

[18] *"On identifie les caraïbéens généralement par des éléments comme la nature métisse, la joie communicative, la solidarité, la résistance, l'endurance, le «laisser aller», la camaraderie, la sincérité, le machisme et le matriarcat, la forteresse de la grande famille, la nature amphibie¹²¹, le vécu (vivre et laisser vivre), le caractère d'un homme de guerre juste, et la vitalité de ses cultures populaires. C'est-à-dire, il existe une forme d'être costeño qui s'exprime en exigeant la reconnaissance de soi et de tous les hommes"*¹²².

C'est une culture où la musique et la danse prennent une place prépondérante, comme le constate Ocampo López :

[19] *"Le costeño* colombien est un amant du divertissement ; il est expansif et explosif dans sa façon de parler , de rire (...) d'où sa grande attirance pour la musique et la danse, et la grande variété des musiques folkloriques qu'il pratique par tradition "*¹²³ ;

des musiques aussi riches que variées et que nous essayerons d'esquisser dans les pages qui suivent.

¹²¹Aspect qui concerne principalement les habitants de la dépression de Mompos. Voir plus loin "Marronnage et «culture amphibie»".

¹²²CORPES (Consejo Regional de Planificación de la Costa Atlántica) : *Mapa Cultural del Caribe Colombiano*, Santa Marta, 1933, p. 22.

¹²³OCAMPO LÓPEZ (Javier) : *Las Fiestas y el Folclor en Colombia*, op. cit., p. 182.

2. Les principales formations orchestrales traditionnelles

Nombreuses sont donc les manifestations de musique de tradition orale qui se produisent à travers cette vaste région *costeña**. Pour cette raison, et à des fins de simplification, cet aperçu des musiques de tradition orale de la Caraïbe à travers les principales formations orchestrales ne traitera que des régions suivantes : l'embouchure du fleuve Magdalena, les plaines de la Caraïbe, les vallées des fleuves Sinu et San Jorge et la dépression momposine (soit les régions numéros 3, 4, 5 et 6 de la carte N° 2 présentée plus haut), en excluant la Guajira et la «Sierra Nevada de Santa Marta», ainsi que la région d'Urabá¹²⁴. Cette exclusion est due soit à un manque de références important sur les pratiques musicales de ces régions, soit parce que certaines pratiques musicales sont également répandues dans les régions centrales de la Caraïbe qui seront évoquées plus loin.

De la même façon, et dans un but descriptif, nous présenterons tout d'abord les formations dont l'origine se trouve plus particulièrement dans des zones rurales, et ensuite celles qui sembleraient être le produit d'un phénomène plus récent et urbain, sachant tout de même que ces dernières découlent souvent des premières. De la même façon, il ne faut pas oublier qu'il existe des formations «mixtes» - pour ainsi dire - avec des éléments des deux types de formations, et que les unes comme les autres se produisent aujourd'hui à travers tout le territoire, que ce soit dans des régions rurales ou urbaines.

¹²⁴Ces limitations territoriales, présentées dans la carte N°2, ne doivent être prises qu'en tant que références pour la pratique des musiques ici évoquées.

Ainsi, dans un premier temps évoquerons-nous tout d'abord quelques manifestations principalement vocales, liées en général aux chants de travail et connus sous les noms de *zafras**, pour ensuite évoquer les formations suivantes : *bailes cantados** (danses chantées), *cumbiambas**, *conjunto de gaitas**. Nous terminerons cette première catégorie par les *bandas de pueblo** (harmonies municipales) qui, en quelque sorte, révèlent un caractère «mixte» important, comme nous le verrons par la suite. Dans un deuxième temps, nous commencerons avec une formation, le *conjunto vallenato** qui aujourd'hui interprète l'une des musiques peut-être les plus connues dans le monde, dite *vallenata**, mais dont les interprètes - des troubadours paysans - il n'y a pas si longtemps venaient des champs de la région de la vallée d'Upar pour la chanter. Nous poursuivrons avec les *orchestres de salon* qui découlent des *bandas**, et nous finirons avec un type d'orchestre que - pour nos fins descriptives - nous appellerons les *combos salseros**, dans lequel convergent toutes ces musiques régionales urbaines et rurales, de même que celles en provenance des Antilles (notamment Cuba), avec des influences du jazz et qui aujourd'hui sont lancées sur la scène internationale.

*Zafras** (chants de travail) :

Ce sont des chants que les paysans *costeños** utilisent pendant les besognes quotidiennes dans les régions agricoles et d'élevage lors des mouvements de bétail et la préparation des champs. Triana distingue les chants suivants : *cantos de arreo** (chants pour stimuler les bêtes), *vaquería** (idem), *zafra** et *grito de monte** (cri de "brousse"). Il existe aussi la *zafra mortuaire*, des chants utilisés au moment de tasser la terre avec un marteau-pilon une fois que le mort a été enterré. Fals Borda nous décrit l'enterrement

d'un ancien musicien - directeur de la première *banda** de San Pelayo baptisée «Peor es na'» ("Pire c'est rien") au début du siècle - de la façon suivante :

[20] "*Manuel Zamora a été enterré par les habitants de San Pelayo à l'intérieur d'un canot creusé dans un arbre, avec une zafrá* de mort chantée au son du marteau-pilon pour emprisonner la terre dans le trou, des battements de mains et des «guápirreos*»¹²⁵ de tristesse*"¹²⁶.

*Bailes cantados** :

On désigne par ce nom une série de manifestations musicales à travers toute la région côtière, caractérisées par l'utilisation principalement de la voix, d'instruments à percussion et accompagnées par des danses. Carlos Franco, dans son important travail "*Bailes cantados de la Costa Atlántica*"¹²⁷, énumère une quinzaine de *bailes cantados** dont, parmi les plus importants, le *lumbalú**, le *bullerengue**, le *fandango** et la *Tambora*¹²⁸. Il faut noter ici cependant, qu'en dépit de leurs ressemblances - tout au moins apparentes, ce sont des genres dont les fonctions ont été, à l'origine, complètement différentes. Le *lumbalú** par exemple - comme nous l'avons dit plus haut - un chant funéraire, le *bullerengue**, par contre et d'après Abadía Morales, était interprété par des femmes enceintes comme danse à la fécondité¹²⁹ (bien que

¹²⁵*Guápirreos** : Cris de monte *. Dans CANTERO PÉREZ (Margarita) et DÍAZ BRAVO (Carlos) : *El Fandango Sinuano*, Montería, Gráficas Corsa, 1988, p. 64, le *guápirreo** est défini comme suit : "*Cri profond et émouvant qui extériorise les sentiments du paysan (...)*".

¹²⁶FALS BORDA (Oriando) : *Retorno a la tierra*, in *Historia doble de la Costa*, Tome 4, 1986, pp. 127A à 128A.

¹²⁷FRANCO MEDINA (Carlos A.) : *Bailes cantados de la Costa Atlántica*, in *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, Vol. I, No. 2, Bogotá, 1987, pp. 53 à 72.

¹²⁸Nous écrivons *Tambora* avec "T" majuscule pour des raisons qui sont exposées dans la deuxième partie de cette étude, consacrée entièrement à ce genre de musique.

¹²⁹ABADÍA MORALES (Guillermo) : op. cit., p. 203.

ni List¹³⁰ ni Franco Medina¹³¹ ne fassent aucune allusion à cet aspect lorsqu'ils évoquent cette danse), tandis que la *Tambora* , nous le verrons, se produisait, et se produit encore, principalement pendant le mois de décembre comme célébration de Noël. Quant au *fandango*^{*} , c'est un terme qui effectivement , comme l'écrit List,

[21] "(...) possède plusieurs connotations. Il est généralement employé pour évoquer les danses à travers les rues. L'endroit où les gens se réunissent pour commencer cette danse est aussi connu comme un *fandango*, de la même façon que la fête en général dont la danse fait partie (...). Aussi , à un genre spécifique accompagné par des tambours (...)"¹³².

Dans les *bailes cantados*^{*} , le *fandango*^{*} serait associé à la dernière des connotations énumérées ci-dessus. Mais List signale dans ce même texte qu'il n'a pas pu établir de relations précises entre ce genre de musique et une danse en particulier.

Signalons en outre Fals Borda qui distingue deux types de *fandango*^{*} :

[22] "(...) le *cantao* [chanté] (dansé par couples alternés, accompagné de tambours et battements de mains) et le "*paseo*" ["promené"] (dansé avec des cercles de couples en séquence avec un *conjunto*^{*} ou une *banda*^{*}, comme dans la danse de la *cumbia*^{*})" ¹³³.

Le premier type de *fandango*^{*} - *cantao*^{*} - serait celui propre aux *bailes cantados*^{*} ¹³⁴ ; le deuxième, lui, ferait partie du répertoire de l'une des formations les plus répandues de toute la région : les *bandas*^{*} , dont nous parlerons par la suite.

¹³⁰LIST (George) : *Poetry and Music in a Colombian Village* , op. cit. p. 87.

¹³¹FRANCO MEDINA (Carlos) : op. cit. , pp. 67, 69 et 71.

¹³²LIST (George) : op. cit. , p. 88.

¹³³FALS BORDA (Orlando) : *Retorno a la tierra* , op. cit. , pp. 131B

¹³⁴C'est par ailleurs celui dont Carlos Franco fait mention dans son article (cité plus haut).

[24] "Les orchestres des *cumbiambas** sont constitués de six musiciens suivant cette formation : le musicien principal qui est le flûtiste ; le deuxième (...) qui est le tambourineur ; le troisième (...) le joueur du *bombo** ; le quatrième (...) le *llamador** ; le cinquième (...) le joueur des *maracas* ; le sixième (...) le joueur du *guache** "140.

En fait, la flûte dont nous parle Lima est une *caña de millo**, le tambourineur (que dorénavant nous appellerons *tamborero**) joue du tambour "femelle" *alegre** ; le *bombo** (grosse caisse) est la *tambora** ; le *llamador** est le tambour pair "mâle" de l'*alegre** ; et les deux derniers instruments correspondent bien aux idiophones dont nous avons fait mention précédemment (les *maracas* et le *guache**). Cette description de Lima est très proche de celle que nous propose List (qui, lui, d'après l'usage de la région faisant partie de son étude, nomme cet orchestre *conjunto de cumbia**), à l'exception des idiophones utilisés qui varient, selon la région entre les *guachos** 141, *guache** ou *maracas*. D'après ce même auteur, les rythmes traditionnellement interprétés par cet orchestre sont la *cumbia**, la *gaita**, le *porro** et la *puya** 142.

*Conjunto de gaitas** :

Cet orchestre ressemble beaucoup à celui de la *cumbiamba**. Car en effet, comme le manifeste List "(...) ce groupe [de musiciens] constitue une partie du complexe *cumbia**, et sa fonction originale, comme celle du *conjunto de cumbia**, est d'accompagner la danse de la *cumbia* (...) "143. De même,

140 LIMA (Emirto de) : *El folclor colombiano*, 1942, p. 140.

141 *Guachos** : Hochets tubulaires, très similaires au *guache** mais en plus petit, joués par paires, un dans chaque main.

142 LIST (George) : op. cit., p. 84.

143 Ainsi que d'interpréter les rythmes traditionnels du *porro** et de *puya**. Ibid., p. 88.

C'est pourquoi nous estimons qu'en général, il faudrait étudier davantage les différents types de *bailes cantados** afin d'établir l'existence ou non de liens étroits entre eux qui, à part le type d'orchestre qui les interprète, à notre connaissance n'ont pas encore été établis.

*Cumbiambas** :

Ce nom dérive de *cumbia**¹³⁵ - l'une des danses les plus répandues en Colombie - et se réfère à l'orchestre interprétant la musique qui l'accompagne. Il existe entre ces deux termes (*cumbiamba** et *cumbia**) certaines confusions comme l'exprime avec justesse Alberto Londoño :

[23] "(...) généralement on confond *cumbia** avec *cumbiamba**, mais dans la pratique ce sont deux choses différentes, puisque *cumbiamba** se réfère au festival ou au lieu où l'on danse non seulement la *cumbia**, mais aussi d'autres rythmes tels que *bullerengue**, *mapalé**, *porro**, etc. (...)"¹³⁶.

Dans la mesure où c'est un même type d'orchestre qui interprète ces rythmes évoqués ci-dessus par Londoño, dans certaines régions cet orchestre est appelé *cumbiamba** - notamment dans le département de l'Atlántico comme le remarque également List¹³⁷. Par contre, dans d'autres régions on l'appelle tout simplement *cumbia** ou *conjunto de cumbia**¹³⁸ - notamment dans les plaines de la Caraïbe¹³⁹.

Emirto de Lima décrit cette formation comme suit :

¹³⁵Pour Abadía *cumbia** est un apocope de *cumbiamba**. Cf. ABADÍA MORALES (Guillermo) : op. cit. p. 201. Ici nous ne prétendons pas évoquer l'étymologie du mot, et il ne nous semble donc pas important ici d'établir lequel des deux mots est à l'origine de l'autre.

¹³⁶LONDOÑO (Alberto) : *Danzas colombianas*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1988, p. 123.

¹³⁷LIST (George) : op. cit., p. 83.

¹³⁸idem.

¹³⁹Soit la région «2» de la carte N° 2.

dans l'un des documentaires de la série Yuruparí intitulé "*Gaitas y tambores de San Jacinto*", le témoignage de José Lara* confirme cette appréciation lorsqu'il dit : "(...) l'instrument s'appelle *gaita**, mais ce que l'on joue c'est *cumbia** ! (...)"¹⁴⁴.

En fait, la différence la plus importante entre ces deux orchestres - *cumbiamba** et *conjunto de gaitas** - consiste en ce que dans le second on utilise la paire de *gaitas** (mâle et femelle) *kuisi** des indiens *Kogi** pour interpréter les mélodies, tandis que pour le premier on utilise plutôt la *caña de millo**¹⁴⁵.

(Curieusement, la région où le *conjunto de gaitas** est le plus répandu - soit dans la partie occidentale des plaines de la Caraïbe¹⁴⁶ - se trouve plus éloignée de la Sierra Nevada de Santa Marta - où habitent les *Kogi** - que de la région où les *cumbiambas** sont les plus répandues - dans le département de l'Atlántico).

Triana nous informe que, à part la paire de *gaitas**, le *conjunto de gaitas** comportait : "(...) traditionnellement un tambour femelle, le *llamador*, mais actuellement on a ajouté le *guache* et le *bombo* qu'on n'utilisait pas avant (...)"¹⁴⁷. List, qui confirme cette appréciation, décrit cet orchestre comme suit :

[25] "*Cet orchestre est composé de quatre musiciens. L'un joue la partie de la mélodie principale avec la gaita femelle. Le deuxième joue deux instruments simultanément : une partie mélodique secondaire avec la gaita mâle tenue dans sa main gauche et une partie rythmique avec la*

¹⁴⁴YURUPARÍ : *Gaitas y tambores de San Jacinto*, Bogotá, Audiovisuales, 1986.

¹⁴⁵Cf. GARZON (Lucía Esperanza) : *Gaitas y tambores de San Jacinto*, in *Nueva Revista Colombiana de Folklor*, Bogotá, Vol. 1, N°2, 1987, pp. 73 à 100.

¹⁴⁶Particulièrement dans les départements de Bolívar et Sucre.

¹⁴⁷TRIANA (Gloria) : op. cit., p. 72.

*maraca tenue dans sa main droite*¹⁴⁸. Les deux autres musiciens jouent le *tambour mayor** et le *llamador**¹⁴⁹.

Il faut souligner qu'il existe une autre différence entre ces deux orchestres, dont on parle peu (et sur laquelle, à notre connaissance, il n'existe pas de références écrites) concernant la différence de taille considérable entre les *llamador** des deux ensembles. En effet, dans le *conjunto de gaitas** le *llamador** n'atteint pas 26 cm de hauteur (sa taille étant similaire à celle de la *caja vallenata**) et il est souvent interprété d'une seule main sous l'aisselle soutenu avec l'avant-bras¹⁵⁰. Or, le *llamador** des *cumbiambas** - très similaire à l'*alegre** - est beaucoup plus long, avoisinant les 40 cm, et se joue généralement assis, de la même façon que pour l'*alegre** ; il garde strictement la même fonction rythmique que le *llamador** des *conjuntos de gaitas**.

*Bandas de pueblo** :

Les instruments que les Espagnols avaient introduits avec leurs fanfares militaires s'intègrent progressivement dans les traditions populaires des différents villages. Bientôt, flûtes, clarinettes, bugles, trompettes, *bombardinos* (saxhorns) tubas, trombones, cymbales, caisse claire, et d'autres instruments vinrent enrichir les futurs *bandas de pueblo** qui jouent, encore aujourd'hui, lors de diverses festivités municipales, les mélodies et les rythmes d'origine paysane. Ces orchestres se rencontrent tous les ans dans plusieurs festivals à travers la région comme celui de San Pelayo (dans le

¹⁴⁸Voir posture de l'indien *Kogi* dans la figure N° 3 dans cette étude.

¹⁴⁹LIST (George) : op. cit., p. 88.

¹⁵⁰ibid., p. 41.

département de Córdoba) à propos duquel Ocampo López nous dit, "(...) *le Porro Pelayero* [l'une des modalités rythmiques interprétées par ces orchestres] *y atteint sa meilleure interprétation de cette région (...)*"¹⁵¹. Ce festival a été créé en 1977 et depuis il a toujours connu une participation assez importante des *bandas** en provenance de toute la région¹⁵².

Fals Borda nous raconte la transformation qui a eu lieu à la naissance de ces formations instrumentales à partir des *cumbiambas** et des *conjuntos de gaitas** :

[26] "Le miracle s'est produit quand à San Pelayo le conjunto pitero du fandango ¹⁵³a laissé la place à l'orchestre d'instruments à vents ; de la même manière qu'à El Carmen, vers 1850, quand Agustin Mier a changé la *gaita** pour la clarinette, interprétant les mêmes mélodies et donnant naissance au fandango tapao instrumental qui plus tard s'est appelé "porro sabanero". Cette musique d'instruments à vent qui interprétaient des valse, des mazurkas, des marches militaires et des polkas classiques (...) s'est tout d'abord déplacée pendant la décennie de 1860, d'El Carmen, Corozal et les plaines, vers les peuplades de Chinú, Purísima, Lórica, Sabanal et Ciénaga de Oro (...) "¹⁵⁴.

Il n'est pas facile d'établir l'origine de ces orchestres, car leur création a principalement dépendu de la facilité à se procurer les instruments nécessaires. Alberto Alzate rapporte qu'à San Pelayo, par exemple, les anciens musiciens racontent qu'au début du siècle :

¹⁵¹OCAMPO LOPEZ (Javier) : *Las fiestas y el folclor de Colombia*, op. cit., p. 209.

¹⁵²Pour tout ce qui concerne ce festival, voir l'important travail de l'un de ses précurseurs : FORTICH DÍAZ (William) : *Con Bombos y Platillos*, Montería, Domus Libri, 1994, pp. 119 à 163.

¹⁵³D'après un témoignage recueilli par Orlando Fals Borda, le *conjunto pitero del fandango* serait une formation mixte de *cumbiamba** et de *conjunto de gaita**, car il contiendrait les deux instruments qui les caractérisent : la *caña de millo** et les *gaitas**. Voir FALS BORDA (Orlando) : *Retorno a la tierra*, op. cit., pp. 126A.

¹⁵⁴FALS BORDA (Orlando) : *Retorno a la tierra*, op. cit., pp. 126A à 127A.

[27] "(...) les musiciens du village se sont réunis afin de recueillir des fonds suffisants pour envoyer au Panama Diógenes Galván se procurer les nouveaux et méconnus instruments de métal (...) "¹⁵⁵.

Dans d'autres villages, comme Lórica (dans le département de Córdoba) par exemple, il y avait des *bandas** déjà constitués dès les années soixante-dix du siècle dernier. Ainsi nous l'explique William Fortich Díaz :

[28] "(...) Lórica a été l'un des premiers villages à organiser des *bandas** de musique , car en 1874, des habitants du quartier «Remolinos» ont vraisemblablement remonté une vieille *banda** et pour cela ils ont fait venir de Chinú monsieur Bartolomé Torrente qui était compositeur (...) "¹⁵⁶.

Plus de cent ans plus tard, cette pratique des *bandas** est largement répandue à travers toute la région. Citons à nouveau ici Fortich Díaz qui nous dit :

[29] "Actuellement, dans les départements de Córdoba, Sucre et les plaines de Bolívar et du nord d'Antioquia, les *bandas* de musique ont une incroyable vigueur. Il en existe environ une centaine et il est rare de trouver une municipalité qui n'en ait pas une (...) Le village de Manguelito avec une population qui n'atteint pas les deux mille habitants, possède quatre *bandas** (...) "¹⁵⁷

Dans la musique interprétée par ces *bandas** on peut déceler plusieurs sortes d'influences, dont celle de la musique européenne que nous avons déjà évoquée, mais aussi parmi d'autres celle du *danzón** cubain. Toute fois, l'essence même de cette musique se trouve dans les airs et mélodies

¹⁵⁵ALZATE (Alberto) : *El músico de banda* , Montería, Editorial América Latina, 1980, p. 44.

¹⁵⁶FORTICH DÍAZ (William) : op. cit. , p. 50.

¹⁵⁷ibid. , p. 39. Cette situation n'est pas nouvelle. Pourtant pour List, les *bandas** sont le produit d'un mouvement éphémère des années trente et, à l'exception de quelques villages de Córdoba, sans résultat. Bien que cet auteur se réfère à toute la région caraïbe, il faudrait limiter l'étendue de cette observation, pensons-nous, au seul village d'Evitar. Cf. LIST (George) : op. cit. , p.90.

d'origine paysanne, jadis interprétés par des formations semblables à celles que nous avons décrites jusqu'ici (*cumbiambas** et *conjunto de gaitas**, principalement), donnant naissance à des versions tout à fait originales du *porro** (l'un des rythmes les plus répandus de la région), tels que le *porro sabanero**, *porro paletiao** et *porro tapao**, ainsi qu'au *fandango**, aujourd'hui connu non pas comme un *baile cantado** mais comme un rythme propre à la musique interprétée par les *bandas de pueblo**.

*Conjunto vallenato** :

La musique *vallenata**, comme celle interprétée par les *bandas** dont l'origine est essentiellement rurale, est issue, d'une part des chansons des paysans troubadours qui d'un village à l'autre, colportaient les nouvelles de toute sorte qu'ils pouvaient glaner, et d'autre part, des rythmes et des airs interprétés par des *cumbiambas** et des *conjuntos de gaitas**. D'après Rito Llerena Villalobos, vers la fin du XIXème siècle l'accordéon diatonique à boutons, l'instrument "vedette" de cette musique, commence à faire son apparition au nord de la Colombie¹⁵⁸, et peu à peu se constitue le *conjunto vallenato**, orchestre composé d'un accordéon, d'une *caja** et d'une *guacharaca**, formation qui est restée à la base de l'interprétation de cette musique jusqu'à nos jours.

Mais contrairement aux *bandas**, qui gardent un esprit rural dans la mesure où elles constituent l'une des traditions musicales les plus vivantes, principalement dans les villages de la région des fleuves Sinu et San Jorge, le *vallenato**, quant à lui, s'est propagé à travers les principales villes de toute

¹⁵⁸ LLERENA VILLALOBOS (Rito) : *Memoria Cultural en el Vallenato*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1985, p. 132.

la région caraïbe, ainsi qu'à travers d'autres régions du pays. Ce succès, amplifié par un effet commercial, est dû en partie au «Festival de la Légende Vallenata», réalisé pratiquement tous les ans depuis 1968 à Valledupar¹⁵⁹.

Voyons tout cela d'un peu plus près. En ce qui concerne les origines du *vallenato*^{*}, Consuelo Posada nous dit :

[30] "(...) *La musique vallenata*^{*} s'est développée fondamentalement dans les zones rurales comme une musique de province (...) Il n'est pas possible de déterminer avec précision le territoire d'origine de cette musique. Aujourd'hui on signale comme son centre de développement et de fusion (...) Valledupar, région d'où les chants ont pris leur nom avec un rayonnement géographique qui inclue les départements du Magdalena, Cesar et une partie de la Guajira (...) "¹⁶⁰.

À travers le territoire de la vallée d'Upar, les troubadours chantaient de village en village des histoires et des nouvelles diverses accompagnées par leurs accordéons, comme rapporte Antonio Rivas, accordéoniste colombien résidant en France, dans le livre de François Billard et Didier Roussin :

"(...) Traditionnellement, l'accordéon avait, chez nous, le rôle qu'avait le tambour du garde champêtre, c'est-à-dire que, pour faire passer un message, l'accordéoniste jouait pour rassembler le monde et chantait la nouvelle dont il avait fait une chanson en chemin ; et c'est toujours comme ça, les chansons parlent d'histoires vraies souvent vécues par le musicien (...) "¹⁶¹.

Colporteurs de nouvelles, les musiciens-chanteurs de *vallenato*^{*} jouaient un rôle social, presque journalistique important. Avec l'addition de deux autres instruments à percussion qui font partie encore aujourd'hui de

¹⁵⁹GUTIÉRREZ HINAJOSA (Tomás Darío) : *Cultura Vallenata : Origen, teoría y pruebas* , Santafé de Bogotá, Plaza & Janes, 1992, pp. 564 à 566.

¹⁶⁰POSADA (Consuelo) : *Canción vallenata y tradición oral* , Medellín, Universidad de Antioquia, 1986, pp. 20 à 21.

¹⁶¹BILLARD (François) et ROUSSIN (Didier) : *Histoires de l'accordéon* , Climats - I.N.A. , 1991, p. 264.

l'orchestre typique *vallenato*^{*}, cette musique s'est enrichie des rythmes et d'airs de danses traditionnelles interprétés à l'origine par des formations orchestrales déjà existantes, tels que principalement les *cumbiambas*^{*} et les *conjuntos de gaitas*^{*}. Billard et Roussin nous parlent également de l'instrumentation des *conjuntos vallenatos*^{*} :

"(...) Le *vallenato* s'est articulé autour d'une orchestration toute simple : le chanteur, qui s'accompagne lui-même à l'accordéon, joue de manière à produire un son semblable à celui de la «gaita» ou de la «caña de millo» ; il est soutenu par une «guacharaca», grattoir en bambou qu'on frotte avec un peigne aux dents faites de rayons de vélo, et un «caja», sorte de petit tambour à main tenu entre les jambes (...)"¹⁶²

L'accordéon employé aujourd'hui est généralement le modèle diatonique Hohner Corona 3 à trois rangs douze basses¹⁶³ ; la *guacharaca*^{*} est faite à partir de la *caña de playón*^{*} (*bactris minor*)¹⁶⁴ ; la *caja vallenata*^{*} est un tambour conique à une seule membrane - aujourd'hui tirée des fibres synthétiques des feuilles de radiographies - d'une trentaine de centimètres dans la cavité supérieure et d'environ 26 centimètres de longueur. Pour Consuelo Araujo : "(...) uniquement la fusion de ces trois instruments compose pleinement un orchestre authentique de musique *vallenata*^{*} (...)"¹⁶⁵.

D'après Alejo Durán, grand maître de l'accordéon, les rythmes de *tambora*^{*} et de *bullerengue*^{*} étaient à l'origine de cette musique¹⁶⁶, mais aujourd'hui, reprend Billard et Roussin :

"(...) le *vallenato*^{*} se compose de quatre rythmes principaux : le «son», lent, privilégiant les paroles, le «paseo», qui donne autant

¹⁶²Ibid., p. 265.

¹⁶³Idem.

¹⁶⁴ABADIA MORALES (Guillermo) : *Instrumentos musicales, Folklore colombiano*, Bogotá, Biblioteca Banco Popular, 1991, p. 136.

¹⁶⁵ARAUJO (Consuelo) : *Vallenatología*, Bogotá, Tercer Mundo, 1973, p. 56.

¹⁶⁶LLERENA VILLALOBOS (Rito) : op. cit., p. 280.

d'importance à la musique qu'aux textes, le «merengue», plus rapide, privilégiant la mélodie, et le «puya», pièce de virtuosité (...)»¹⁶⁷

En fait, c'est en partie grâce au Festival vallenato* que l'on a "officialisé" en quelque sorte ces rythmes cités ici, et en particulier à l'un de ses précurseurs, Consuelo Araujo¹⁶⁸ qui dans son livre "Vallenatología" - l'une des premières études sur la musique vallenata* (publiée en 1973), affirme catégoriquement :

[31] "(...) ce qui ne change absolument jamais dans la musique vallenata, d'où qu'elle vienne, ce sont ses quatre airs musicaux caractéristiques : MERENGUE, PASEO, PUYA et SON (...)»¹⁶⁹.

Avec l'aide du Festival, cette "prémisse" a été perpétuée durant plus de vingt ans car depuis ce sont les quatre rythmes officiels du festival - que tous les accordéonistes sont censés pouvoir interpréter - et la musique vallenata* comporte aujourd'hui, pour la plupart des auteurs spécialistes¹⁷⁰, uniquement ces quatre airs et rythmes musicaux¹⁷¹. Il est intéressant de noter que Ciro Quiroz évoque également, à part ces mêmes quatre rythmes, la *tambora* comme un rythme "orphelin d'instruments" qui a trouvé dans la *caja**, la *guacharaca** et l'accordéon "(...) une nouvelle forme d'expression"¹⁷².

¹⁶⁷BILLARD (François) et ROUSSIN (Didier) : op. cit. , p.265.

¹⁶⁸GUTIÉRREZ HINAJOSA (Tomás Darío) : op. cit. , p. 566.

¹⁶⁹ARAUJO (Consuelo) : op. cit. , p. 62. Les mots en majuscules sont ainsi écrits dans l'original.

¹⁷⁰Soit les travaux de Araujo, Posada, Llerena Villalobos, Gutiérrez Hinajosa, parmi d'autres. Voir bibliographie.

¹⁷¹Voir par exemple la récente publication du disque «Colombie. Le Vallenato » , OCORA, 1996, C560093. Une situation semblable à celle-ci - l'officialisation de quatre rythmes - s'est également produite avec la musique de la *Tambora* à partir de la création des Festivals de Tambora dans la région. Nous examinerons en détail cet aspect dans "Les Festivals de Tambora", dans la deuxième partie de cette étude.

¹⁷²QUIROZ OTERO (Ciro A.) : *Ritmos e instrumentos de los cantos vallenatos* , in *Nueva Revista Colombiana de Folclore* , Vol. 1, N°1, 1986, pp. 92 à 93. (Ignore-t-il cet auteur de l'existence de la *Tambora* comme l'une des manifestations musicales les plus importantes de la dépression momposine, région voisine de la région de Valledupar ?).

Pour revenir aux influences diverses du Festival Vallenato* sur la musique *vallenata** d'aujourd'hui, Triana expose :

[32] "(...) *non seulement le festival vallenato a attiré l'attention des maisons de disques qui ont commencé à enregistrer de façon massive, les chansons des compositeurs anonymes de poids, mais il a aussi engendré par émulation de nouveaux compositeurs qui, avec une thématique différente de celle des chansons traditionnelles, ont peu à peu remplacé la structure narrative par des compositions faites spécialement pour être enregistrées (...)*"¹⁷³.

Le *vallenato** est devenu depuis déjà quelques années une musique très répandue à travers toute la Colombie, mais aussi à l'étranger. De même elle a été à l'origine d'autres genres de musique comme la *charanga vallenata**, créée à partir d'une fusion entre deux genres musicaux distincts (la *charanga** cubaine et le *vallenato** colombien) par le chanteur cubain Roberto Torres à New York¹⁷⁴. Comme en effet le signale Billard, "(...) à l'heure actuelle, la musique *vallenata* se porte comme jamais (...)"¹⁷⁵ et elle a été récemment enregistrée par des artistes de renommée internationale, comme Gloria Estefan. Le chanteur colombien Carlos Vives a réintroduit les *gaitas** à la recherche de sonorités nouvelles dans cette musique, liées à son passé¹⁷⁶.

Orchestres de salon :

Dans les grandes villes de la région caraïbe - où, comme c'est le cas à Barranquilla, capitale du département de l'Atlántico, un pourcentage important

¹⁷³TRIANA (Gloria) : op. cit., p. 93.

¹⁷⁴BILLARD (François) et ROUSSIN (Didier) : op. cit., p. 266.

¹⁷⁵idem.

¹⁷⁶Voir discographie.

d'habitants était constitué d'immigrants régionaux¹⁷⁷ - la rencontre de musiciens d'origines diverses qui interprétaient tous ces rythmes paysans dans les formations orchestrales traditionnelles à travers des institutions comme les carnavales, a apporté sa contribution à une musique urbaine d'influences multiples. A Barranquilla, berceau de la radio colombienne en 1928, les différentes stations d'émission avaient leur propre orchestre, de caractère varié, comme l'écrit José Arteaga :

[33] "(...) *la voz de Barranquilla, dirigée par Emirto de Lima et consacrée à la musique classique ; les orchestres Emisoras Unidas et Emisora Atlántico Jazz Band dirigés par le tromboniste Guido Perla (...) ; l'orchestre Sosa qui jouait surtout de la musique cubaine mais aussi des compositions de son directeur Luis Sosa et de ses musiciens dont les plus importants étaient les trompettistes Antonio Maria Peñaloza et Pacho Galán (...)*"¹⁷⁸.

Différents types de musiques s'entrecroisaient et de nouveaux styles surgissaient, comme par exemple ce qu'aurait créé Pacho Galán avec son propre orchestre, le rythme *merecumbé**, issu d'un mélange entre la *cumbia** et le *merengue**, rythme qui est devenu très populaire dans les années soixante. Mais l'une des nouvelles formations orchestrales la plus importante qui, contrairement aux *bandas**, intégrait depuis déjà un certain temps le piano et la contrebasse, était l'«Orchestre de Lucho Bermúdez». Son fondateur et directeur, Luis Eduardo Bermúdez, qui avait donné son nom à l'orchestre était clarinettiste et avait par ailleurs participé aussi dans la *banda** de son village natal, El Carmen (dans le département de Bolívar), ainsi que

¹⁷⁷POSADA CARBO (Eduardo) : *Una invitación a la historia de Barranquilla*, Bogotá, Cerec, 1987, p. 86.

¹⁷⁸ARTEAGA (José) : *Lucho Bermúdez : Maestro de Maestros*, Bogotá, Intermedio Editores, 1991, p. 48.

dirigé les *bandas** de Chiriguaná, puis la «Banda Départementale de Bolívar»¹⁷⁹,

Dès le début des années cinquante Lucho Bermúdez avec son *orchestre de salon* avait déjà exporté la *cumbia**, le *porro** et la *gaita** (le rythme) vers les principaux centres culturels de l'Amérique latine : à Buenos Aires il enregistre en 1946 une soixantaine de thèmes aux studios de la RCA Victor¹⁸⁰. De même à Mexico, quelques années plus tard, il enregistre en collaboration avec Pérez Prado (précurseur du *mambo**), son orchestre et l'inoubliable Benny Moré - chanteur cubain -, le thème "San Fernando"¹⁸¹ que Bermúdez avait composé en l'honneur du club privé du même nom situé dans la ville de Cali. En 1952 il est invité à participer à la célébration du cinquantième anniversaire de la période républicaine à Cuba, avec d'autres artistes de la trempe du brésilien Heitor Villa-Lobos et du mexicain Carlos Chávez¹⁸². Peu après son arrivée d'Argentine, l'*Orquesta de Lucho Bermúdez* joue à l'hôtel Granada, en plein centre de Bogotá, et remporte un grand succès¹⁸³.

C'est ainsi que peu à peu ce type d'*orchestre de salon*, en intégrant différents styles de musiques de tradition orale de la région, interprète tout un répertoire de musique typiquement *costeña** dans les meilleurs hôtels et clubs privés des villes les plus importantes de Colombie. Ces orchestres, comme le dit bien Arteaga, donnaient une "(...) véritable interprétation urbaine du folklore (...)"¹⁸⁴.

¹⁷⁹Ibid., pp. 15 à 29.

¹⁸⁰Ibid., p. 59.

¹⁸¹Ibid., p. 76.

¹⁸²Ibid., p. 73.

¹⁸³Ibid., p. 66.

¹⁸⁴ARTEAGA (José) : op. cit. p. 48

Combos salseros ¹⁸⁵ :

La radio ainsi que l'industrie discographique et plus tard la télévision auraient fortement influencé le scénario musical de la région de la Caraïbe en Colombie. En même temps que les *costeños** exportent la *cumbia** et le *porro** à travers tout le continent américain, ils assimilent aussi différents styles et rythmes musicaux en provenance surtout de Cuba mais aussi de Puerto Rico, de la République Dominicaine et plus tard de New York où l'on jouait ce que l'on appellera par la suite la *salsa* qui envahira peu à peu les disquaires.

L'instrumentation des *combos salseros* devenait plus ou moins standardisée à travers les caraïbes avec les *claves*, les *maracas*, le *güiro*, les *congas*, les *bongos*, les *timbales* (avec des cloches de vaches et des cymbales suspendues) pour la percussion, une section de cuivres assez importante, notamment des trompettes et des trombones, des saxophones, du piano et de la contrebasse (ou de la guitare basse électrique)¹⁸⁶.

En Colombie ce genre d'orchestre est apparu non seulement dans la région de la Caraïbe mais aussi dans celle du Pacifique et même à l'intérieur du pays. Bien que la *salsa* ait certainement eu une incidence au niveau de la composition des orchestres, elle a plutôt influencé le style de musique à travers des arrangements et des interprétations des célèbres orchestres *salseras* new-yorkais, laissant des traces très profondes sur la production musicale actuelle de la région caraïbe.

¹⁸⁵Orchestre de salsa.

¹⁸⁶Cet orchestre-type a toujours eu des variantes.

Ceci dit, la musique de cette région n'a jamais laissé de côté ses traditions musicales et c'est ainsi que l'on trouve les *combos salseros* interprétant un répertoire typiquement *costeño** aux rythmes de *cumbias**, *porros**, *puyas**, et beaucoup d'autres formes musicales issues des différents types de formations orchestrales dont nous avons fait mention ici.

3. «*Synthèse musicale*» de la Caraïbe

La musique *costeña** d'aujourd'hui est ainsi issue d'un complexe métissage entre les trois principaux groupes culturels qui jouent un rôle important dans l'histoire de la Colombie. En effet, la contribution des diverses cultures amérindiennes qui habitaient la région de la Caraïbe - et dont quelques unes sont toujours vivantes - a eu des incidences significatives dans les différents types de musiques populaires, à travers notamment l'apport des instruments tels que les *gaitas**, utilisés encore aujourd'hui dans plusieurs formations orchestrales. De même, diverses autres influences amérindiennes pourraient éventuellement être mises en évidence, mais les études concernant la musique de ces populations étant plutôt rares, ce type d'influence - directe ou indirecte - reste encore à être établie. En revanche, l'apport tout aussi important des Noirs esclaves et de leur descendance dans la culture *costeña** est mieux documenté. La perception de cet apport de Noirs africains devient manifeste si l'on se rappelle le rôle qu'on leur reconnaît dans d'autres pratiques musicales dans les Caraïbes - celles de Cuba, du Brésil, de Panama ou de Venezuela, par exemple - et qui présentent d'importantes ressemblances avec la musique de la région *costeña**¹⁸⁷. Les Espagnols, à leur tour, ont joué un rôle encore plus important, dans la mesure où ils représentaient la culture dominante et par conséquent celle qui donna les "règles du jeu", ne serait-ce que par la langue et par la doctrine religieuse imposées aux peuples conquis.

¹⁸⁷Cf. LEÓN (Argeliers) : *Música popular de origen africano en América Latina*, in *Introducción a la cultura africana en América Latina*, Paris, Unesco, 2ème édition, 1979, pp. 99 à 143.

En même temps qu'une hiérarchie sociale s'implantait dans les nouvelles terres conquises, avec en haut de la pyramide sociale les héritiers de la Couronne Espagnole, soit la descendance espagnole, les différentes manifestations musicales de type populaire ont mis apparemment du temps à pénétrer les différentes couches de la société. Nous pouvons citer à ce propos le récit d'un chroniqueur suédois, Carl Auguste Gosselman, qui parcourût le fleuve Magdalena aux alentours de 1820, et qui déclara à propos des Noirs qu'il avait rencontrés à Cartagena :

[34] "(...) à différents endroits on peut observer des groupes de petits noirs nus en train de faire des cabrioles, souvent accompagnés d'un singe qui se distingue d'eux seulement par ses sauts plus hauts et ses mouvements plus agiles. Tout ce spectacle est accompagné d'une musique qui pour celui qui n'a pas l'habitude de l'entendre, est une variante du papotage des perroquets (...) ; c'est-à-dire, le langage du peuple inférieur (...) "¹⁸⁸.

Il a donc fallu attendre le début de ce siècle pour que, à travers différents types de formation orchestrale tels que les *bandas*^{*}, puis les orchestres de salon, ou plus récemment encore les *conjuntos vallenatos*^{*}, ce qui était considéré à un moment donné comme "*le langage du peuple inférieur*", devienne le langage courant de la région caraïbe, ainsi qu'une musique largement répandue à travers tout le pays. Il ne faut pas oublier que la gestation de cette musique s'est donc effectuée à partir des couches sociales les plus basses, et que l'une de ses caractéristiques principales était le *métissage*. Un métissage biologique et culturel de grande ampleur qui peu à peu générât une musique s'intégrant lentement dans les traditions du

¹⁸⁸ GOSSELMAN (Carl Auguste) : *Viaje por Colombia. 1825 y 1826*, Bogotá, Ediciones del Banco de la República, 1981, p. 34. C'est nous qui soulignons. Il faut noter que la Colombie à cette époque (années 1820) luttait pour son indépendance face à l'Espagne, et que les Noirs ont participé à cette lutte pour ainsi pouvoir également obtenir l'abolition de l'esclavage. Cf. MINAUDIER (Jean Pierre) : *Histoire de la Colombie*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 110.

nouveau peuple naissant, se propageant dans la plus grande partie du territoire, et notamment dans la région caraïbe.

C'est ainsi que, par exemple, il n'y a pas si longtemps on a attribué à la *Cumbia** (musique et danse de la région de la Caraïbe) le statut de "*synthèse musicale*"¹⁸⁹, puis encore de "*synthèse culturelle*"¹⁹⁰ du peuple colombien - et même plus récemment la "*mère des rythmes*" de cette région¹⁹¹ - en raison justement de ce métissage "tri-éthnique" qui la caractérise et dont elle est issue. Mais, tant il est vrai qu'il est difficile de déterminer aujourd'hui le degré de participation des trois groupes culturels au façonnement de la *Cumbia**¹⁹² - comme de toute autre manifestation musicale de la région - il est tout aussi difficile de préciser l'endroit - ou les endroits - où elle a pu naître. Car s'il y a des auteurs qui situent la naissance de cette danse dans un contexte complètement urbain (notamment Delia Zapata Olivella qui affirme : "*La cumbia** a eu un berceau de pierre"¹⁹³, faisant allusion à la ville de Cartagena et à ses murailles ainsi qu'aux Noirs esclaves qui y habitaient), d'autres au contraire lui attribue un caractère plutôt rural et indigène en la faisant naître dans les champs du "*pays des pocabuy*"¹⁹⁴ au voisinage d'El

¹⁸⁹ZAPATA OLIVELLA (Delia) : *La Cumbia. Síntesis Musical de la Nación Colombiana*, in *Revista Colombiana de Folclor*, Vol. III, N° 7, Bogotá, 1962, pp. 187 à 200.

¹⁹⁰FRIEDEMANN (Nina S. de) : *La comunicación y el folclor colombiano. Un enfoque antropológico*, in *Revista Colombiana de Folclor*, Vol. IV, N° 10, 1966-1969, p. 121.

¹⁹¹GIL GALLEGÓ (Javier) : *La Cumbia : Tres razas... un ritmo*, in *Música Tropical y Salsa en Colombia*, Medellín, Discos Fuentes, 1992, p. 55.

¹⁹²Bien que à ce propos de nombreux auteurs - et notamment à la suite de la publication de l'article de Delia Zapata Olivella sur la *Cumbia** - considèrent assez souvent les mélodies (ainsi que les instruments qui les interprètent) comme étant un apport indien, les rythmes (ainsi que les instruments à percussion membranophones employés pour les exécuter) comme un apport africain, et l'habillement et le chant comme un apport espagnol. Si dans l'ensemble ces aspects ont vraisemblablement été apportés par les différents groupes humains ici évoqués, nous considérons cependant que ce point de vue est une extrapolation quelque peu schématique et exclusive de l'apport de chacun d'entre eux dans la conformation de la *Cumbia**. Cf. ZAPATA OLIVELLA (Delia) : op. cit., p. 190.

¹⁹³Ibid., p. 193.

¹⁹⁴*Pocabuy** : Nom donné par certains chroniqueurs aux Indiens Malibú. Cf. FALS BORDA (Orlando) : *Mompox y Loba*, in *Historia doble de la costa*, Bogotá, Tome 1, Carlos Valencia Editores, 1986, p. 30B.

Banco, ville qui célèbre aujourd'hui et depuis déjà quelques années le Festival de la Cumbia¹⁹⁵.

Mais au delà de la polémique en elle-même concernant les différents points de vue sur les origines de la *Cumbia** ¹⁹⁶ (polémique qui, vu l'état actuel des recherches dans ce domaine nous paraît stérile) il est important de noter le rôle indéniable qu'ont à un moment donné joué les paysans *costeños** dans la conformation de la *Cumbia** et celle d'autres genres musicaux de la région. Car, grâce à certains noyaux quelque peu isolés qui se sont constitués à différents endroits de la région, à travers les champs, les rives, ou encore les montagnes - notamment les *resguardos** indigènes et les *palenques** de *cimarrones** (Noirs en fuite) , ainsi qu'aux différents mécanismes passifs de survivance qui se sont mis en place - tels que l'*accommodation* , la *sybiose* et le *syncrétisme* que nous avons évoqués précédemment - certaines traditions ancestrales des différents groupes humains, acteurs d'un grand métissage qui a eu lieu dans cette région, ont pu survivre, transformées et maquillées (surtout pendant les premières années de la conquête espagnole, période si difficile pour toutes les ethnies subjuguées), jusqu'à nos jours.

C'est ainsi que la *Tambora* , comme d'autres manifestations quelque peu isolées, reste toujours là, aux bords des rives du fleuve Magdalena, dans la partie sud de la dépression momposine, comme un témoignage authentique d'une tradition ancestrale de certains villages de cette sous-région de la Caraïbe.

¹⁹⁵Cf. PÉREZ COGOILLO (Nicanor) et CAAMAÑO BLANQUICET (Miguel) : *Breves Notas Históricas de El Banco* , Bucaramanga, Multipapeles, 1994, pp. 94 à 98.

¹⁹⁶Voir CAMARGO FRANCO (Jaime Eduardo) : *Tambores y Gaitas. La verdad sobre el origen de la Cumbia* , in *Música Tropical y Salsa en Colombia* , Medellín, Discos Fuentes, 1992, pp. 35 à 47.

Son étude peut nous aider à éclaircir un tant soit peu, l'histoire (qui dans l'ensemble demeure plutôt obscure) de tant d'autres manifestations de traditions musicales de la région caraïbe, telles que le *porro*^{*}, le *fandango*^{*}, même le *vallenato*^{*} ou encore la *Cumbia*^{*}.

Car la *Tambora*, contrairement à d'autres genres musicaux de la région (qui sont produits dans des endroits plus proches des centres urbains et de la mer Caraïbe, donc soumis à de multiples influences) semble avoir été tenue à l'écart des transformations orchestrales importantes, de même qu'elle a su conserver une tradition ancestrale au fil des générations.

À cet égard, la *Tambora* pourrait être considérée comme l'une des manifestations musicales les mieux préservées de la musique populaire existante aujourd'hui en Colombie, tel un témoin de son passé.

II. Deuxième partie

Tambora

A. La région de la dépression de Mompos

1. Repères géographiques et historiques

a. Introduction

Après avoir ébauché dans la première partie de cette étude une description des principales manifestations de musique traditionnelle de la région caraïbe en Colombie, dans cette deuxième partie nous allons nous consacrer à présent au point central de notre étude : la *Tambora* qui, elle, constitue selon Pino une "*manifestation culturelle (...) de l'homme du fleuve Magdalena*"¹. À ce propos, il nous semble désormais indispensable d'approfondir un tant soit peu les notions abordées sur les caractéristiques géographiques de la contrée ainsi que sur quelques uns des repères historiques de la région qui est à l'origine de cette «manifestation culturelle» et qui, comme le dit le sociologue Fals Borda dans son monumental ouvrage « Historia doble de la Costa », est "*(...) connue en géographie comme « la dépression de Mompos » (...)*"².

Ceci nous mènera une fois de plus à tenir compte de la portée du brassage des cultures qui a eu lieu dans cette région, dans des conditions géographiques particulières, nous permettant ainsi de mieux connaître l'aspect humain des acteurs porteurs de cette tradition : la présence des belliqueux Indiens *chimila* et des Indiens *malibu* ; l'importance du rôle qu'a

¹PINO AVILA (Diógenes Armando) : op. cit., p. 11.

²FALS BORDA (Orlando) : *Mompox y Loba*, in *Historia doble de la costa*, T1., Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1980, p 17A. En espagnol l'on se réfère à cette région comme la "depresión momposina".

joué - pour les conquistadores et pour la conquête - le fleuve Magdalena, principale voie d'accès entre la Carthagène des Indes, "*plaque tournante du trafic négrier américain*"³, et l'intérieur du pays ; et finalement, la présence du Noir esclave dans la *boga*⁴ et dans d'autres formes de travaux forcés, ce qui le mènera dans une lutte intense et difficile pour sa libération à travers le *marronnage*, cette région étant géographiquement propice à cette forme de résistance à l'esclavage. L'homme riverain de la dépression de Mompos, issu de ce métissage, a su s'adapter aux difficiles conditions géographiques imposées par les constantes inondations des divers cours d'eau qui baignent le pays, et exploiter les ressources naturelles en devenant à la fois agriculteur, pêcheur, éleveur, et en s'intégrant ainsi à ce que Fals Borda a nommé « la culture amphibie »⁵.

Les quelques aspects géographiques et historiques que nous évoquerons par la suite, nous permettront-ils ainsi de mieux aborder également la problématique concernant nos travaux sur le terrain. Car ceux-ci ont été affectés non seulement par les conditions géographiques des villages étudiés, mais sans aucun doute, aussi, par le climat d'instabilité politique et d'insécurité qui règne dans cette région, ce qui nous a contraint à tenir compte d'un certain nombre de faits dans la façon dont nous devons approcher le terrain et dans le choix de nos itinéraires et des villages qui feraient partie de cette étude.

³LAVALLÉ (Bernard) : *L'Amérique espagnole. De Colomb à Bolívar*, Paris, Éditions Belin, 1993, p.148.

⁴La *boga* : Corvée très pénible et dangereuse, imposée d'abord aux Indiens et ensuite aux Noirs, qui consistait à tracter les embarcations le long des cours d'eau, et ainsi assurer le transport des marchandises et des personnes sur le fleuve Magdalena et ses affluents.

⁵En ce qui concerne cette "culture amphibie", voir le chapitre : "Fundamentos de la cultura anfibia", dans FALS BORDA (Orlando) : op. cit. pp. 16 à 74.

L'aspect de la sécurité dans de telles conditions s'avérerait-il ainsi d'une extrême importance, comme nous le remarquerons par la suite.

b. Région et habitants

D'après l'« Instituto Geográfico Agustín Codazzi »⁶, la dépression de Mompos est une vaste région d'une étendue de 24. 650 km.². Fals Borda nous décrit cette région comme suit :

[35] *"Cette immense région (...) de la « dépression de Mompos » couvre la partie des brousses, des bancs de sable, des îles, des marécages, des marais, des chenaux et des ruisseaux aux embouchures et dans les cours bas des fleuves Cesar, Cauca et San Jorge, et le cours moyen du fleuve Magdalena, et donc se situe aux confins des département du Cesar, Magdalena, Sucre, Santander et Bolivar" 7.*

Avant l'arrivée des conquistadores espagnols, la majorité du territoire de la dépression était principalement habitée par les Indiens *Chimila* et *Malibú* . Ainsi en témoigne Reichel-Dolmatoff qui nous informe que la tribu *Chimila*

[36] *"(...) parvint à s'étendre sur tout l'immense territoire des fleuves Magdalena, Cesar et Ariguaní (...) et même en 1758, on a estimé la population chimila à 10.000 individus (...) mais aujourd'hui il ne reste que près de mille survivants (...)"⁸*

et les Indiens *Malibú* , eux,

⁶Atlas Básico de Colombia , Instituto Geográfico Agustín Codazzi, Bogotá, 1989, p. 81.

⁷FALS BORDA (Orlando) : op. cit. p. 17A

⁸REICHEL-DOLMATOFF (Gerardo) : *Datos histórico-culturales sobre las tribus de la antigua gobernación de Santa Marta* , Bogotá, Banco de la República, 1951, p. 105.

[37] "(...) ont occupé au XVIème siècle le rivage du fleuve Magdalena et les bords des nombreux lacs à proximité, entre Tamalameque et Tenerife, région de [la ville de] Mompos incluse "9.

Fals Borda et Pino Avila¹⁰ partagent l'avis que ces Indiens étaient des descendants directs de la famille linguistique Caribe, bien qu'il existe des opinions divergentes à ce sujet¹¹. Pour Reichel-Dolmatoff :

[38] "(...) le nom Malibú signifie cacique ou seigneur et les indiens désignaient ainsi les espagnols qui après ont, à leur tour, employé le même mot comme nom de la tribu (...) "12.

Ce même auteur dit que ce mot désigne aujourd'hui un arbre, une sorte de liane et certains jaguars dont on dit que la couleur est quelque peu différente de celle du jaguar que l'on trouve dans la région. Fals Borda nous dit à ce propos qu'effectivement :

[39] "(...) le mot « malibú » se réfère à un tigre-jaguar à taches jaunes et rondes, qui est le plus féroce de tous. Il a pu être l'ancêtre mythique, ou totem, avec qui s'identifiaient ces indiens, (...) "13.

Tous ces Indiens habitants de la région de la dépression de Mompos, effectuaient des échanges de toute sorte depuis longtemps. En effet, ce même auteur nous raconte qu'au Zambrano, ravin au bord du fleuve Magdalena dans le département de Bolivar,

⁹Idem.

¹⁰FALS BORDA (Orlando) : op. cit. p. 107B ; PINO AVILA (Diógenes Armando) : *Tamalameque, historia y leyenda*, Bucaramanga, FUNPROCEP, 1991, p. 26.

¹¹Cf. GUTIÉRREZ HINAJOSA (Tomás Darío) : *Cultura vallenata : Origen, teoría y pruebas*, Bogotá, Plaza & Janes, 1992, pp. 145 à 151, qui affirme que les *chimila* appartenaient à la famille linguistique Chibcha. Par contre ABADIA MORALES (Guillermo) : *ABC del folklore colombiano*, Santafé de Bogotá, 1995, p.191, les classifie dans un groupe linguistique indéterminé.

¹²REICHEL-DOLMATOFF (Gerardo) : op. cit. p. 107.

¹³FALS BORDA (Orlando) : op. cit., p. 32A

[40] "(...) se réunissaient depuis quatre mille ans les Malibus de Loba, Tamalameque et Mompox, avec les Zenus de Sinu, les Chimilas et Taironas de la Sierra Nevada de Santa Marta et les Mocanas de Malambo et Calamar pour échanger des marchandises" ¹⁴.

c. Mompox et Loba

"Mompox n'existe pas ;
quelquefois nous rêvons avec elle,
mais elle n'existe pas"
(Gabriel García Márquez) ¹⁵

Cette région de la "dépression" porte le nom de la ville la plus importante historiquement parlant, et selon Fals Borda, "(...) capitale éducationnelle et spirituelle de toute la région" ¹⁶ : Mompox ¹⁷. Aujourd'hui, un article du journal «Le Monde» la décrit comme : "Une ville coloniale du XVIème siècle où rien ne semble avoir changé depuis le temps des Espagnols" ¹⁸.

Fals Borda nous raconte que cette ville,

[41] " (...) fondée le 3 mai 1537 par Alonso de Heredia, (...) était depuis la découverte du Nouveau Royaume de Grenade, port obligé de repos du voyage à travers le fleuve Magdalena vers l'intérieur du pays (...), lieu pour l'approvisionnement des marchandises qui confluaient des divers fleuves de la dépression, et, enfin, capitale de la contrebande du Nouveau Royaume" ¹⁹.

¹⁴ Ibid. p. 33A

¹⁵ GARCIA MARQUEZ (Gabriel) : *Le Général dans son labyrinthe*, Paris, Grasset, 1990, p. 119.

¹⁶ FALS BORDA (Orlando) : op. cit., p. 26B.

¹⁷ Il existe désormais deux façons d'écrire ce mot : "Mompox", qui semble avoir été la manière ancienne de l'écrire et qu'ici nous utiliserons pour nous référer au cacique Indien *Malibú*, ainsi qu'à la ville qui porte donc son nom ; et "Mompos" que nous emploierons pour désigner la région.

¹⁸ PROENZA (Anne) : *La Belle au Fleuve dormant*, in «Le Monde Voyages», Paris, le 1 juin 1996, p. 2.

¹⁹ FALS BORDA (Orlando) : op. cit., pp. 34B à 35B.

Mais avant tout, Mompox était à l'origine le nom d'un cacique *Malibú**. Ce brave cacique « tigre *malibú** », pour reprendre l'expression de ce même auteur²⁰, s'est battu contre l'oppression espagnole et, après la première occupation de ses terres par les forces militaires d'Alonso de Heredia - *adelantado**²¹ du gouvernement de Cartagena - Mompox s'est révolté à nouveau contre les troupes de Santa Cruz, successeur d'Heredia, et les vainquit. Après la mort du cacique Mompox en 1540, c'était au chef *Malibú** Alonso de Tamalameque, baptisé quelques années après que le conquistador Gonzalo Jiménez de Quesada eut envahi l'ancien village de Tamalameque (situé au sud du marécage de Zapatos²²), de prendre la direction de la rébellion *malibú**. Sa résistance était telle, que seules les forces du préfet de Santa Marta, Jerónimo Lebrón ont pu le vaincre au milieu de l'année 1540 :

[42] *"Il est mort avec ses compagnons en laissant très haut le drapeau de la rébellion qui passera bientôt (...) à d'autres tribus (...) chimilas, guajiros, cocimas et motilones"*²³.

En effet, et selon Reichel-Dolmatoff, pendant le XVI^{ème}, XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle, la majorité des chroniqueurs décrivent les indiens *Chimila* comme une tribu très agressive. Aux alentours de 1750 se sont organisées plusieurs campagnes de « pacification » et *"(...) peu à peu la tribu fut écartée du rivage du Magdalena (...) "*²⁴. À ce propos Fals Borda nous dit également :

[43] *"La réputation belliqueuse de ces indiens chimila s'est propagée par tout le royaume, jusqu'au point d'empêcher toute expansion colonisatrice dans la région jusqu'aux débuts du XVII^{ème} siècle (...).*

²⁰Ibid., p. 38A.

²¹*Adelantado** : Titre donné aux principaux chefs d'expédition au moment de la Conquête.

²²Premier endroit connu de Tamalameque.

²³FALS BORDA (Orlando) : op. cit., p. 39A

²⁴REICHEL-DOLMATOFF (Gerardo) : op. cit. p. 105.

Même les noirs marrons n'ont pas osé traverser le fleuve Magdalena jusqu'au rivage et terres orientales pour implanter leurs palenques, par crainte de ces indiens* ²⁵.

Il n'est pas inutile d'évoquer encore une fois les *palenques** de cette région²⁶, desquels nous reparlerons un peu plus tard, car c'est un aspect important dans le peuplement des Noirs de la zone. Mais soulignons maintenant qu'après l'arrivée des Espagnols la primauté des Indiens sur ses terres ne devait pas durer longtemps. Le massacre qui a suivi la découverte du Nouveau Monde, a diminué la population indienne de façon dramatique :

[44] *"Cette descente catastrophique, comme ailleurs en Amérique , était le résultat des abus commis par les commandeurs , (...) et les fonctionnaires de la couronne , les guerres de la conquête, les maladies et la peste, le métissage , le suicide collectif , et la fuite des indiens vers des brousses lointaines (...) "*²⁷.

Dans cette région, il y a eu un autre cacique *malibú* appelé « Loba ». Ce même nom a été donné à l'un des deux « brazos », ou cours d'eaux, dans lesquels se divise le fleuve Magdalena à la hauteur de la ville d'El Banco, et qui forme avec le « brazo de Mompos » l'île de Mompos (voir carte N°3). Il y a aujourd'hui trois villages qui longent le « brazo de Loba » et qui portent son nom : Barranco de Loba, Hatillo de Loba et San Martín de Loba. Ils ont entre eux et avec la région qui les entoure, une étroite relation. « Loba » constitue donc une sous-région dans la dépression de Mompos, zone qui n'a pas échappé pas au massacre des Indiens, comme le poursuit Fals Borda à cet égard :

²⁵FALS BORDA (Orlando) : op. cit. p. 103A.

²⁶Voir dans la première partie de ce travail "*Le lumbalú**", musique de funéraille dans le plus important *palenque** de Colombie, aujourd'hui le village Palenque de San Basilio.

²⁷FALS BORDA (Orlando) : op. cit. pp. 42A à 43A

[45] "Mais (...) en ce qui concerne la région de Loba il y a eu, en plus, un autre élément extrêmement destructeur : le travail obligatoire de la boga* en canots et champanes* ²⁸ en tant que mita* ²⁹ (...). Ainsi, le fleuve a été aussi le témoin du déclin indigène. Vers la fin du XVI^e siècle les anciens malibus, comme leurs cousins d'autres régions de la Côte, décimés par l'esclavage de la mita* et incapables de multiplier la race, sortaient peu à peu de la scène, pour laisser la place à d'autres sortes d'exploités. Les esclaves noirs ont été alors proposés (...) pour produire les richesses, travail qui avant était fait par les indigènes (...).

Ce tour vers la présence noire sur la Côte, a commencé dans la boga* ; bientôt il apparaîtra aussi dans les mines, l'agriculture et l'élevage. Toute cette région de Loba a été témoin et victime de cette violente transition historique ³⁰.

En effet, une fois que la force de travail des Indiens a été épuisée, les Espagnols ont dû trouver une solution rapide pour satisfaire leurs ambitions de conquérir ce Nouveau Monde, à la recherche d'El Dorado. C'est ainsi que,

[46] "(...) les conquistadores ont dû penser au remplacement de la force de travail qui s'épuisait. Ils ont regardé vers l'Afrique occidentale : Guinée, Angola, Dahomey, Congo, (...) et de là-bas ils ont commencé à ramener des Noirs esclaves pour remplacer les indigènes dans la boga et plus tard dans d'autres tâches productives. Vers 1600 la présence noire était déjà considérable dans la région, et elle y est restée, visible, puissante, influente jusqu'à aujourd'hui ³¹.

²⁸ Embarcation de grande taille recouverte d'un toit de roseaux et de feuilles de palmier.

²⁹ Tribut. Système de travail obligatoire.

³⁰ FALS BORDA (Orlando) : op. cit. p. 43A.

³¹ Ibid., p. 45A.

**Fleuve Magdalena, «brazo» de Loba et «brazo» de Mompos,
et principales villes dans la région de la Caraïbe**



Carte N° 3



Photo N° 1 : «Brazo» de Loba, Fleuve Magdalena,
le 17 décembre 1994.



Photo N° 2 : Dépression momposine. Vers le marécage de Zapatosa,
le 16 décembre 1995.



Photo N° 3 : Ville de Mompox. Église.
Le 2 janvier 1996.

2. Marronnage et « culture amphibie »

a. *Palenques**

Outre la triste prépondérance du rôle des Noirs dans le transport fluvial de la région de Mompos³² - à travers la *boga** , entre autres travaux forcés - leur présence, largement attestée par bien des auteurs³³, a joué sur un autre plan un rôle tout aussi déterminant dans ce territoire : c'est par la résistance de ce peuple contre l'esclavage et sa lutte pour sa libération. En effet, les Noirs se sont enfuis vers des régions écartées et difficiles d'accès afin d'échapper à l'oppression imposée par le système esclavagiste. Citons ici Lavallé :

*"Les révoltes d'esclaves furent, jusqu'au XVIII^e siècle, fort rares et leur façon de mettre fin à leur sort résida le plus souvent dans la fuite, le marronnage, mot qui vient d'ailleurs de **cimarrón**, adjectif espagnol désignant l'esclave, ou l'animal, en fuite. Dès la fin du XVI^e siècle, certaines régions écartées ou difficiles d'accès (...) furent ainsi connues pour être des repaires de bandes de marrons (los palenques) particulièrement craints que des expéditions punitives spécialement organisées n'arrivèrent ni à capturer ni à détruire définitivement "*³⁴.

Segundo Bernal nous dit que dans la région de la dépression de Mompos : *"(...) il y a très peu de sols qui ne sont pas semi-aquatiques ou qui se trouvent exempts d'inondations (...) "*³⁵. Une partie importante des terres de cette région se trouve donc encore aujourd'hui écartée et difficile d'accès.

³²Cf. PEÑAS GALINDO (David Ernesto) : *Los bogas de Mompos. Historia del zambaje*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1988, 98 p.

³³Citons ici Aquiles Escalante, Nina S. de Friedemann, Ildefonso Gutiérrez Azopardo, parmi d'autres. Voir bibliographie.

³⁴LAVALLÉ (Bernard) : op. cit., p.150.

³⁵BERNAL (Segundo) : *Estampas Regionales de Colombia*, in Cuadernos de Antropología, N° 18, Novembre 1988, p. 28.

Cette particularité géographique était tout à fait propice au marronnage et à la conséquente création des *palenques** à travers la région, notamment au sud du « brazo de Loba » comme nous le décrit Fals Borda :

[47] *"Les Noirs fugitifs de Mompox ont couru vers le sud et l'occident, en s'introduisant à travers des chenaux et bancs de sable dans des aires montueuses inconnues et difficiles d'accès. La région de Tiquisio et Norosí, entre les «brazos» del Rósario et Loba, et les marécages de Simití, leur offrait donc un abri assez sûr, et c'est vers là-bas que s'est dirigée une grande vague de marrons locaux. Ainsi commençait à se conformer les fabuleuses «Terres de Loba» avec du travail noir"*³⁶.

Dans la carte N° 4 qui suit, Nina S. de Friedemann nous montre les principaux *palenques** des Noirs marrons qui se sont formés en Colombie. Il faut cependant tenir compte du fait que dans la sous-région de Loba, comme l'a bien remarqué Fals Borda, *"(...) il y a eut beaucoup d'autres palenques" (...) dont les noms n'ont jamais été répertoriés dans les documents*³⁷. Car, en effet en raison de leur topographie particulière, les terres de Loba, toujours selon Fals Borda :

[48] *"(...) étaient en train de se convertir ainsi dans le grand refuge préféré du marronnage, et de tous ces gens qui voulaient se libérer, en quelque sorte, du système colonial"*³⁸.

Nous verrons que la tendance de cette région à servir de refuge aux fugitifs afin de se "libérer du système colonial", semble être en fait une vocation, car c'est justement au sud du « brazo de Loba » que se réfugie aujourd'hui une partie de la redoutable guérilla colombienne.

³⁶FALS BORDA (Orlando) : op. cit. pp. 56A à 57A.

³⁷Ibid., p. 52B.

³⁸Ibid., p. 71A.

**Principaux palenques* en Colombie pendant les
XVIème, XVIIème et XVIIIème siècles ³⁹**



Localización geográfica de las comunidades cimarronas en Colombia durante los siglos XVI y XVII

Localización geográfica de las comunidades cimarronas en Colombia durante el siglo XVIII

Carte N° 4

³⁹D'après FRIEDEMANN (Nina S. de) : *Ma ngombe* , Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1987, 138 p.

b. « Culture amphibie »

Il est difficile de déterminer, dans la conformation de la société momposine contemporaine, le degré de participation de tous les acteurs, notamment des trois principaux groupes ethniques - Indiens, Blancs et Noirs - qui ont été présents à travers l'histoire de cette région. Mais, quoi qu'il soit sorti de ce mélange ethnique, une chose reste certaine : ils ont dû, tous et ensemble, à différents moments et de différentes façons, s'adapter aux conditions tout à fait particulières de l'habitat de cet écosystème dont nous avons déjà brièvement parlé, où « terre » et « eau » se partagent à égalité un même espace.

Ceci se reflète chez les paysans, pêcheurs, agriculteurs et éleveurs, hommes et femmes habitant les villages riverains de la région, héritiers d'une tradition issue de ce complexe brassage de cultures et porteurs de ce qui, après Fals Borda, a été désigné comme une « culture amphibie »,

[49] "(...) contenant des éléments idéologiques qu'articulent des expressions psychosociales, des attitudes, des préjugés, des superstitions et des légendes qui ont à voir avec les rivières, les ravins, les pentes, les bancs de sable, les marécages et les forêts fluviales ; incluant des institutions affectées par la structure écologique et la base économique du tropique, tel que le peuplement linéaire le long des cours d'eaux, les formes et les moyens d'exploitation des ressources naturelles et quelques normes de possession des terres"⁴⁰.

C'est cette population « amphibie » qui constitue le protagoniste vivant de la « manifestation culturelle » dont nous parle Pino Avila dans son livre "La

⁴⁰FALS BORDA (Orlando) : op. cit. p. 21B.

Tambora : Universo Mágico ⁴¹, le seul ouvrage jusqu'à présent édité sur ce sujet. En effet, c'est l'«Univers Magique» des paysans qui se réjouissent et fêtent avec des chants et des danses accompagnées des rythmes riches et dynamiques des tambours, manifestation qui représente, d'après ce même auteur, *"l'identité culturelle de l'homme de la rivière du [cours moyen] du fleuve Magdalena"* ⁴², mais qui reste encore aujourd'hui l'une des expressions culturelles les moins connues du pays : la *Tambora*.

⁴¹PINO AVILA (Diógenes Armando) : *La Tambora : Universo Mágico*, Tamalameque, Casa de la Cultura, 1990, 44 p.

⁴²idem.

3. Le terrain

a. Généralités

L'étude d'une musique traditionnelle de la région dont les protagonistes appartiennent à cette « culture amphibie » que nous venons de décrire, posait un certain nombre de problèmes dont nous allons parler brièvement. En effet, toute étude de cette musique sous quelque aspect qu'on l'aborde, impliquait de nous baser sur un nombre suffisamment important de documents concernant tantôt la musique et la danse, tantôt les acteurs de cette pratique, afin d'avoir quelques chances d'aboutir après analyse à des résultats significatifs. Or, ces documents dont nous aurions besoin étant quasiment inexistant, il nous semblait dès lors indispensable de faire un travail *in situ* et recueillir des témoignages des acteurs de cette tradition orale, des enregistrements sonores de leur musique et des documents photographiques voire, si possible, audiovisuels, dans leur contexte original, sur le terrain.

Ceci étant posé, il nous a fallu faire face à un aspect fort important concernant les déplacements à travers cette région : l'insécurité. Car, non seulement fallait-il tenir compte de la topographie du terrain pour ainsi planifier les divers voyages que nous allions entreprendre, mais aussi et principalement, les risques concernant la présence éventuelle dans la région de la dangereuse et redoutable guérilla, ou d'autres types de groupes armés et formes de délinquances.

En ce qui concerne les différents types de documents et la façon dont nous avons procédé pour les recueillir sur le terrain, nous y reviendrons constamment tout au long de cette étude ; par contre, nous estimons important de nous arrêter une fois pour toutes, mais un tant soit peu sur l'insécurité. Elle nous imposait un certain nombre de consignes à suivre, un type de "conduite" à observer, qui a sans doute influencé notre pensée sur la manière dont nous devions entreprendre cette étude, le choix des villages qui allaient être étudiés et, par conséquent en quelque sorte aussi, la recherche en elle-même. Ce type de situation n'est pas nouveau et d'autres chercheurs ayant fait des travaux sur le terrain dans la région caraïbe ont dû affronter des problèmes semblables. George List, pour ne donner qu'un exemple, n'a pas pu se rendre à un moment donné sur le terrain, et s'est vu obligé d'y envoyer quelqu'un d'autre à sa place, en raison du climat d'instabilité politique et d'insécurité que vivait le pays (en 1970 !)⁴³.

Soulignons maintenant que nous ne prétendons pas détailler l'insécurité qui règne dans le pays, sujet fort complexe qui sort de nos compétences et de notre propos. Cependant nous devons l'évoquer car, les problèmes liés à l'insécurité nous ont concerné directement sur le terrain qui dès la prime abord semblait être hostile, nous obligeant à faire preuve de prudence.

⁴³LIST (George) : *Poetry and Music in a Colombian Village* , p. xxxiii.

b. Insécurité

Violence :

La violence en Colombie, qui est à la base du problème de l'insécurité, est un sujet à la fois très grave et complexe, ce qui rend difficile d'en faire une analyse objective. Grave en effet, car il suffit de lire certains chiffres, comme ceux que nous signale par exemple Daniel Pécaut, pour s'en rendre compte :

"Depuis 1980, la Colombie est à nouveau le théâtre d'une violence d'une ampleur déconcertante. Avec un taux de morts violentes qui avoisine désormais 80 pour 100.000 habitants, elle se classe en tête de tous les pays, en dehors de ceux qui connaissent un état de guerre ouverte. Elle devance, et de loin, les pays latino-américains où la violence constitue pourtant aussi un problème majeur. Le taux d'homicides est de 24,6 pour 100.000 habitants au Brésil, 22,9 au Panama, 11,5 au Pérou. Il est de 12,2 au Sri Lanka et de 8 aux États-Unis"⁴⁴.

Complexe aussi, puisqu'il touche la quasi totalité du territoire colombien, et que les acteurs de cette violence se multiplient - ainsi que leurs victimes - et s'enrichissent, ce qui amplifie davantage le problème comme nous l'explique ce même auteur :

"Le fait est que les protagonistes de la violence ne manquent pas de ressources financières. Cela va sans dire pour les narcotraficants. Mais les guérillas ne sont pas à plaindre. Selon un rapport diffusé en 1995, celles de FARC ⁴⁵ seraient passées de 200 milliards de pesos en 1993 à 269 milliards ⁴⁶ en 1994, dont 140 viendraient d'activités liées à la drogue, 35 des «impôts», 60 des rançons perçues lors des enlèvements, 10 des

⁴⁴PÉCAUT (Daniel) : *Présent, passé, futur de la violence*, in *La Colombie à l'aube du troisième millénaire*, Éditions de l'IHEAL dirigé par BLANQUER (Jean-Michel) et GROS (Christian), 1996, p.17.

⁴⁵«Forces Armées Révolutionnaires de Colombie ».

⁴⁶ 269 milliards de pesos représentent environ un milliard et demi de francs.

*prélèvements sur les dépenses publiques (...) Ces chiffres qui doivent être sans doute maniés avec précaution, donnent une idée de la puissance financière des guérillas (...) "*⁴⁷.

Ainsi, ce sont des sommes qui ne laissent pas d'inquiéter. Cette violence croissante se répercute dans les différentes régions du pays, dont la région caraïbe qui bien entendu n'en est pas exempte. Au contraire, ces dernières années la situation ne cesse de s'y dégrader puisque les auteurs de cette violence attaquent sur tous les "fronts". Il suffit de regarder la presse quotidienne à cet égard qui confirme également ces actions liées à toute sorte de criminalité ; des actes qui deviennent en eux-mêmes l'empreinte d'un conflit qui est en train de créer une profonde déchirure sociale. Citons ici Eduardo Díaz :

*[50] "Pour combler la mesure, la délinquance commune s'est étendue dangereusement. Des hold-up aux autobus, des assauts aux camions de transport, des faux péages, la séquestration et l'assassinat sont devenus des pratiques courantes et régulières parmi les guérilleros, les délinquants communs et les groupes paramilitaires "*⁴⁸.

La dépression de Mompos, elle, est délimitée dans sa partie sud par le « brazo de Loba » avec ce que l'on appelle le « Magdalena Medio », soit la région centrale du parcours du fleuve Magdalena. Or, cette région, largement touchée par la violence, est considérée comme "zona roja " (zone rouge) et d'après Jean-Pierre Minaudier elle est "(...) devenue depuis 1970 un bastion des FARC (...) "⁴⁹. Selon un rapport relativement récent d'Amnisty International :

⁴⁷PÉCAUT (Daniel) : op. cit., p. 37.

⁴⁸DÍAZ URIBE (Eduardo) : *Por qué llegó la violencia a la Costa Atlántica*, in 5° Foro del Caribe Colombiano, T.1, Corpes, Barranquilla, 1993, p. 320.

⁴⁹MINAUDIER, Jean Pierre : *Histoire de la Colombie . De la conquête à nos jours*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1992, p. 303.

"Ces groupes armés ont formé le noyau du principal mouvement d'opposition armée de ces vingt dernières années (...). Les FARC représenteraient aujourd'hui environ 80% de la guérilla en Colombie" ⁵⁰.

D'après ce même rapport, des enlèvements, des tortures et des assassinats sont fréquemment commis par ces groupes armés, mais aussi par des groupes indépendants d'extrême droite connus sous le nom d' « escadrons de la mort » ⁵¹. Si l'on tient compte des rapports rendus par ce même organisme international ces dernières années, on peut observer qu'en matière de sécurité la situation n'est guère résolue et qu'aujourd'hui la guérilla est tout aussi présente dans le « Magdalena medio » ⁵².

Dans la sous-région de Loba des attentats ont été commis à plusieurs reprises par ces groupes armés. Pour ne donner qu'un exemple, San Martín de Loba a souffert de deux assauts guérilleros ces dernières années : l'un en '90, l'autre en '92. Lors de ce dernier, Aminta Marín, l'une de plus importantes *cantadoras** du village encore vivante, nous raconte avoir perdu sa maison qui, se trouvant à côté du quartier de police, a été complètement détruite par la guérilla pendant la prise du village par ce groupe armé.

Vie de tous les jours :

Ce portrait très sommaire de la violence à travers le pays, et en particulier dans la région caraïbe, la dépression de Mompos et la sous-région de Loba et les villages qui s'y trouvent, présentait pour nous un tableau peu

⁵⁰ AMNESTY INTERNATIONAL : *Colombie. Droits de l'homme. Question d'urgence*, Paris, AEFAL, 1988, p.17.

⁵¹ Ibid., p. 17 à 24.

⁵² Cf. AMNESTY INTERNATIONAL : *Rapport 1996*, Les Éditions Francophones d'Amnesty International, 1996, pp. 118 à 122.

engageant de la situation. Tableau qui méritait bien, en effet, une attention toute spéciale, si nous voulions éviter toutes sortes d'inconvénients qui attenteraient à notre sécurité personnelle, à celle des personnes nous accompagnant, ainsi qu'au matériel de travail (magnétophones, microphones, appareil de photo, etc.) et aux documents que nous aurions pu recueillir au fur et à mesure de l'avancement de notre enquête.

Paradoxalement, et contrairement à cette situation désormais accablante et que nous n'avons en aucun cas exagérée, ce que nous avons rencontré sur le terrain fut, fort heureusement, complètement différent. En effet, sur place, la *vie de tous les jours* semblait se dérouler comme si le panorama que nous venons de faire n'existait pas. Nous n'avons pas été victime de la délinquance commune, nous n'avons pas été le témoin direct d'action de guérilla, nous n'avons même pas vu - à notre connaissance - un seul de ses membres, bien qu'il semblerait par contre que ces derniers étaient bel et bien informés de notre présence. Par contre, nous avons vu à plusieurs reprises et à différents endroits les forces militaires de l'état faisant des fouilles, et les quartiers de police des différents villages où nous nous sommes rendus faisaient bonne garde.

De la même façon, et en ce qui concerne les habitants de cette région, nous avons rencontré des gens chaleureux, paisibles, aimables, accueillants quand ils s'agissait de nous procurer un logement, prêts à collaborer pour toute sorte de renseignements, aussi bien en ce qui concerne la musique que pour le reste, prêts même à nous accompagner dans nos enquêtes ou à nous aider à porter le matériel, allant jusqu'à nous offrir celui qu'ils disposaient, et ce, sans jamais demander quoi que se soit en échange⁵³. De plus, la plupart

⁵³Au début de cette étude, nous remercions particulièrement ces personnes nous ayant aidé sur le terrain. Voir "Remerciements".

du temps les acteurs de la *Tambora*⁵⁴ étaient prêts à chanter, à jouer ou à danser pour nous et à faire de la musique sans demander d'argent, bien que dans la plupart des cas ils en avaient bien besoin⁵⁵. En revanche, nous nous sommes engagés à leur donner des copies des enregistrements que nous ferions de leur musique, ainsi que des photos-portraits, ce que nous avons scrupuleusement accompli.

C'est ainsi que la qualité humaine de la majorité des personnes que nous avons eu l'occasion de rencontrer, a été pour nous d'une aide bien appréciable. Cela nous a encouragé à continuer notre travail, et à surmonter les différents problèmes que nous avons tant de fois rencontrés, pour mener notre projet à terme.

[Cette situation quelque peu paradoxale que nous venons de décrire ne serait-elle pas un exemple de ce qui se passe aussi dans d'autres régions du pays où la violence, sporadique et terrible quand elle se manifeste, semblerait plus présente dans le discours de quelques uns que dans la vie de tous les jours ?]

Mesures prises :

Quelles que soient les apparences, nous avons préféré rester prudents, et avons donc pris un certain nombre de mesures qui visaient à prévenir toute sorte de problèmes éventuels. C'est ainsi que, d'une manière générale, nous avons préféré :

⁵⁴Pour ce qui concerne les différentes façons d'écrire ce terme (soit avec majuscule, soit avec minuscule) , voir plus loin dans "Problématique".

⁵⁵En effet, leur état de santé, surtout chez les plus âgés, ainsi que leur état de pauvreté nous paraissaient parfois critiques.

- Ne jamais voyager ni rester seuls sur le terrain, ce qui était de toute façon nécessaire, compte tenu de la taille du matériel de travail que nous devions emporter la plupart du temps avec nous⁵⁶.

- Éviter de rester trop longtemps dans un seul endroit. Ceci impliquait donc de faire de nombreux déplacements entre les différents villages.

- Ne jamais communiquer à qui ce soit les itinéraires de nos déplacements sauf, bien sur, aux personnes à qui nous devions rendre visite.

- En principe ne pas payer ni pour les interviews ni pour les enregistrements musicaux ou autres, à part quelques exceptions que nous présenterons plus loin. Cela aurait très vite fait "*correr la voz*" (courir le bruit) que nous avions de l'argent pour entamer cette étude, ce qui aurait compliqué péniblement la suite de nos recherches, non seulement parce que ceci était partiellement faux, puisque notre budget était très limité, mais aussi parce que nous n'aurions jamais été en mesure de rémunérer par la suite tous nos collaborateurs.

Ces consignes étaient, en règle générale, celles que nous avons estimé prudent de suivre. Mais, ceci nous imposait des contraintes qui ne nous ont pas permis de travailler comme nous l'aurions souhaité. Ainsi, à l'origine nous avons d'abord songé à faire une étude portant exclusivement sur un seul village ce qui nous aurait obligé à rester la plupart du temps au même endroit, solution qui compte tenu de la situation n'était pas envisageable. De plus, et bien que nous n'ayons pas eu le moindre problème concernant notre sécurité, l'incertitude dans ce domaine nous a cependant influencé psychologiquement : par moments peut-être avons nous voulu

⁵⁶Le matériel utilisé est décrit dans l'Avant-propos, ainsi que dans la troisième partie "Enregistrements sonores". Voir aussi Photo N° 90.

accélérer certaines tâches pour ainsi dégager le lieu très rapidement ; de même, prétendions-nous parfois embrasser beaucoup trop d'information d'un coup par crainte de ne plus pouvoir les recueillir ultérieurement. Il nous a fallu bien comprendre cependant, après plusieurs visites, que nous étions au milieu de l'« *Univers Magique* » d'une « culture amphibie » pour qui le temps ne semblait pas couler... ou presque.

Ainsi, compte tenu de l'amplitude du territoire, de ses particularités topographiques et des risques encourus sur le terrain, cela signifiait-il aussi faire un choix parmi les villages dont la *Tambora* faisait partie de la tradition. Or, d'une certaine manière et comme nous essayerons de l'exposer par la suite, ce choix s'est imposé par le terrain lui-même.

c. Villages

Étapes de recherche sur le terrain :

L'enquête sur le terrain a été réalisée en deux étapes bien distinctes. La première, nécessaire à toute recherche de cette nature, visait à prendre un premier contact avec le terrain. Au cours de cette première étape nous avons visité la région à deux reprises pour de courtes périodes : en décembre 1990 et en décembre 1991. Dans la deuxième étape, plus longue et importante, nous avons effectué deux séjours dans la région : de novembre 1995 à janvier 1995, puis de novembre 1995 à janvier 1996 ⁵⁷.

⁵⁷Et enfin pour un court séjour en avril 1996 à Talaigua Viejo.

Lors de la première étape, nous avons visité deux villages : Talaigua Viejo et Tamalameque. Dans le premier village, qui se trouve suffisamment éloigné de la "zone rouge" que nous avons évoquée précédemment (et que nous avons d'abord choisi pour cette raison), nous n'avons fait cette fois-ci qu'un court passage - sur lequel nous reviendrons. Le second village, Tamalameque, est en fait devenu le point de départ de notre recherche, pour la bonne raison que depuis déjà quelques années ce village abritait le Festival de Tambora. Nous avons pris connaissance de l'existence de ce festival par le livre de Javier Ocampo López, *"Las Fiestas y el Folclor en Colombia"* où l'on trouve énuméré un certain nombre de festivités de la région *costeña*⁵⁸. Nous avons donc décidé de commencer dans un premier temps notre travail sur le terrain à Tamalameque durant ce festival. Cela nous permettrait, avons-nous songé, de faire connaissance avec la musique de la *Tambora* des différents villages en un seul et unique endroit, et d'éviter ainsi les risques occasionnés par des déplacements vers d'autres villages, qui se trouvaient plus éloignés encore et difficiles d'accès⁵⁹.

Nos suppositions se sont avérées justes. Cette première étape nous a permis d'avoir une vue d'ensemble importante pour préparer les travaux nécessaires d'approfondissement de notre étude sur le terrain, ce que nous avons exprimé dans la conclusion de notre premier travail sur ce sujet, *"Le rythme de tambora dans le folklore colombien"*, dont voici un extrait :

"Le Festival de Tambora de Tamalameque nous a servi de cadre pour rencontrer le plus grand nombre d'ensembles instrumentaux de tambora possible en un minimum de temps. Nous sommes parvenus à enregistrer un total de treize groupes de tambora en provenance de dix

⁵⁸OCAMPO LOPEZ (Javier) : Op. cit., p. 210.

⁵⁹De ce point de vue et comme nous le montre la carte N° 5 qui suit, Tamalameque se trouve à 20 kilomètres de l'autoroute qui relie la région caraïbe avec l'intérieur du pays, voire la capitale (Santafé de Bogotá) et donc dans une zone d'accès relativement facile.

*villages différents interprétant plus de quarante chansons aux rythmes les plus répandus de la région : tambora , berroche , guacherna et chandé , entre autres variantes. Ceci nous a donné un vue d'ensemble considérable de la manifestation culturelle la plus importante de ce genre de la dépression de Mompox. Nous regrettons, cependant, de n'avoir pas pu assister à une tambora dans son contexte original, à savoir en dehors de ce festival "*⁶⁰.

C'est ainsi que nous avons finalement repris notre recherche, et entre 1994 et 1996 nous avons entamé le deuxième volet de notre travail sur le terrain. Durant cette période pendant laquelle nous avons à plusieurs reprises séjourné dans cinq villages, les deux que nous avons visités lors de la première étape plus Altos del Rosario, Hatillo de Loba et San Martín de Loba, ces cinq villages ayant une population de moins de 5000 habitants⁶¹.

C'est donc à partir de la documentation recueillie dans ces villages, laquelle comprend des témoignages d'un nombre important d'acteurs, des enregistrements musicaux, des photographies et quelques films en vidéo, que nous avons fondé la partie la plus significative de cette étude. Il s'agit donc, par ordre alphabétique, des villages de : Altos del Rosario, Hatillo de Loba, San Martín de Loba, Talaigua Viejo et Tamalameque. Nous exposerons brièvement par la suite les raisons principales qui nous ont amené à choisir ces cinq villages, choix qui comme nous l'avons dit, a été imposé en quelque sorte par le terrain lui-même.

⁶⁰CARBO RONDEROS (Guillermo) : *Le rythme de tambora dans le folklore colombien* , Mémoire de D.E.A., Paris IV-La Sorbonne, 1992, 132p.

⁶¹D'après le *Atlas Básico de Colombia* , Instituto Geográfico Agustín Codazzi, Bogotá, 1989, pp. 161 et 221. D'après certains témoignages, la moyenne du nombre d'habitants par village serait entre 2000 et 5000 .

Les villages :

Lors de la première étape de nos travaux sur le terrain nous avons déjà fait connaissance avec quelques uns des acteurs de cette tradition, venus de différents villages de la région pour participer aux Festivals de Tambora de Tamalameque. Le choix des villages qui ont fait l'objet de notre étude a donc été fixé en fonction de :

- Premièrement, des groupes de musiciens que nous avons rencontrés lors de ces deux Festivals : d'une part, nous nous sommes intéressés aux villages dont les acteurs étaient les plus âgés et, d'autre part, à ceux où la pratique de cette musique était reconnue par d'autres acteurs de la région comme l'une des plus anciennes et des plus traditionnelles. C'est ainsi que nous avons d'abord choisi Altos del Rosario (photo N°5) qui remplissait au mieux, et de loin, ces deux critères. Sa situation géographique présentait cependant un problème, car parmi tous les villages que nous avons visités ultérieurement, c'est Altos del Rosario qui était le plus impliqué dans la "zone rouge" du «Magdalena medio», à plus d'une heure et demi de voyage (photo N°4) en *chalupa** ⁶² d'El Banco⁶³.

- Deuxièmement, il était important aussi que les villages ne soient pas trop éloignés et difficiles d'accès. C'était le cas de Hatillo de Loba (photo N°6) et de San Martín de Loba (photo N°7) . Ces deux villages se trouvent à chaque côté du «brazo de Loba» à environ 5 kilomètres de distance l'un de l'autre, et entre 10 à 20 minutes de voyage en *chalupa** d'El Banco. Ces villages sont particulièrement reconnus à travers la région comme porteurs d'une tradition ancestrale, ce qui nous a été confirmé à Tamalameque par quelques uns des

⁶²*Chalupa* : Embarcation à moteur qui transporte une quinzaine de passagers, principal moyen de transport fluvial de la région.

⁶³Principal port et centre économique de la région. Voir "Carte N° 5" plus loin.

acteurs les plus âgés dont nous avons fait connaissance. San Martín de Loba de plus était non seulement le village qui à ce moment-là présentait le plus grand nombre de groupes de musiciens , mais qui aussi, comme nous l'avons appris, accueillait un autre Festival de Tambora, et abritait un facteur renommé pour la fabrication des instruments employés dans cette musique, ce qui pour nous était d'un grand intérêt.

Tamalameque (photo N°9) , dont le Festival était déjà tout à fait connu à travers la région, méritait, à son tour, d'être étudié davantage pour mieux comprendre quel était le degré de participation à cette musique des acteurs du village en dehors du cadre de son Festival, point que nos enquêtes lors de la première étape des travaux sur le terrain n'avaient pu éclaircir. D'autre part, tout comme à San Martín de Loba, habitait aussi à Tamalameque un facteur d'instruments dont la renommée avait largement dépassé le village lui-même, et dont les instruments étaient utilisés par un nombre considérable de musiciens à travers la région. Raison de plus pour approfondir notre recherche dans ce village. De plus, Tamalameque (situé à environ 18 kilomètres d'une des autoroutes les plus importantes qui relie le centre et le nord du pays, et à 30 kilomètres d'El Banco) est le village le plus accessible de tous.

C'est ainsi que ces quatre villages : Altos del Rosario, Hatillo de Loba, San Martín de Loba et Tamalameque, tous relativement proches les uns des autres, ont été choisis pour établir les bases de notre étude sur la *Tambora* . Quant au village de Talaigua Viejo (photo N°8) c'est un cas à part. Car non seulement il est assez éloigné des quatre autres (voir carte N° 5 qui suit), mais on y pratique en outre une musique présentant certes un nombre important de points communs avec la *Tambora* , d'où notre intérêt à l'étudier, mais qui se

démarque tout autant d'elle, ne serait-ce que par le nom qu'on lui donne : le *Chandé*. Il était donc important pour nous de comparer ces deux pratiques musicales qui semblaient avoir une origine commune.

Pour clore ce chapitre, il n'est pas inutile de faire mention d'El Banco. Ce village nous a servi en quelque sorte de "centre opérationnel" car c'est l'un des ports principaux, où converge une bonne partie du réseau fluvial de la région, à partir duquel on accède le plus facilement aux cinq villages que nous venons d'évoquer. C'est également le centre touristique et économique le plus important de la région circonvoisine, doté de la sorte de la meilleure infrastructure de communication (fluvial, terrestre, ainsi que téléphonique). En plus, on y trouve des banques et un petit réseau hôtelier, ce qui s'est avéré par la suite extrêmement précieux pour nous reposer de l'épuisement qui nous accablait parfois après de longues journées de travail.

Dans la carte N° 5 que nous présentons par la suite⁶⁴, nous pouvons situer les différents villages faisant partie de notre étude (soulignés en rouge), dont la plupart, excepté Tamalameque, se trouvent dans le département de Bolívar (en jaune). On y voit clairement aussi la quantité d'eau qui baigne la région. Dans la carte N° 6 qui suit après, nous présentons les principales voies d'accès d'El Banco par l'autoroute reliant la capitale du pays, Santafé de Bogotá, et quelques unes des principales villes de la Caraïbe, Santa Marta et Barranquilla.

⁶⁴Éditée par "Agustín Codazzi" et dont la fiche technique nous la présentons au dos de la page.



Photo N° 4: Vue de la rive du fleuve Magdalena.
En route vers Altos del Rosario, le 28 décembre 1994.



Photo N° 5 : Altos del Rosario. Maison de Celestino Epalza (tamborero*),
le 9 décembre 1995.



Photo N° 6 : Hatillo de Loba. Plaza* centrale et église du village,
le 21 janvier 1995.



Photo N° 7 : San Martín de Loba, Rue de Bolívar,
le 12 novembre 1995.

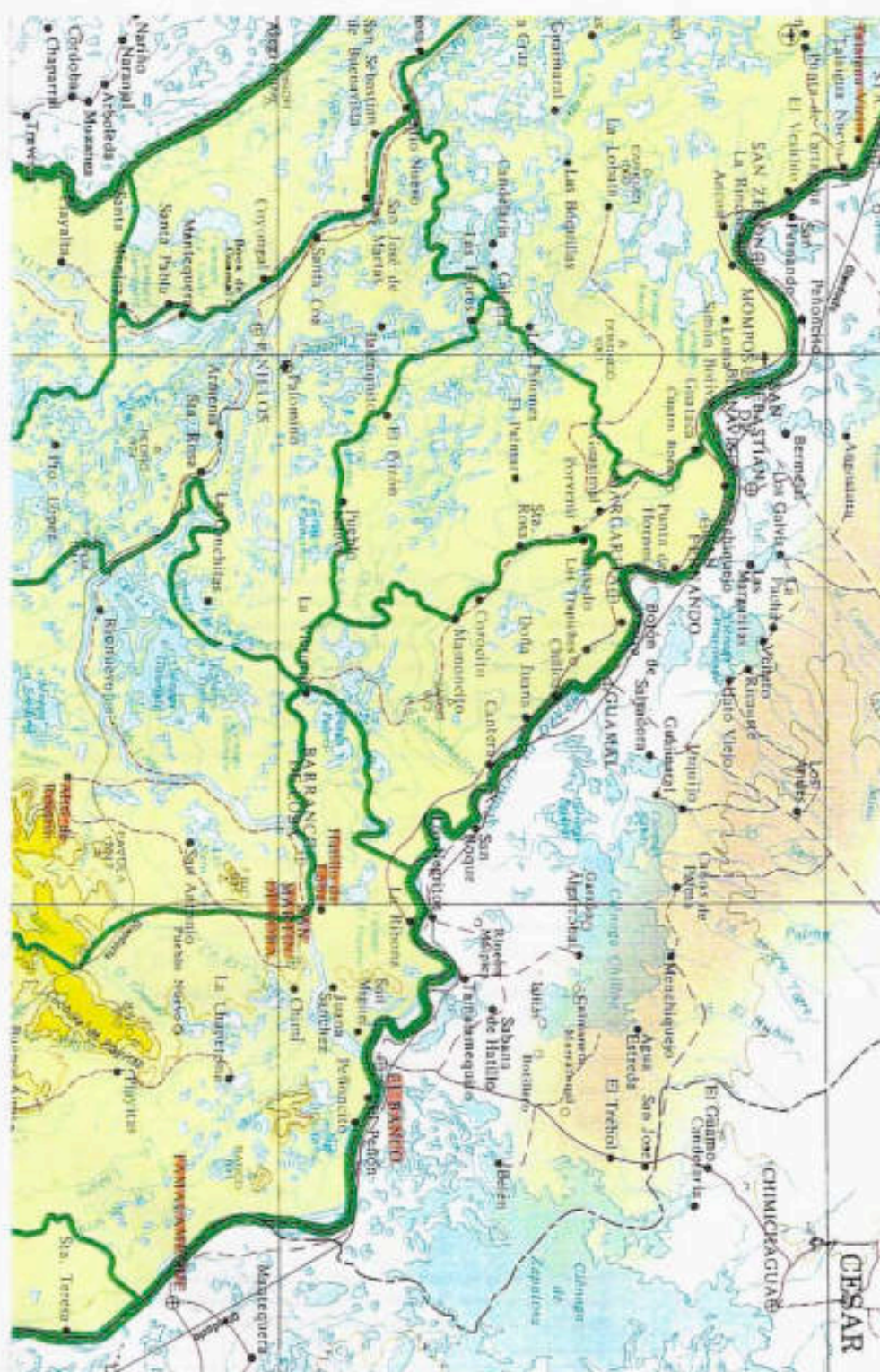


Photo N° 8 : Talsigua Viejo, Maison de Ramona Ruiz (*cantadora**),
le 4 janvier 1996.



Photo N° 9 : Tamsameque, Église du village,
le 30 décembre 1995.

La région des villages étudiés (dans la dépression de Mompos)



Carte N° 5
(Fiche technique au dos)

REPUBLICA DE COLOMBIA

DEPARTAMENTO DE

BOLIVAR

MINISTERIO DE HACIENDA Y CREDITO PUBLICO

INSTITUTO GEOGRAFICO "AGUSTIN CODAZZI"

SUBDIRECCION CARTOGRAFICA

1982

SEGUNDA EDICION

Mapa elaborado por el Instituto Geográfico Agustín Codazzi, apoyado en la red Geodésica y con base en restricciones a escala 1:25,000 obtenidas con fotografías aéreas tomadas a 10,000 metros de altura sobre el nivel del mar. Proyección conforme de Gauss con origen $1^{\circ}35'56''$ 57 de Latitud N. y $74^{\circ}04'51''$ 30 de Longitud O. de Greenwich, al que se le asignaron los valores 1'000,000 metros N. y 1'000,000 metros E. (Observatorio Astronómico)

Los datos de la Red Vial fueron suministrados por el Ministerio de Obras Públicas.
Los límites departamentales no están definidos en su totalidad.

La reproducción parcial o total de este mapa requiere la autorización del Instituto Geográfico "Agustín Codazzi"

ES PROPIEDAD DEL ESTADO

ESCALA 1:400,000

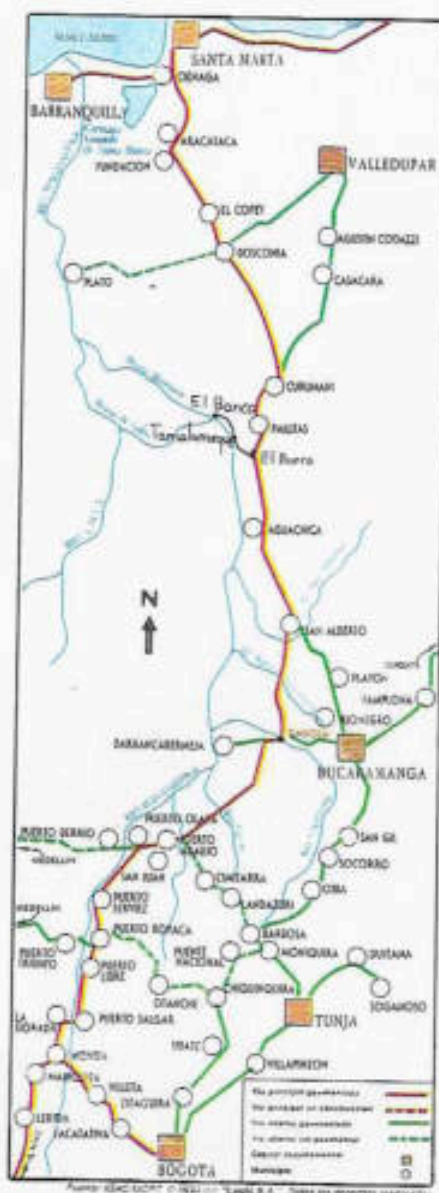
10 0 10 20 30 Km.

CONVENCIONES

Límite Departamental		Oleoducto	
Límite Municipal		Aeropuerto C-D	
Capital de Departamento		Vértice Geodésico	
Municipio		Curva de Nivel	
Corregimiento		Arenal	
Inspección de Policía, Caserío		Arroyo	
Carretera Pavimentada		Quebrada	
Carretera sin Pavimentar		Caño	
Carreteable		Cañada	
Camino		Pantano	
Ferrocarril			

Se solicita de los lectores que encuentren errores u omisiones en este mapa, marcar las correcciones en el mismo y enviarlos al Instituto Geográfico, subdirección cartográfica, Bogotá, D.E. Este mapa será devuelto o sustituido si así lo desea.

Principales voies d'accès à la région⁶⁵



Carte N° 6

De Barranquilla à :

Ciénaga : 61 kilomètres,
Aracataca : 122 km.
Fundación : 132 km.
El Copey : 180 km.
Bosconia : 202 km.
Curumaní : 303 km.
Paillitas : 339 km.
El Burro : 349 km.
Tamalameque : 366 km.
El Banco : 396 km.

De Santafé de Bogotá à :

Honda : 132 km.
Puerto Boyacá : 227 km.

San Alberto : 508 km.
El Burro : 642 km.
Tamalameque : 659 km.
El Banco : 689 km.

⁶⁵ Auto Guía : *Guía Turística y automotriz*, Legis, 16a. Edición, 1995, p.67.

B. Problématique

1. Considérations générales

Dans la région de la dépression de Mompos, le mot "Tambora" renvoie à nombre de concepts différents, bien qu'étroitement liés les uns aux autres. En effet, Tambora est un événement caractérisé par un rassemblement de personnes à l'occasion de certaines festivités, au cours duquel on interprète un répertoire de pièces musicales, qui requiert lui même une formation instrumentale déterminée, et où l'on exécute une danse en couple. Le terme Tambora renvoie donc à :

- l'événement, rattaché à une festivité,
- la musique interprétée pendant cet événement,
- la danse exécutée avec cette musique,
- l'orchestre qui l'interprète,
- une des combinaisons de formules rythmiques jouées par les instruments à percussion, pour l'accompagnement des chants et le soutien de cette danse,
- enfin, l'un des instruments à percussion qui composent l'orchestre.

Cette polysémie foisonnante du mot "Tambora" ne va pas pour nous sans problème, et il nous semble utile pour la clarté de notre exposé de nous y arrêter un tant soit peu, même au risque de paraître long. Comme nous pourrions l'observer, il est difficile de parler d'une des significations de "Tambora" sans en évoquer d'autres ; aussi est-il facile de les confondre

sachant que ce seul terme désigne différentes choses imbriquées les unes dans les autres. Mais, si ce sont pour nous des concepts distincts comme, par exemple, la musique et l'orchestre qui l'interprète, pour les détenteurs de cette tradition, cela représente souvent la même chose : "... *eso es lo mismo* ! "1, disent-ils assez fréquemment.

Afin de lever les ambiguïtés inhérentes à cette polysémie, tout en préservant au terme *Tambora* la richesse de cette globalité de sens, nous avons choisi de regrouper les quatre premières définitions du mot "*Tambora*" énumérées plus haut, puis les deux dernières. Ainsi, quand nous utiliserons ce terme comme un tout, en désignant soit l'événement, soit le genre musical proprement dit, soit la danse ou l'orchestre, nous l'écrirons avec un "T" majuscule : *Tambora* ; par contre, lorsque nous lui donnerons un sens plus spécifique en parlant soit du rythme ou soit de l'instrument, nous l'écrirons avec un "t" minuscule : *tambora* . En effet, comme il apparaîtra plus clairement au fur et à mesure de notre exposé, *Tambora* , comprise comme nom générique de cette musique, reste difficilement dissociable de la danse qui l'accompagne et des contextes où celle-ci se produit ; cette typographie rend donc compte du mot dans son sens le plus large. Mais, nous aurons aussi besoin de nous référer à ce terme dans ses acceptions plus spécifiques (celles du deuxième groupe de sens). Nous l'écrirons alors en donnant le sens dans lequel il doit être pris, soit dans l'énoncé même - "rythme de *tambora* ", "la *tambora* " (instrument)", - soit dans le contexte de celui-ci2.

Notons que ce problème de désignation n'est pas toujours exclu du langage parlé et écrit des habitants de la région : ainsi dans le Festival de

1 "... *eso es lo mismo* ! " : Cela est la même chose !

2Lorsque nous parlons de l'instrument, nous écrivons ce terme suivi toujours d'un astérisque.

Tambora à Tamalameque on a surnommé *tambora-tambora* l'une des modalités ou variantes rythmiques de cette musique (connue comme simplement *tambora*), pour ne pas la confondre avec d'autres significations du même terme³ ; d'autre part, dans un travail universitaire que nous évoquerons plus loin⁴, nous avons relevé l'emploi de ce mot dans cinq acceptions différentes en quelques lignes, sans qu'il soit pour autant spécifié dans laquelle il doit être pris, ce qui pour un lecteur non averti peut poser un problème pour la compréhension du texte.

Le fait de désigner par un seul mot des concepts différents et en étroite relation entre eux, tels : une musique, une danse et une fête, n'est pas du tout limité à la *Tambora*. Non loin des villages faisant partie de notre étude, on retrouve d'autres termes avec des caractéristiques semblables, comme le : *fandango** qui, dans la région du fleuve Sinu "(...) est musique, danse, l'endroit et la fête populaire"⁵ ; *gaita** qui, dans les départements de Sucre et de Bolívar, est un instrument de musique, un rythme et une formation instrumentale⁶ ; *cumbia** qui, dans la Caraïbe, région du nord du pays, est le nom d'une danse et d'une musique, et *cumbiamba** le nom de l'orchestre et de la fête où l'on l'exécute⁷ ; de même que *chandé** qui, à Talaigua Viejo

³PINO AVILA (Diógenes A.) : *La Tambora : Universo Mágico*, Tamalameque, Casa de la Cultura, 1990, p. 15. Voir aussi CARBO RONDEROS (Guillermo) : *Al ritmo de tambora-tambora*, in *Huellas*, No. 39, Barranquilla, Universidad del Norte, 1993, p. 27.

⁴BURBIA BALDIRIS (Beatriz), PUERTA ARIÑA (Edelberto), RODRIGUEZ MENDEZ (Wenceslao) : *Rescate del folclor de Altos del Rosario*, Tesis de Licenciatura N° 134, Universidad de San Buenaventura, Cartagena, 1993, pp. 68 à 70.

⁵FORTICH DIAZ (William) : *Con bombos y platillos*, Montería, Domus Libri, 1994, p. 21.

⁶Cf. GARZON (Lucia Esperanza) : *Gaitas y tambores de San Jacinto*, in *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, Vol. 1, No. 2, Bogotá, 1987, pp. 73 à 100 ; PORTACCIO FONTALVO (José) : *Colombia y su música*, Vol I, Santafé de Bogotá, Logos, 1995, 75 à 78 ; DAVIDSON (Harry C.) : *Diccionario Folklórico de Colombia*, Bogotá, Banco de la República, 1970, Vol. I, p. 38, Vol. II, p. 255 à 227 ; ABADIA MORALES (Guillermo) : *Compendio general del folklor colombiano*, Bogotá, Banco Popular, 1983, pp. 202, 206. Voir aussi la série documentaire YURUPARI : *Gaitas de San Jacinto*, Bogotá, Audiovisuales, 1986. Nombreux sont les auteurs traitant de la *gaita*. Voir bibliographie.

⁷Cf. LIST (George) : *Music and Poetry in a Colombian Village*, Bloomington, Indiana University Press, 1983, p. 83 ; POMBO HERNÁNDEZ (Gerardo) : *Kumbia*, Barranquilla,

dans la région de Mompos, est le nom d'une danse, d'une musique et de la fête où l'on l'interprète. On peut également retrouver ce même type de terme dans d'autres régions : le *currulao** du Pacifique⁸ ; ou dans d'autres pays : le *joropo* de Colombie et de Venezuela⁹, le *tamborito** de Panama¹⁰, la *samba** du Brésil¹¹, voire dans d'autres continents, comme en Afrique où, d'après Simha Arom, "(...) les exemples de ce type sont légion" ¹² :

"D'une façon générale, pour désigner un répertoire, on utilise le terme générique qui correspond à la circonstance dans laquelle doit s'intégrer son exécution. Un même terme peut donc renvoyer à nombre de concepts différents, mais logiquement liés, tels que le nom d'un rituel, d'une cérémonie, le nom de la danse appropriée à celle-ci, mais aussi la combinatoire de formules rythmiques que doivent exécuter les instruments à percussion pour le soutien de cette dernière " ¹³.

Notre propos dans les pages qui suivent, sera d'approfondir les différentes acceptions du terme "Tambora", à travers une description de l'ensemble des circonstances dans lesquelles s'insère cette pratique musicale. Pour ce faire, nous évoquerons par la suite les contextes de cet événement, la *Tambora* , tantôt d'hier, tantôt d'aujourd'hui, en prenant en compte le contexte qui a évolué depuis ses origines jusqu'à nos jours. Puis, nous parlerons d'un nouveau contexte dans lequel s'insère la *Tambora* aujourd'hui, celui des Festivals de Tambora. Ensuite, nous nous consacrerons

Editorial Antillas, 1995 p. 169. Les références bibliographiques sur la *cumbia* sont nombreuses. Voir bibliographie.

⁸ABADIA MORALES (Guillermo) : op. cit., pp. 212, 310 et 311 ; PORTACCIO FONTALVO (José) : op. cit. p. 329 à 330 ; DAVIDSON (Harry C.) : op. cit. T. II, pp. 151 à 158.

⁹ Cf. RAMÓN Y RIVERA (Luis F.) : *La música popular de Venezuela* , Ernesto Armitano Editor, 209 p.

¹⁰HOOPER (Hector T.) : *El proceso de comunicación en el tamborito panameño* , in *El folklore latinoamericano y del caribe* , Santo Domingo, Editorial Tiempo, 1987, pp. 115 à 144. Cf. LEYMARIE (Isabelle) : *Musique Caraïbes* , Cité de la Musique/Acte du Sud, 196, pp. 53 et 159.

¹¹GUILLERMOPRIETO (Alma) : *Samba* , Paris, Plon, 1992, p. 22.

¹²AROM (Simha) : *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale* , Paris, SELAF, 1985, Vol. I, p. 76.

¹³Idem.

au fait musical proprement dit, à savoir "Tambora" en tant que musique, danse, rythme, orchestre et instrument.

2. Contexte

La *Tambora*, comme l'exprime Diógenes A. Pino Avila,

[51] "(...) répandue et pratiquée depuis des siècles à travers le fleuve Magdalena (...) dans la sous-région de la dépression de Mompos, (...) est devenue l'identité culturelle et folklorique de tous les villages, les sentiers et les campements de ce vaste territoire" ¹⁴.

La *Tambora*, selon ce même auteur, est ainsi considérée comme une "manifestation culturelle (...) de l'homme du fleuve Magdalena" ¹⁵ ; c'est un événement "culturel" caractérisé par un rassemblement qui intègre les membres d'une communauté dans une ambiance de liesse où règnent, comme nous l'avons observé, la participation collective et la camaraderie, et qui est pour eux l'occasion d'exprimer la richesse de leurs facultés artistiques.

Mais quelle est la raison de ce rassemblement ? Est-ce seulement pour faire de la musique et de la danse ? Bien qu'il ne soit pas facile d'éclaircir ce point, nous pouvons tout de même répondre à la seconde question par la négative, puisque comme nous l'avons constaté sur le terrain, pour les acteurs de cet événement, ni la musique ni la danse ne sont prises en compte de façon isolée, mais toujours en liaison avec un autre élément qui, lui, répond au moins en partie à la première question : « la fête ».

En effet, comme le signale l'étude du "Groupe de danses folkloriques" de l'« *Universidad Tecnológica del Magdalena* » (U.T.M.): "(...) la *Tambora* est

¹⁴PINO AVILA (Diógenes Armando) : op. cit., p. 11.

¹⁵Idem.

*synonyme de fête, de réjouissances, d'amusements (...) "*¹⁶ ; une fête qui regroupe les habitants de certaines communautés pour *"exprimer la joie du village lors de célébrations de fêtes traditionnelles "*¹⁷. Mais de plus, il est important de souligner que ces fêtes ont permis d'assurer la continuité d'une tradition musicale et ont joué un rôle très important dans la sauvegarde du patrimoine culturel de la région. Edgar Rey Sinning écrit à ce propos :

[52] *"Ce sont toutes ces manifestations de fête de type religieux avec quelques éléments païens, qui fait et permet de maintenir longtemps et jusqu'à nos jours, ces manifestations folkloriques dans le coeur des riverains (...) "*¹⁸.

Si nous remontons dans l'histoire il apparaît que, effectivement, dès l'arrivée des Espagnols sur le continent américain, c'est-à-dire dès la Conquête, l'État et l'Église catholique furent, en Amérique espagnole, intimement liés. Citons ici Bernard Lavallé :

*"(...) lorsque les conquérants prenaient possession d'un territoire, ils étaient tenus de le faire au nom du Roi et de la foi, puisque la conversion des indigènes à la religion catholique fut officiellement un des objectifs de la présence espagnole "*¹⁹.

Ainsi, l'Église catholique s'est investie dans une véritable "Conquête spirituelle", à travers l'évangélisation des Indiens, et plus tard aussi des Noirs d'origine africaine, en leur imposant entre autres tout un calendrier de fêtes religieuses à suivre. Il était donc sans doute inévitable que l'Église joue un grand rôle dans l'évolution des mentalités et les comportements de ce

¹⁶Grupo de Danzas Folclóricas, Universidad Tecnológica del Magdalena "U.T.M." : *Trabajo de investigación sobre la tambora* , Santa Marta, Universidad Tecnológica del Magdalena (Inédit) , 1989, p. 13.

¹⁷Idem.

¹⁸REY SINNING (Edgar) : *Cultura Popular Costeña : Del Carnaval al Fútbol* , Cartagena, Universidad de Cartagena , 1990, p.110.

¹⁹LAVALLÉ (Bernard) : *L'Amérique espagnole. De Colomb à Bolívar* , Paris, Éditions Belin, 1993, p.157.

nouveau peuple naissant. Mais il était inévitable aussi, qu'aux célébrations de fêtes religieuses s'ajoutent des éléments externes à la tradition chrétienne, créant un "synchrétisme religieux" qui permettra de maintenir vivantes ces "manifestations folkloriques", jusqu'à nos jours. Nous avons déjà parlé de ce synchrétisme dans la première partie de notre travail, mais il n'est pas inutile de rappeler ici ce qu'en dit Rey Sinning à propos de la région de Mompos :

[53] *"Il n'y a pas de doute sur la relation qui existe entre les fêtes d'origine indienne et noire, et les fêtes religieuses chrétiennes d'origine espagnole. Toutes ces danses et fêtes traditionnelles²⁰ vont servir pour arrondir les angles entre le patron et le péon. C'est en elles que l'homme de la rivière a pu conserver tout au long des années ses racines autochtones et terrigènes. Toutes ces fêtes continuent de s'effectuer, seulement pendant les jours de fêtes chrétiennes. C'est ce que l'on appelle synchrétisme religieux, qui se trouve dans beaucoup de traditions populaires dans toute l'Amérique hispanique. (...) La religion Catholique a accepté depuis le début, la participation populaire, donnant lieu à la réalisation de fêtes typiquement synchrétiques, où les blancs ont dû accepter l'introduction d'autres éléments pour pouvoir maintenir leur tradition chrétienne et accomplir leur fonction d'évangélisation "*²¹.

Plusieurs auteurs considèrent cependant que ces "danses et fêtes traditionnelles", qui à l'origine avaient un caractère religieux ou au moins appartenaient aux "fêtes typiquement synchrétiques", sont devenues aujourd'hui des danses de divertissements²². Mais si ces "danses et fêtes" peuvent avoir perdu ou non leur caractère religieux, elles n'en restent pas moins liées pour certaines au calendrier liturgique catholique. La *Tambora* en

²⁰Ici, l'auteur se réfère aux différentes danses et fêtes traditionnelles de la région Caraïbe.

²¹REY SINNING (Edgar) : op. cit. p. 115.

²²Cf. LLERENA VILLALOBOS (Rito) : *"Memoria cultural en el vallenato "*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1985, p. 54 ; et FRANCO MEDINA (Carlos Arturo) : *Bailes cantados en la costa atlántica*, in *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, Vol. 1, No. 2, Bogotá, 1987, p. 56.

est un exemple : c'est une danse et une musique qui reste toujours attachée aux fêtes religieuses et suit de près leur calendrier, et qui en elle-même, devient aussi une «fête», comme nous l'avons noté en citant précédemment l'étude de l' «U.T.M.» : "*Tambora est synonyme de fête* "23.

Il n'est certainement pas dans notre intention de comprendre ici le "pourquoi" d'une telle fête, car nous rentrerions alors dans un domaine qui sort de notre propos, mais plutôt d'expliquer le "comment" elle se reproduit, en relation notamment avec les circonstances de temps et de lieu. Ainsi, et bien que notre objet dans ce travail soit de faire une étude synchronique de la *Tambora* basée sur l'analyse de documents recueillis sur le terrain, il nous semble désormais indispensable de reconstituer, tant que possible, le fil de son histoire. Car pour comprendre la *Tambora* d'aujourd'hui, il faut tenir compte des changements qui l'affectent de façon indirecte pour leur action sur le milieu ambiant, ou de façon directe comme dans le cas de la création des Festivals de *Tambora* dans la région. C'est pourquoi dans un premier temps nous allons tenter de reconstituer sommairement ce qu'était la *Tambora* de jadis, pour ensuite évoquer la *Tambora* d'aujourd'hui. Nous terminerons ce parcours de la signification de la *Tambora* en tant qu'événement avec un examen de son contexte dans les festivals.

²³Grupo de Danzas Folclóricas, U. T. M. : op. cit. , p. 13.

a. *Aperçu historique*

Il existe deux ouvrages universitaires qui font allusion aux différentes périodes de la *Tambora*, en divisant son histoire en cinq époques distinctes : "*Rescate del folclor de Altos del Rosario*"²⁴ et "*El mestizaje a través de la literatura oral de la depresión momposina*"²⁵. Ce dernier ouvrage ne donne aucune justification de la raison d'une telle division, mais semble s'appuyer uniquement sur les données du premier, reprenant les dates proposées par celui-ci. Dans le premier ouvrage, nous pouvons lire : "(...) étant donné le manque absolu de sources écrites, nous avons dû faire appel à la tradition orale (...)"²⁶, et il cite les noms des personnes ayant été interviewées²⁷. Bien que les "cinq époques" que proposent ces deux ouvrages ne concernent respectivement que les villages Altos del Rosario et Barranco de Loba, ces deux études restent tout de même très importantes car ce sont les seuls travaux faisant allusion à ce type d'évolution historique. Il faut toutefois ne pas perdre de vue le fait que la *Tambora*, comme le signale Pino Avila, est une tradition appartenant à "*un vaste territoire*" auquel l'histoire des différentes communautés reste intimement liée²⁸. Voici donc ces "cinq époques", et ce que dit le premier ouvrage à propos de chacune d'elles :

[54] "- Époque ancienne entre 1850 et 1910 : Celle-ci correspond à l'époque la plus ancienne dont puisse rendre compte la tradition orale. Cette danse chantée était utilisée pour tous les actes sociaux, religieux,

²⁴BURBUA BALDIRIS (Beatriz), PUERTA ARIÑA (Edelberto), RODRIGUEZ MENDEZ (Wenceslao) : *Rescate del folclor de Altos del Rosario*, Tesis de Licenciatura N° 134, Universidad de San Buenaventura, Cartagena, 1993, 178 p.

²⁵JIMÉNEZ PÉREZ (José Oscar) : *El mestizaje a través de la literatura oral de la depresión momposina*, Licenciatura, Universidad Francisco José de Caldas, Santafé de Bogotá, 1995, 360 p.

²⁶BURBUA BALDIRIS (Beatriz), PUERTA ARIÑA (Edelberto), RODRIGUEZ MENDEZ (Wenceslao) : op. cit., p. 73.

²⁷Gil María Salas, María de las Nieves, Hernando Jiménez, Aníbal Gutiérrez, Celestino Epalza et Agripina Echeverry.

²⁸Voir ici «La région dépression de Mompos».

patriotiques, etc. Pendant les fêtes, elle était transportée dans les rues avec les drapeaux et les porte-croix (...).

- Époque moderne 1910 à 1950 : (...) bien qu'elle fût considérée comme une danse propre à la plèbe, la tambora était emportée chez les personnalités importantes.

- Époque de transition 1950 à 1970 : La tradition des époques précédentes continue un peu, mais on commence à sentir le déclin de cette expression culturelle, à laquelle se substitue la musique enregistrée par les picots²⁹. La tambora se joue uniquement, de façon secondaire, à des dates importantes, telles que le 16 juillet, Notre-Dame du Rosaire, le 8 décembre, l'Immaculée Conception, Noël et le Jour de l'An. Dans ces fêtes, la coutume d'emporter la tambora chez des personnalités importantes, pour attendre des personnages et pour leur offrir un accueil chaleureux, persiste.

- Époque de décadence : Elle comprend l'époque où la tambora est complètement remplacée par les picots et les danses modernes. Elle tombe complètement en désuétude (...).

- Époque contemporaine 1980 jusqu'à nos jours : Au déclin de la tambora d'Altos del Rosario succède une période de renaissance (...) Pour la première fois, cet ensemble³⁰ a été invité au Festival de la Cumbia, qui s'est déroulé à El Banco, Magdalena, et où il a gagné le concours de Tambora. Ensuite le groupe a été invité à Tamalameque (César) au Festival de Tambora et il a obtenu le premier prix. (...) Il a été invité par Colcultura³¹ à Bogota pour faire une présentation au Théâtre Colón (...)"³².

Après une lecture attentive de cet extrait, et du reste du document, on peut s'interroger sur la pertinence de cette division en cinq époques, division qui paraît plutôt arbitraire, car il est difficile d'identifier les événements marquants qui délimitent les différentes périodes, notamment en 1910 ou en

²⁹"Picots" : Transformation du mot anglais "pick-up" (phonographe). Voir "Le « picó » »".

³⁰Ici, l'on fait référence à la formation instrumentale de *tambora* du village, connue sous le nom de "Sí se puede".

³¹Organisme de l'État colombien. Sorte de Ministère de la Culture.

³²BURBUA BALDIRIS (Beatriz), PUERTA ARIÑA (Edelberto), RODRIGUEZ MENDEZ (Wenceslao) : op. cit., pp. 73 à 75.

1950. C'est pourquoi nous ne tiendrons pas compte des "cinq époques" décrites par ces documents. Néanmoins, nous retiendrons de ces études quatre points qui nous semblent désormais importants de signaler, à savoir : 1 - la tradition orale ; 2 - les circonstances de l'événement, la *Tambora* ; 3 - son déclin ; et, 4 - les festivals ; ce qui nous mène aux réflexions suivantes :

1. Il est certain que, comme le décrit l'étude citée ci-dessus, "(...) *étant donné le manque [non pas] absolu (...)* " mais important de sources écrites, il s'avère nécessaire de "(...) *faire appel à la tradition orale (...)*".

2. Il s'avère nécessaire aussi, d'approfondir la question sur les circonstances de temps et de lieu, en examinant si effectivement dans "(...) *tous les actes sociaux, religieux, et patriotiques, etc. (...)* ", tels que les mariages, les anniversaires ou lors de fêtes patriotiques se produisait cet événement.

3. Il est important de comprendre comment la *Tambora* fut "(...) *écartée par les picots et les danses modernes (...)* " jusqu'à ce qu' "(...) *elle décline [en apparence] complètement* ". Ainsi que la façon dont cette nouvelle invention (le "picots") a également écarté d'autres manifestations du même genre dans la région caraïbe.

4. De même, il est indispensable de connaître les Festivals qui ont aidé à "vaincre", ou à sauver la *Tambora* de son déclin, ainsi que leur fonctionnement et le rôle qu'ils tiennent encore aujourd'hui.

De plus, et c'est peut-être l'un des aspects le plus importants, il faut savoir ce qu'est devenue la *Tambora* aujourd'hui en dehors du cadre de ces festivals. Ce dernier aspect et les quatre points de réflexion que nous venons de signaler, vont nous aider à tracer cet aperçu historique, en soulignant les

contextes dans lesquels s'est probablement inscrite une telle pratique musicale jusqu'à nos jours.

Dans cette partie, nous allons avoir recours principalement aux témoignages de personnes ayant eu coutume de participer à des *Tamboras*, ou en ayant été témoins, mais aussi, à ce qui leur a été raconté à ce sujet par leurs ascendants³³. Ainsi, et en tenant compte du fait que les personnes les plus âgées que nous avons pu interviewer sont nées aux alentours 1910, il nous paraît difficile de pouvoir faire remonter le début de cet "aperçu historique" au-delà d'un siècle environ. Néanmoins, il est fort probable que la *Tambora* ait été pratiquée d'une façon similaire durant les décennies qui précéderent sachant que, d'après les témoignages recueillis, cette tradition fut transmise oralement par les ancêtres, de génération en génération.

Rappelons-nous, aussi, que la description qui suit concerne principalement les villages d'Altos del Rosario, d'Hatillo de Loba, de San Martín de Loba, de Tamalameque aux alentours de la sous-région de Loba, et le village de Talaigua Viejo, où il existe une pratique semblable, et qui nous servira de référence pour faire un certain nombre de comparaisons au cours de cette étude. Cependant et comme nous le verrons par la suite, certains témoignages révèlent l'existence de la *Tambora*, autrefois, dans plusieurs autres villages : Puerto Mosquito³⁴, El Contento³⁵, Chimichagua³⁶,

³³ Nous présentons en annexe la liste des personnes interviewées dans les différents villages faisant partie de notre étude, en signalant le rôle qu'ils jouent, ou qu'ils ont joué dans la *Tambora*, et, aussi, leur année de naissance.

³⁴ Village d'origine de Clemente Carmona, habitant à Tamalameque depuis 1952.

³⁵ Village d'origine de Venancia Barriosnuevo, habitant à Hatillo de Loba depuis 1940 jusqu'à sa mort, en 1995.

³⁶ Village d'origine de Bonifacio Gómez, habitant aujourd'hui à Tamalameque depuis une dizaine d'années.

Cantagallo³⁷ et, près de Talaigua Viejo, Fatiga³⁸. Aujourd'hui, nombreux sont les villages qui participent aux Festivals de Tambora, et qui affirment aussi, être détenteurs de cette tradition³⁹.

Nous aurons recours, aussi, aux sources écrites qui concernent principalement, à part quelques exceptions, les périodes les plus récentes de l'histoire de la *Tambora* : son déclin (ainsi que celui de la musique de tradition orale dans la région caraïbe) , son renouveau et , aujourd'hui, le contexte de son existence en dehors et dans les Festivals.

Cet "aperçu historique" se divisera donc non pas en tranches de temps précises, puisque les outils pour faire un tel découpage font défaut, mais en deux grandes parties : 1- La *Tambora* d'hier ; 2- La *Tambora* d'aujourd'hui en dehors du cadre des Festivals. Après cet aperçu, nous analyserons le "Festival de *Tambora* ", événement qui dans certains villages, a presque entièrement remplacé le contexte dans lequel se produisait originellement la *Tambora* . Cette substitution semble être une tendance très répandue dans la région, raison pour laquelle nous lui prêterons une attention particulière.

Une dernière remarque avant d'aborder cet aperçu : on ne peut parler de la *Tambora* , et de son contexte, la fête, sans se référer à la musique et à la danse que l'on y interprète. Ceci dit, nous n'approfondirons ici aucun de ces aspects, qui seront traités dans la partie : "C. *Tambora* : musique, danse, orchestre", ainsi que dans la majorité de la partie analytique de cette étude. Nous nous limiterons ici simplement à nommer les chants, les rythmes, les

³⁷Village longtemps habité par Cayetano Camargo, qui est revenu à son village natal, San Martín de Loba, en 1948.

³⁸Aujourd'hui El Porvenir, village d'origine de Cástulo Acuña, habitant à Talaigua Viejo depuis les années cinquante.

³⁹Du Sud au Nord : Gamarra, La Gloria, San Bernardo, Costillas dans le département de Cesar ; Santa Rosa de Arenal, Simití, Morales, Rio Viejo, Barranco de Loba dans le département de Bolívar, entre autres.

danses, les instruments de musique et, comme nous l'avons signalé auparavant, à décrire les circonstances de temps et de lieu⁴⁰, parmi d'autres éléments⁴¹, qui prennent part à la *Tambora*.

1. La *Tambora* d'hier

Avant d'évoquer ces témoignages, nous commencerons à titre d'introduction par citer un extrait du livre "*La Tambora : Universo Mágico*", le seul ouvrage édité consacré à ce sujet, où Pino Avila nous décrit la *Tambora* d'autrefois comme suit :

[55] *"Traditionnellement les tamboras se jouaient à la veille des fêtes religieuses : Saint Martin, La Croix de Mai, le Saint Christ, Sainte Barbara, l'Immaculée Conception, Noël, le Jour de l'An, la Fête de Rois, etc. Ceci laisse entendre son origine cérémonielle, où les tamboreros*⁴² fêtaient la veille du jour férié en jouant Tambora jusqu'à l'aube du jour de fête d'obligation. Les nuits de guacherna⁴³ se produisaient aussi lorsque quelqu'un, avec de l'argent, devenait "Tête de Guacherna", et, avec un gros paquet de rhum⁴⁴, invitait les tamboreros* qui, dans n'importe quel coin du village, commençaient à jouer. Aux "tam-tam" des Tamboras, les curieux se rapprochaient, et puis, la Tambora (la danse) éclatait, et les couples démontraient leurs aptitudes faisant « le Huit » et dansant les quatre airs de la Tambora. (...) Une fois qu'il n'y avait plus de rhum (...) les tamboreros* s'arrêtaient de jouer à n'importe quel moment, et celui qui jouait du currulao*⁴⁵ lançait son instrument en le faisant rouler par terre et en s'écriant "la culebra" ! "⁴⁶, et celui dont les*

⁴⁰L'époque de l'année (les mois, les jours, les heures) et les endroits du village (la rue, la place, l'église, etc.), où se produit cet événement.

⁴¹Tels que l'alimentation, les boissons, alcoolisées ou non, l'habillement, etc.

⁴²"Tamboreros" : Tambourineurs.

⁴³Ailleurs dans le même texte, l'auteur explique : "Nuit de Guacherna : Avec ce nom l'on désigne les nuits de Tambora", la *guacherna* étant l'une des modalités de la *Tambora*.

⁴⁴Le mot " rhum", dans cette région, doit être compris comme le nom générique des boissons alcoolisées.

⁴⁵Curulao : Tambour faisant partie de l'orchestre de *Tambora*.

⁴⁶"Culebra" : Serpent, couleuvre.

pieds étaient atteints par le tambour devait offrir du rhum aux musiciens. Ainsi continuait ce jeu toute la nuit jusqu'à l'aube (...) "47.

Nous trouvons dans ce texte de nombreux aspects qui, bien qu'ils nous donne déjà une idée de ce qu'a pu être la *Tambora* autrefois, restent dans l'ensemble quelque peu vagues. Tout d'abord, l'auteur nous parle d'un événement qui se produit à la veille d'un certain nombre de fêtes religieuses (ce qui laisse entendre, d'après lui, une origine cérémonielle) mais aussi cela pouvait être à l'initiative de quelqu'un qui "avec de l'argent", invitait les musiciens autour de boissons alcoolisées. On y trouve donc deux types de rassemblements distincts : l'un d'origine religieuse et l'autre profane. Ensuite, il parle de la présence de *tamboreros** qui jouent dans "n'importe quel coin du village", et des couples qui font "le huit" et qui dansent "les quatre airs de la *Tambora*". Enfin, il y a "la *culebra*" ", un jeu qui permet de prolonger la fête jusqu'à l'aube.

Cependant, dans cet extrait l'auteur ne précise ni l'époque, ni le lieu où se produisent ces événements. L'utilisation de l'imparfait dans le texte évoque bien le passé, mais lequel... De même, évoquerait-il la *Tambora* de l'ensemble de ce "vaste territoire" de la région de Mompos, dont il fait mention auparavant, ou d'un village en particulier, en l'occurrence le sien, Tamalameque, ce qui semblerait bien être le cas.

Quoi qu'il en soit, nous verrons par la suite qu'il est difficile de rattacher tous ces aspects dont nous venons de faire mention à une même époque et à un même lieu. Par contre, nous allons certainement les retrouver éparpillés à travers cet "aperçu" à des périodes et à des endroits différents.

⁴⁷PINO AVILA (Diógenes Armando) : op. cit. pp. 20 à 21. Dans cet extrait, le mot "*Tambora*" est toujours écrit comme dans le texte original.

Les fêtes à Tambora :

Ainsi, et pour mieux situer et comprendre le contexte dans lequel a pu naître une telle pratique musicale, nous allons commencer par évoquer un aspect envers lequel convergent, sans exceptions, tous les témoignages que nous avons recueillis, et qui, par conséquent, s'avèrent d'une importance majeure. La *Tambora*, telle que nous la connaissons aujourd'hui, est une tradition dont les origines restent intimement liées à la célébration d'une fête religieuse chrétienne : la naissance de l'Enfant Jésus.

En effet, jadis, l'on célébrait cet événement en "installant une *Tambora*", comme le disent les villageois, dans plusieurs villages à travers la région, durant la nuit du 24 au 25 décembre. Cette *Tambora* restait la plus importante de l'année et, dans certains villages, elle durait "*un Noël entier*" soit, d'après Agustín Ramírez, quatre jours de suite : du 24 au 28 décembre "*(...) en buvant du rhum et en mangeant du sancocho*"⁴⁸ (...) "⁴⁹. De même que c'était pour Clemente Carmona "*(...) une fête constante jusqu'au (...) jour des Innocents*"⁵⁰, ou encore pour Emitilio Vásquez :

[56] "*À cette époque, c'était quand les gens dansaient le plus ! (...) C'est vrai, on dansait jusqu'au lendemain à midi : la nuit de Noël, le 24..., le 26, le 27, jusqu'au 28, le jour des Innocents. On dansait sans arrêt. Avant, c'était comme ça : nuit prise, nuit parachevée !*"⁵¹.

⁴⁸"Sancocho" : Variété de pot-au-feu, à base de viande et de légumes locaux, de banane plantain verte et de manioc, ou de poisson et de légumes.

⁴⁹Entretien à Tamalameque avec Agustín Ramírez (né à Tamalameque en 1918) le 30 décembre 1995.

⁵⁰Entretien à Tamalameque avec Clemente Carmona (né à Puerto Mosquito en 1926) le 19 décembre 1995. Ici, Clemente Carmona se réfère à son village natal Puerto Mosquito.

⁵¹Entretien à Altos del Rosario avec Emitilio Vásquez (né en 1916 à Altos del Rosario) le 9 décembre 1995.

Cette *Tambora* pouvait commencer quelques jours avant Noël, ou s'achevait avant le jour des Saint Innocents, aussi. Mais, c'était principalement autour de la nuit de Noël que les paysans de cette région se rassemblaient pour célébrer, en chantant et en dansant, l'événement le plus important de l'Église catholique, dont la doctrine était déjà amplement instaurée depuis plusieurs siècles dans l'esprit des habitants du pays. La *Tambora*, ainsi liée à la Nativité du Seigneur Jésus Christ, a même été définie aujourd'hui par certains acteurs, comme "*une fête de Noël*"⁵².

En effet, à la question : "*À quel moment ou en quelles occasions, se produisaient les Tamboras les plus anciennes dont vous vous souvenez ?*", « Noël » reste la seule réponse signalée par toutes les personnes interviewées. Cependant, la *Tambora* ne se produisait pas qu'aux alentours de la nuit du 24 décembre, mais, aussi, avant et après cette période. C'est pourquoi souvent, à cette même question nous avons eu également comme réponse : "*en décembre ...*", sans plus de précision. Ou comme nous l'a signalé Ramona Ruiz, l'une des plus anciennes *cantadoras** ⁵³ encore vivante de la région : "*(...) à peine le mois de décembre commençait, et personne ne pouvait y échapper (...)*"⁵⁴.

Ainsi, à partir du 24 novembre, veille de la fête de la Sainte Catherine, jusqu'au 6 janvier, Fête des Rois, en passant par les fêtes de Sainte Barbara (4 décembre), de l'Immaculée Conception (8 décembre), de Sainte Lucie (13

⁵²Nous avons entendu exprimer, de plusieurs manières, la relation qui existe entre Noël et la *Tambora*. Celle-ci ("*une fête de Noël*") est celle exprimée par Alicia Polo, à San Martín de Loba, et Edelmira Pérez à Talaigua Viejo. Il ne faut pas oublier, cependant, que dans ce dernier village, cette pratique reçoit uniquement le nom de *Chandé* *. Nous approfondirons ce point plus tard.

⁵³**Cantadora* : Chanteuse de *bailes cantados* * (danses chantées).

⁵⁴Entretien à Talaigua Viejo avec Ramona Ruiz, le 4 janvier 1996. (D'après la «cédula de ciudadanía» (carnet d'identité) de Ramona Ruiz, elle est née en 1904. Cependant, elle affirme avoir 86 ans lors de notre entretien. Elle serait donc née en 1910.

décembre), ou encore le Jour de l'An, la *Tambora* devenait-elle la grande fête du mois de décembre, et pour certains villages l'unique fête du genre durant l'année⁵⁵.

Cependant, il existait aussi d'autres fêtes à *Tambora* durant l'année, en dehors de celles que nous venons de mentionner, et qui restent encore dans la mémoire des villageois de la région. C'est ce que nous montre le Tableau N°1 qui suit : "Fêtes à *Tambora* dans la région de Mompos", où nous trouvons tout d'abord, dans la colonne de gauche, les principales fêtes à *Tambora* d'autrefois (d'après les personnes interrogées à ce sujet⁵⁶), ensuite, une colonne par village avec le nombre d'acteurs ayant nommé chaque fête, et enfin, le total et le pourcentage que celui-ci représente par rapport aux personnes qui ont répondu à la question citée auparavant⁵⁷.

⁵⁵À Talaigua Viejo en dehors de cette période des fêtes de fin d'années, on n'installait pas de *Chandé*. Rappelons-nous que dans ce village on nomme *Chandé* ce que dans les autres villages faisant partie de notre étude on nomme *Tambora*.

⁵⁶Soit un total de quarante-neuf personnes, nées entre 1908 et 1960 (et dont la liste se trouve en annexe), et d'où nous avons tiré le Tableaux N° 1 qui suit, de même que le Tableaux N° 7 : "Fêtes à *Tambora* à San Martín de Loba", ainsi que les tableaux "Fêtes à *Tambora*" des autres villages. Ces derniers tableaux se trouvent en annexe.

⁵⁷Soit : "À quel moment ou en quelles occasions, se produisaient les *Tamboras* les plus anciennes dont vous vous souvenez ?".

Fêtes à Tambora dans la région de Mompos

	Altos del Rosario (9)*	Hatillo de Loba (8)*	San Martín de Loba (21)*	Talaigua Viejo (7)*	Tamalamèque (4)*	Total	%
1. Noël (Du 23 au 28 décembre)	9	8	21	7	4	49	100
2. Ste. Catherine (25 novembre)	4	4	7	6	0	21	42,8
3. Fête des Rois (6 janvier)	1	0	12	6	1	20	40,8
4. Jour de l'An (1 janvier)	4	4	9	0	1	18	36,7
5. Immaculée Conception (8 décembre)	4	4	2	2	2	14	28,5
6. Vierge du "Carmen" (16 juillet)	7	0	2	0	0	9	18,4
7. Ste. Lucie (13 décembre)	1	1	4	1	1	8	16,3
8. St. Martin (11 novembre)	4	0	2	0	1	7	14,3
9. Très St. Christ (14 septembre)	4	0	0	0	1	5	10,2
10. Vierge du Rosaire (7 octobre)	4	0	0	0	0	4	8,1
11. Vierge "Candelaria" (2 février)	2	0	2	0	0	4	8,1
12. Ste. Anne (26 juillet)	0	3	0	0	0	3	6,1
13. Ste. Barbara (4 décembre)	0	1	0	0	1	2	4,1
14. Résurrection (Semaine Sainte)	1	0	0	0	0	1	2,0
15. St. Pierre - St. Paul (29 juin)	0	0	1	0	0	1	2,0
16. St. Sébastien (20 novembre)	0	1	0	0	0	1	2,0

Tableau N° 1

Nous pouvons observer dans ce tableau que « Noël » était considéré comme la fête à *Tambora* la plus importante de l'année. De plus, il y a des fêtes qui sont particulièrement importantes pour certains villages, et non pour d'autres : la Vierge du "Carmen" et Sainte Anne qui, chacune, sont respectivement la "Sainte Patronne" d'Altos del Rosario et d'Hatillo de Loba⁵⁸.

* Les chiffres correspondent au nombre des personnes par village qui ont répondu à la question.

⁵⁸C'est une coutume dans la région de célébrer la fête du Saint Patron du village.

De même, seulement une personne parmi les quarante neuf, soit deux pour cent du total, a désigné les trois dernières fêtes du tableau comme étant une fête à *Tambora*, raison pour laquelle nous pensons que, bien qu'elles aient pu être célébrées à un moment donné, elles étaient assez peu courantes.

Par contre, nous pouvons constater l'importance de la fête de la Sainte Catherine dans la plupart des villages. Pablo Antonio Gil⁵⁹ par exemple, nous raconte que dans son village, Hatillo de Loba, on ne choisissait pas n'importe quelle date pour installer une *Tambora*. Si bien qu'une fois passée la Toussaint "l'on n'entendait que du silence", jusqu'à la veille du jour de la Sainte Catherine. Alors, on disait : "ce soir on va « casser les tamboras »"⁶⁰, car ce soir-là c'était "la première *Tambora*" de la saison, et à partir de ce moment il y avait "*Tambora corrida*" (*Tambora* sans arrêt) tout le mois de décembre jusqu'au début de l'année suivante.

Les "têtes" de Tambora :

Mais ces fêtes à *Tambora* de fin d'année que nous avons mentionnées n'étaient pas les seules. La naissance de l'Enfant Jésus étant proche, pendant cette période la *Tambora* pouvait aussi se produire d'une manière spontanée n'importe quelle nuit. Cependant ces fêtes restaient, d'une certaine façon, les plus importantes car elles étaient souvent spéciales. En effet, il y

⁵⁹Ancien *tamborero* et danseur de *Tambora*, né à Hatillo de Loba en 1916.

⁶⁰"Casser les *tamboras*" : Expression très courante dans la région, en parlant de la *Tambora* de la veille du jour de la Sainte Catherine. Ici, le mot "*Tambora*" peut parfaitement vouloir dire soit l'événement, soit l'instrument. Effectivement, il est courant de rompre la peau de l'instrument après de longues heures de jeu. Il existe, aussi, un couplet que l'on entend assez souvent, et sur lequel nous nous arrêterons plus loin, qui dit comme suit : "Que se rompan las *tamboras*, que se acaben de romper, y si ei dueño preguntare, dígame que yo mandé" ("Cassons les *tamboras*, finissons de les casser, et si le propriétaire demande qui l'a fait, dites-lui que c'était moi qui l'a demandé"). À Talaigua Viejo, où la *Tambora* en tant qu'événement reçoit le nom de *Chandé*, on y entend plutôt l'expression : "romper los *tambores*" ("casser les *tambours*"), pour la même fête de la Sainte Catherine.

avait des personnages qui devenaient "têtes" (ou "chefs") de ces *Tamboras* et qui régulièrement, se chargeaient d'installer chez eux, dans la rue, la même *Tambora* tous les ans en pourvoyant au nécessaire⁶¹. Ces personnages (le plus souvent des femmes), étaient eux-mêmes des acteurs et participaient activement à la fête en chantant, en dansant ou s'il s'agissait d'hommes, en jouant aussi. Ils devenaient en quelque sorte, des "promoteurs". Mais des "promoteurs" qui avaient une motivation particulière : exprimer leur dévotion, principalement à la Vierge Marie, en installant une *Tambora* comme offrande à la veille d'une des fêtes religieuses citées.

Nous présentons par la suite deux extraits de témoignages qui, outre qu'ils nous éclairent sur certains aspects de la *Tambora* dont nous parlerons plus loin, évoquent aussi ces "têtes" de *Tambora*. Dans le premier extrait, Clemente Carmona décrit la fête de l'Immaculée Conception dans son village natal, telle qu'elle était préparée par sa grand-mère, Calixta Mejía⁶² :

[57] "(...) lorsque j'ai ouvert les yeux, (...) ils installaient leurs *Tamboras*. Et même (...) là-bas, ma mémé fêtait l'Immaculée Conception, tous les ans (...) le jour des petites chandelles (...). Moi, je me rappelle qu'à cette époque, elle faisait une niche et on y mettait la Sainte Vierge avec toutes ses petites affaires (...) on l'ornait bien, bien ! Et puis, les bougies... et les habitants du village (...) de Puerto Mosquito où nous habitions (car le hameau où nous étions était tout près et, tous, nous faisons partie d'une seule famille : les Carmona, les Palomino et les Galván). Et le soir de la fête de l'Immaculée Conception, les gens venaient nous rendre visite (...) On festoyait la veille et ce jour-là... Ils dansaient pendant deux jours ! (...) La fête commençait vers sept heures, huit heures du soir... (...) Et le matin, ils dansaient encore !

⁶¹Pour évoquer ces "chefs" de *Tambora*, nous avons aussi entendu les termes "têtes" et "capitaines".

⁶²Calixta Mejía est la mère de Demetria Mejía, connue comme "Menchá Carmona" (morte en 1991) célèbre *cantadora* de Tamalameque. Cette dernière est la mère de Clemente Carmona.

Ma mémé c'était le "chef", on peut le dire (...). Quand (...) les gens arrivaient, tout de suite elle s'asseyait et appelait le joueur de tambour, là-bas, il n'y avait pas de "séance", tantôt l'un, tantôt l'autre jouait. Alors, le premier arrivé commençait aussitôt à jouer du tambour et à chanter : les unes chantaient et faisaient des vers et les autres faisaient le chœur, la "réponse" aux danses (...). A cette époque, il n'y avait (...) qu'un seul tambour et... la «caja*», les maracas et les battements des mains (...). Les gens (...) appelaient le tambour (...) «currulao*» et «tambour» (...). Ils appelaient la «caja*» «caja*» et «tambora*». C'est de là que vient le nom de la fête, comme je vous le dis, des danses, des airs des danses (...) Oui. Ils jouaient du «berroche*», ils jouaient de la «tambora» et ils jouaient le «chandé*»... et la «guacherna*». Et chacun, disons, de ces airs, est joué et chanté d'une certaine manière, le coup sur la «caja*» et le coup sur le tambour (...).

Mon grand-père avait un fusil de chasse, de ces "pivoy" qui avaient l'air d'un grand marteau (...) et quand il était minuit, pour indiquer l'heure, "pan-pan-pan", il tirait deux ou trois coups, parce que c'était la fête (...) : "Vive, vive l'Immaculée Conception, vive l'Immaculée Conception !" et les gens étaient pleins d'enthousiasme. Et ma mémé et mon grand-père avaient une coutume (...) : pour cette fête, ils tuaient un cochon, ils engraisaient leur porc et le gardaient pour cette fête. Et on faisait des «chicharrones*»⁶³ et on remplissait trois marmites de «chicha*»⁶⁴ (...) et on en distribuait à tous ceux qui venaient là. Et les gens participaient, ceux qui arrivaient du village apportaient de la «panela*»⁶⁵, ils apportaient des bougies, ils apportaient du sucre, ils apportaient des pains, ils apportaient tout ce qu'il fallait (...). Ils mangeaient là-bas ce jour-là et tout (...). Moi, je n'avais que sept ou huit ans (...) On restait là jusque vers minuit, puis on allait se coucher. Les autres continuaient à faire la noce (...), à faire la fête et à festoyer, c'est comme ça qu'ils passaient le temps (...) Puis, quand je suis devenu un petit homme, moi aussi j'aidais à battre des mains, je chantais dans le chœur, oui (...) et je dansais également⁶⁶.

⁶³Chicharrón: Peau de porc grillée.

⁶⁴Chicha : Boisson fermentée à base de maïs.

⁶⁵Panela : Sucre de canne brun en pains.

⁶⁶Entretien à Tamalameque avec Clemente Carmona, le 19 décembre 1995.

Dans ce témoignage, nous observons déjà un certain nombre d'éléments importants à signaler qui intervenaient lors d'une *Tambora*. Mais, avant d'en parler plus en détail, laissons la place au deuxième extrait, où Cayetano Camargo⁶⁷, ancien *cantador* *, nous parle de la *Tambora* de la veille du jour de la Sainte Lucie, le 13 décembre, à San Martín de Loba :

[58] *"Ici, il y avait une dame qui s'appelait María de la Paz Serpa, c'était elle qui prenait la tête de la Tambora le 13 décembre (...). L'on faisait la Tambora (...) à la porte donnant sur la rue. Là, les gens venaient danser et elle chantait, son mari aimait également jouer de la tambora* et chanter. Si bien qu'elle faisait sa fête de la Tambora et célébrait Sainte Lucie (...) mais en Tambora... et là (...), on continuait à jouer les tamboras (...), dans la rue. (...) Tous ces gens sont déjà morts ! (...) Les unes chantaient, les autres dansaient. (...) Les danseuses de Tambora apparaissaient avec leur « pollera* » - des jupes larges que l'on portait alors jusqu'à la cheville - bien plissée, un corsage, (...) et elles utilisaient alors de petites babouches qu'on appelle actuellement des "grand-mères", et (...) elles se faisaient un chignon et il y en avait qui portaient de grands peignes en écaille (...) et un foulard qu'on appelait alors « To's tenemos* » ["on en a tous"]. On le portait là, autour du cou, pour éviter la transpiration ou la fraîcheur de la nuit... Les hommes portaient des pantalons avec des « perreros » [sorte de cravache], ils s'accrochaient des boucles en or ou en argent, c'était le luxe pour l'homme et des chemises avec des plastrons (...) bien amidonnés (...) et des « abarcas de tres puntadas ⁶⁸ » (...). Ils n'ont jamais porté des chaussures pour danser, ce qu'ils faisaient pieds nus ou chaussés de sandales ⁶⁹.*

Ces *Tamboras*, en partie assurées par les "têtes", étaient avant tout pour eux une offrande dédiée aux Saints de leur dévotion, ce qui a en quelque sorte aidé aussi à en assurer leur continuité⁷⁰.

⁶⁷Né à San Martín de Loba en 1908.

⁶⁸"Abarcas « tres punta' »" : Sandales à semelle de cuir, de caoutchouc ou de plastique, sur laquelle sont fixées à trois endroits les lanières qui servent à la faire tenir au pied.

⁶⁹Entretien à San Martín de Loba avec Cayetano Camargo, le 19 décembre 1994.

⁷⁰Nous pouvons citer plusieurs exemples de personnes qui prenaient "la tête" des *Tamboras* dans leur village : Librada Flórez, de la même génération de María de la Paz

Mais, il y avait d'autres *Tamboras* sans "chef", où c'était l'assistance elle-même qui tenait ce rôle. En effet, du moment où un minimum des éléments nécessaires à la *Tambora* se réunissaient, elle pouvait démarrer toute seule, et se produire spontanément sans avoir recours à une personne ou à un groupe de personnes qui aurait préparé le festin et la fête préalablement.

Nuit de Tambora :

Ainsi, quand la *Tambora* n'était pas celle offerte par une "tête" particulière, elle se produisait généralement dans la *plaza*^{*}, grand-place centrale du village, près de l'Église. Aux alentours de sept ou huit heures du soir, les *tamboreros*^{*} commençaient souvent à jouer le tambour que l'on nomme aujourd'hui *currulao*^{*}, ou *tambor*^{*} ("tambour"), ainsi que *llamador*^{*} ("celui qui appelle"⁷¹). Et, en interprétant différents *toques*^{*}⁷² ("des jeux"), ils appelaient ainsi la foule, en invitant le voisinage à commencer la fête : un *baile cantado*^{*} s'annonçait. Une nuit de *Tambora* s'approchait.

Serpa, installait, elle aussi, une *Tambora* tous les ans, la veille du jour de la Vierge "Candelaria", à San Martín de Loba ; Miguelina et Cleofe Epalza Hoyos (entre beaucoup d'autres membres de la nombreuse famille Epalza), respectivement mère et tante de Celestino Epalza (né en 1916), aujourd'hui l'un des deux plus anciens *tamboreros* d'Altos del Rosario ; Melciades Miranda, oncle de Pablo Antonio Gil, Serafina Martínez et Justo Muñoz, parents de Samuel Elles (né en 1939), ou encore Guillermo Gil, qui ayant eu une fille le jour de l'Immaculée Conception, installait tous les ans une *Tambora* la veille de ce jour-là, à Hatillo de Loba ; Brígida Maldonado ou, de la même génération, Mencha Carmona (mère de Clemente Carmona) à Tamalameque ; Benita Navarro (à Fatiga, près de Talaigua Viejo) ou Inocencia Martínez (à Talaigua Viejo), toutes deux de la génération antérieure de Ramona Ruiz ; entre plusieurs autres personnes.

⁷¹Il est possible que cette dernière appellation vienne d'une influence récente et externe de la région, à savoir, des ensembles instrumentaux de *cumbia*^{*}, ou *cumbiambas*^{*}, où l'un des deux tambours coniques à une seule membrane qui compose cette formation est appelé "llamador". Nous y reviendrons à propos de l'usage récent de deux *currulaos* dans la *Tambora*.

⁷²"Toque" (appelé aussi "golpe") : Formule rythmique répétitive, interprétée sur les instruments à percussion.

Peu à peu les gens se rassemblaient jusqu'à ce qu'il y ait suffisamment de monde pour que la *Tambora* démarrât. Car la *Tambora* avait besoin de la foule. Une foule enthousiaste qui soit prête à chanter, à danser et à battre des mains, composée généralement de femmes et d'hommes adultes, dont quelques chanteurs solistes, *cantadoras** et *cantadores**⁷³, habillés la plupart du temps comme au quotidien (les femmes avec leurs longues *polleras**, et les hommes avec leurs chapeaux *concha 'e jobo**). Le reste de l'assistance chantait en chœur la "réponse" du chant, en même temps qu'elle battait des mains en marquant la pulsation isochrone de la musique. La danse, elle, était exécutée généralement par un seul couple à la fois qui, pieds nus, se mettait au milieu d'une sorte de cercle formé par la foule. Tout ceci était accompagné de percussions composées principalement d'un tambour conique à une seule membrane, le *currulao**, dont nous avons déjà fait mention, et d'un autre tambour cylindrique et à deux membranes (nommé parfois la *caja**⁷⁴), qui a probablement donné son nom à la fête toute entière, la *tambora**⁷⁵.

Celle-ci était (comme elle est encore aujourd'hui) l'instrumentation essentielle de la *Tambora*. Parfois, mais rarement, dans certains villages on ajoutait des *maracas*⁷⁶ lesquelles, avec le *currulao**, étaient depuis longtemps utilisées dans plusieurs *danzas** de carnivals ou autres, dans la région⁷⁷.

⁷³Le nombre des *cantadoras** a toujours été plus important que celui des *cantadores**.

⁷⁴Nous avons entendu ce nom aux villages Hatillo de Loba, Talaigua Viejo et Tamalameque. À ne pas confondre avec la *caja vallerata**. Voir glossaire.

⁷⁵Clemente Carmona, dans le témoignage que nous avons présenté quelques pages auparavant, et PINO AVILA (Diógenes A.) : op. cit., p. 11, sont de cet avis.

⁷⁶En particulier à Hatillo de Loba et à Tamalameque. Encore plus rarement à San Martín de Loba, mais pas du tout à Altos del Rosario ni à Talaigua Viejo.

⁷⁷Plus tard nous évoquerons quelques unes de ces *danzas** (des danses en groupes avec chorégraphie et déguisement particuliers), répandues à travers la région, avec Eleuterio Ardila, facteur de tambours et "chef" de danse dans son village San Martín de Loba. Voir chapitre "Factures d'instruments".

Ñeque, chirrinchi, guarapo et agualoja :

Il y avait un autre élément essentiel dans la *Tambora*, en dehors de cette instrumentation de base que nous venons de signaler, sans lequel il était impossible d'envisager une telle fête. C'était une condition *sine qua non*. Car, si l'on pouvait parfaitement se passer d'un bon repas, jamais on ne le pouvait des boissons alcoolisées. C'était, et ce l'est toujours pour certains, le "carburant" de la *Tambora*⁷⁸. Parmi ces boissons, il y avait une eau-de-vie appelée *ñeque*, dans certains endroits, ou *chirrinchi* dans d'autres⁷⁹. Voici comment Clemente Carmona préparait lui-même cette boisson pour les *Tamboras* :

[59] "(...) C'est une eau-de-vie de contrebande qu'on faisait venir de là-bas, de la brousse (...). Moi, d'ailleurs, je sais la faire (...). On prend le maïs, on le fait cuire et on le moud, on l'enveloppe dans une feuille de bananier "guineo" (...). On l'y laisse un jour. Le lendemain, on cherche une grande marmite, vous y mettez le maïs, de l'eau et une panela*. Au bout de trois jours, c'est déjà fort, alors vous ajoutez de l'eau et de la panela* (...), ça fermente peu à peu, jusqu'à un certain point... Pour avoir, par exemple, dix bouteilles de rhum, vous mettez dix panelas (...) Quand les mères sont au point, quand elles vont pouvoir fonctionner, au bout de 24 heures, c'est prêt. Vous regardez le "guarapo" [vesou] et vous voyez la marmite claire, toute claire. Vous mettez ce "guarapo" sur le feu, vous mettez une cruche en dessous, vous mettez une petite poêle au-dessus et, au milieu, vous mettez de la boue sur les côtés (...). Alors, ce que dégage ce "guarapo" est distillé au moyen de la poêle, une petite poêle qu'on met là, ça tombe là dans la bouteille. Et c'est là, l'eau-de-vie en question (...). Le premier jet qui vient (...), vous le prenez et vous le jetez tel quel, c'est un alcool, il brûle aussitôt (...). Il est fort. Alors, on prend tout, vous prenez

⁷⁸D'après l'expression utilisée par Alejandro Ríos, né à San Martín de Loba en 1927, ancien danseur et petit-fils d'un "chef" de *Tambora*, Alejandro Ríos.

⁷⁹Aussi appelé *tapatusa* ("bouchon du rafle de maïs").

*et vous prenez et vous mettez là-bas. Lorsque vous voyez que ce que vous mettez là-bas, ça ne soulève pas la... [flamme] . Pas plus loin (...) Alors vous mélangez ce que vous avez pris d'abord avec le reste... vous mélangez le tout (...) Bon, vous le prenez selon votre goût. Alors, à cette époque, beaucoup de gens faisaient ça et ils en vendaient et au cours de ces soirées et de ces fêtes, c'est ce que l'on prenait (...) Moi, j'ai appris ça par la suite, quand j'avais déjà 25, 30 ans (...). J'ai fait ça pendant près de trois ans. (...) "*⁸⁰.

Ces boissons alcoolisées avaient aussi une autre fonction que de griser l'assistance. Rappelons-nous que la *Tambora* durait souvent jusqu'au lendemain midi, et qu'elle recommençait le soir, pour ainsi continuer deux, trois jusqu'à quatre jours de suite, comme tel était le cas pour celle du 24 décembre que nous avons évoquée précédemment. C'est pourquoi, même aujourd'hui, plusieurs acteurs les considèrent nécessaires pour les soutenir et ainsi pouvoir jouer, danser et chanter pendant de longues heures.

Dans certains villages, jadis, les femmes buvaient aussi ces boissons alcoolisées, mais rarement autant que les hommes. En fait elles devaient les "couper" avec d'autres non alcoolisées, pour ainsi adoucir leur degré d'alcool. Même, à San Martín de Loba, comme à Hatillo de Loba, il était souhaitable que les femmes ne bussent pas d'alcool. Alors là-bas, pour elles, on préparait une autre boisson appelée *agualoja** qui aidait aussi la voix après de longues heures de chant, comme nous l'explique Aminta Marín, "Reine de la *Tambora* " de San Martín de Loba⁸¹ :

[60] *"Comme boisson, la nuit de la Tambora (...), jadis, au cours des fêtes de décembre (...), on n'utilisait pas tellement l'aguardiente"* ⁸² (...).

⁸⁰Entretien à Tamalameque avec Clemente Carmona, le 19 décembre 1995.

⁸¹Aminta Marín, célèbre *cantadora**, est née à San Martín de Loba en 1920. Elle est la seule *cantadora** de sa génération à avoir enregistré sur disque des *Tamboras* avec *banda** (formation instrumentale à base d'instruments à vent et percussion. Voir discographie).

⁸²Aguardiente : Eau-de-vie anisée, fabriquée de façon industrielle et aujourd'hui utilisée dans la *Tambora*.

On faisait des marmites de « masato »⁸³ et d'« agualoja ». Pour celle-ci, on mettait à bouillir de la panela, de la cannelle avec du clou de girofle et du poivre qui pique. (...) On la faisait cuire la veille, pour que, le lendemain soir, elle soit prête. (...) La saveur piquante vous aide à chanter. C'était une boisson savoureuse (...) pour les femmes ; jadis, on ne pouvait prendre que ces petites douceurs (...) Pour le masato* on cuisait le maïs, on faisait comme de la chicha* épaisse. On y mettait également de la cannelle, du clou et de la panela*. Les alcools, c'était pour les hommes. (...) Eux aussi buvaient de l' agualoja* mais ils prenaient également de l'eau-de-vie bien forte »⁸⁴.*

" La culebra ! " :

Ces boissons alcoolisées étaient donc indispensables, faute de quoi, la *Tambora* mourait. C'était effectivement son "carburant" et, en quelque sorte, il influençait aussi son "mouvement". Car en manque de ces boissons, entre autre, la *Tambora* se déplaçait dans les rues du village à sa recherche, pour ainsi prolonger la fête davantage. Et c'est de ce manque de "carburant" que vient le jeu de la *culebra** dont nous parle le texte de Pino Avila que nous avons cité précédemment dans l'introduction de cet aperçu⁸⁵. Un jeu qui de différentes manières obligeait les participants à collaborer avec "une bouteille de rhum" pour la fête de la *Tambora*.

La *culebra**, qui vient de l'expression "*lo picó la culebra**" ("la couleuvre vous a mordu"), était une amende que l'on faisait payer à la personne sur qui selon un mode de jeux préétabli, retombait une pénitence. Ces jeux bien que divers étaient simples et à la portée de tous : le *tamborero**

⁸³Masato : Boisson épaisse, légèrement fermentée, faite de maïs cuit - ou de riz - et de sucre.

⁸⁴Entretien à San Martín de Loba avec Aminta Marín, le 25 décembre 1994.

⁸⁵PINO AVILA (Diógenes A.) : op. cit. pp. 20 à 21.

plaçait son instrument tout près d'un des danseurs en s'écriant "*la culebra !* " en faisant ainsi payer l'amende à ce dernier ; les femmes plaçaient autour du cou des hommes leur foulard *to's tenemos** en s'écriant toujours "*la culebra !* " afin qu'ils dansassent avec elles ou en cas contraire, qu'ils payassent ; les hommes, aussi, plaçaient leur chapeau *concha 'e jobo** sur la tête d'une autre personne pour qu'elle approvisionnât la *Tambora* avec une autre "bouteille de rhum", toujours en s'écriant "*la culebra !* ".

Nous verrons plus tard, une autre façon de faire payer la *culebra**, cette fois-ci en déplaçant la *Tambora* toute entière jusqu'à la porte de la maison d'une personne qui devait donc soit se lever et se joindre à la fête, soit payer l'amende (argent ou boissons alcoolisées) comme c'était la coutume, parmi d'autres villages, à Hatillo de Loba, à Tamalameque ou, encore, à Talaigua Viejo , avec le *chandé** .

Berroche, tambora, guacherna et chandé :

Mais revenons au début de la soirée de la *Tambora* . Pablo Antonio Gil et Saturnino Muñoz⁸⁶ nous racontent que dans leur village, Hatillo de Loba, la *Tambora* commençait d'abord avec le *berroche** , pour ensuite enchaîner avec la *tambora* et après finir avec le *chandé** ⁸⁷. C'était trois formes de musique et de danse différentes interprétées lors d'une *Tambora* . Pour ces deux anciens *tamboreros** , la différence principale entre le *berroche** et la *tambora* résidait essentiellement en ce que dans cette dernière, l'on faisait ce

⁸⁶Ancien joueur de *tambora** (l'instrument) , est né à Hatillo de Loba en 1919.

⁸⁷Même si cette information semble être quelque peu "schématique", et difficile à confirmer, nous verrons plus tard qu'elle reste toute de même intéressante, voire très importante. Nous consacrerons toute la troisième partie de cette étude à l'analyse des différentes formes musicales, et de danse, que l'on trouve, aujourd'hui, dans la *Tambora*.

qu'ils appellent l'*abozao**. Ce terme (employé aussi en tant que verbe, *abozar**) désignait un fragment de la pièce musicale, marqué par un changement dans l'exécution des *toques** sur les instruments de percussion, de la danse et du chant. Ce changement avait pour but de remplacer soit le couple de danseurs, soit le chanteur soliste, soit les deux. Bien qu'il était possible que l'*abozao** se produisît au milieu d'un chant, la plupart du temps on s'écriait : "*abózala , abózala !* ", pour que la fin d'un morceau arrivât⁸⁸. Par contre dans le *berroche**, l'exécution des *toques** ne changeait pas. Ils restaient constants d'un bout à l'autre, quoique les danseurs pussent faire l'*abozao** s'ils le souhaitaient, à n'importe quel moment. Cet *abozao** dans la danse consistait en un rapprochement entre les danseurs, l'un en face de l'autre, tout près, dans un mouvement stationnaire, tandis que le reste du temps les danseurs se suivaient l'un derrière l'autre autour de l'arène et, dans la *tambora*, sur un parcours en forme circulaire.

Mais, bien que lors des *Tamboras* à Hatillo de Loba l'on interprétât surtout le *berroche**, la *tambora*, et le *chandé**, ce n'était cependant pas le cas pour tous les autres villages de la région. À Altos del Rosario, par exemple, on interprétait principalement les deux modalités rythmiques que nous venons de décrire plus haut : le *berroche** et la *tambora*⁸⁹. Par contre, il semblerait qu'ils n'étaient pas exécutés dans un ordre précis, comme nous l'a exprimé Celestino Epalza, l'un des plus anciens *tamboreros** du village :

⁸⁸Au long des années, ce terme a souffert d'une transformation phonétique : de *abozar*, en passant par *bozar*, il est devenu *gozar*, qui veut dire "jouir".

⁸⁹Parmi les personnes interrogées sur ce sujet, nées entre 1916 et 1935 (soit Celestino Epalza, Emitilio Vásquez, Paulina Vásquez, Manuel Epalza, Fidía M. Cogoyo, Eriberta Salas et Rosalía Urrutia) seulement Emitilio Vásquez affirme avoir connu d'autres modalités, bien qu'il nous parle aussi d'autres genres musicaux, dont la *cumbia**. Pour Celestino Epalza et Manuel Epalza la *guacherna** reste vaguement dans leur mémoire, et ce dernier dit que les vieux de son village ne la dansaient presque pas.

[61] "C'était la même chose, seulement que, il y avait des soûlards qui demandaient la *tambora* et il y avait des soûlards qui demandaient le *berroche**. Mince, qu'est-ce que ma mère aimait chanter ces *berroches** ! "90.

Alors, ils interprétaient soit le *berroche**, soit la *tambora*, à la demande de la foule. Manuel Epalza, l'un des plus anciens joueurs de *tambora** (l'instrument) encore vivant, nous a même dit que lorsque les vieux de son village interprétaient le *berroche**, ils le faisaient seulement avec le *currulao**, sans la *tambora** (l'instrument)91.

Ceci coïncide exactement avec ce que nous a dit aussi Petrona Centeno, à San Martín de Loba, où cette pratique, le *berroche**, était pourtant presque entièrement inconnue. Seules quelques personnes, dont les plus anciennes, s'en souviennent : Cayetano Camargo dit avoir entendu le *berroche**, mais à Cantagallo, village où il a vécu une partie de sa vie ; Aminta Marín croit l'avoir entendu chanté par les personnes les plus âgées de son village, mais dit ne l'avoir jamais interprété ; et, finalement, Petrona Centeno, la seule à affirmer avoir entendu le *berroche**, se souvient encore de quelques uns de ces chants92. Elle affirme, comme Manuel Epalza d'Altos del Rosario, que le *berroche** pouvait s'interpréter avec un seul tambour : le *currulao**. Tous les autres acteurs interrogés à ce sujet à San Martín de Loba, nés avant 1940, disent ne pas l'avoir entendu pendant leur jeunesse93. Par contre, dans ce village, il existait deux autres variantes de la *Tambora*, cette fois-ci très répandues et reconnues par tous : l'une appelée *tambora*, mais

90Entretien à Altos del Rosario avec Celestino Epalza (né à Altos del Rosario en 1916) le 8 décembre 1995.

91Manuel Epalza est né à Altos del Rosario, probablement en 1918. Il dit avoir 77 ans lors de notre entretien, le 9 décembre 1995.

92"Para mi hermanito", que nous avons enregistré, et "La mata 'e caña".

93Soit Vicente Serpa, Alejandro Ríos, Eleuterio Ardila Matos, Silveria Escobar, Casildo Gil, Nicanor Agudelo et Alicia Polo.

aussi *tambora golpeada** , qui comportait également l'*abozao** , et l'autre appelée *guacherna** . Voici comment Aminta Marín nous décrit cette dernière :

[62] "*Ici (...) on ne chantait pas le berroche*. (...) Ici, ce n'était que de la tambora. Et les dames chantaient la guacherna*, aussi, et c'est une autre manière de danser. Ce n'est pas comme on la danse [la tambora] , en rond, non monsieur. La guacherna* se danse comme ça : la danseuse danse ici et le danseur là-bas, alors quand la danseuse voudra passer là-bas et le danseur venir par ici, ils font un « huit » (...) le danseur passe d'un côté et la danseuse de l'autre. Voilà la guacherna** "94.

Pour Silveria Escobar⁹⁵, fille du légendaire David Escobar (joueur de *currulao**), la *guacherna** :

[63] "*(...) était la même chose que la tambora*, parce que pendant la même nuit de Tambora, une fois que l'on avait fini une tambora, alors on chantait la guacherna*. (...) "*96.

Dans ce même village il existait aussi , une variation de la *tambora golpeada** , appelée *tambora redoblada** (*tambora "roulée"*) , très connue, dont nous n'avons trouvé qu'un seul chant qui reste encore bien en mémoire chez les villageois : «La guerra patriota» ("La guerre patriotique"), dont les paroles font allusion aux guerres de Napoléon. Nous l'analyserons en détail dans la troisième partie de ce travail.

À Tamalameque, comme à San Martín de Loba, on interprétait également la *tambora** (avec l'*abozao**) et la *guacherna** . Cette dernière comportait, aussi, dans sa chorégraphie, le numéro «huit» fait par le couple de danseur, comme nous l'ont signalé les deux plus anciens personnages que nous avons interviewés dans ce village : Juana Robles et Agustín

⁹⁴Entretien à San Martín de Loba avec Aminta Marín, le 25 décembre 1994.

⁹⁵Née à San Martín de Loba en 1930.

⁹⁶Entretien à San Martín de Loba avec Silveria Escobar, le 11 janvier 1996.

Ramírez⁹⁷. Par contre, et comme à San Martín de Loba aussi, il est difficile de confirmer dans ces deux villages l'existence, jadis, du *berroche**⁹⁸. D'après les divers témoignages, il semblerait que le *berroche** relève de la "pré-histoire" au regard de cet aperçu de l'histoire de la *Tambora*, c'est-à-dire, avant le début de ce siècle.

Par contre, le *chandé** était assez répandu dans la région⁹⁹. On le connaissait parmi d'autres villages, à Tamalameque, à Hatillo de Loba, à Chimichagua¹⁰⁰, à Puerto Mosquito et, bien sûr, à Talaigua Viejo (village qui, à ce sujet, mérite une attention particulière). Car, le *chandé** avait une fonction particulière. En effet, celui-ci se jouait et se chantait lors des déplacements, au moment où la *Tambora* "se levait" d'un endroit pour aller vers un autre. C'est pourquoi en général, les paroles des chants de *chandé** évoquaient des sujets liés à la rue, au déplacement et à la promenade. Citons à ce propos Pablo A. Gil :

[64] "(...) dans les promenades de la *Tambora*, on sortait avec un *chandé*, dans la rue, en se promenant dans les rues (...) : « en se promenant, en se promenant, en se promenant dans les rues » (...) et alors on chante: "Ay, lé, lé lé...", et tout le monde répond : « en se promenant, en se promenant, en se promenant dans les rues » (...) " ["Paseando, paseando, paseando las calles"]¹⁰¹.

⁹⁷Les deux sont nés à Tamalameque, en 1912 et en 1918 respectivement.

⁹⁸Clemente Carmona, l'ayant mentionné dans l'extrait du témoignage que nous avons présenté quelques pages auparavant, n'habite dans ce village que depuis 1952. De même, Bonifacio Gómez (né à Chimichagua en 1925) vit près de Tamalameque depuis seulement une dizaine d'années, et dit ne l'avoir pas connu dans son village natal. Juana Robles nous dit que c'était plutôt les vieux qui le dansaient, mais qu'elle ne se souvient pas très bien, et Agustín Ramírez, également, a beaucoup hésité pour finalement dire que les vieux le mentionnaient à propos d'une autre variante rythmique de la *Tambora* : le *chandé**. Dans le tableau N° 6 qui suit, "Noms de chants traditionnels recueillis à Tamalameque", il n'y a qu'un seul *berroche**, signalé par Clemente Carmona, parmi les 23 chants ayant été signalés.

⁹⁹À l'exception de quelques villages, tels que San Martín de Loba et Altos del Rosario.

¹⁰⁰D'après Bonifacio Gómez, né à Chimichagua en 1925.

¹⁰¹Entretien à Hatillo de Loba avec Pablo Antonio Gil, le 29 décembre 1995.

Ou, alors, on chantait aussi : "*Vámonos caminando* " ("Allons y en marchant "), ou encore "*Adiós señores, que ya nos vamos* " (" Au revoir, messieurs, partons maintenant ").

Ce déplacement se faisait principalement tard la nuit ou au petit matin, chez les gens censés payer la *culebra** , afin de se procurer de l'eau-de-vie, ou de l'argent pour, quelques heures plus tard, préparer un *sancocho** . Ainsi, chantait-on et dansait-on devant leur porte, jusqu'à ce qu'ils se manifestassent, soit avec une bouteille de rhum, soit avec de l'argent, faute de quoi l'on restait chez eux en faisant le plus de bruit possible, afin de réveiller tout le monde dans la maison.

Ces déplacements se faisaient aussi chez certains acteurs qui, exténués par la fatigue, étaient partis se reposer chez eux. Alors, la *Tambora* "se levait" et partait à leur rencontre, en chantant et en jouant du *chandé** . Une fois arrivée chez ces acteurs "en fuite", on procédait de la même façon : on chantait jusqu'à les réveiller et leur faire rejoindre de nouveau la caravane, la fête, ou sinon on leur faisait payer la *culebra** . Ainsi, ils continuaient de maison en maison, dans les rues du village pour retrouver du "carburant", et "rapatrier" les fugitifs, en s'écriant : "*chandéee** ! ", ou, à Talaigua Viejo : "*pascuéee* ! " en signe de joie.

Ces déplacements se faisaient aussi à Altos del Rosario comme à San Martín de Loba. Cependant, dans ces deux villages on les appelait *paseos** . D'après Vicente Serpa, le plus ancien joueur de *tambora** encore vivant à San Martín de Loba¹⁰², on accompagnait ces *paseos** , comme aujourd'hui, en jouant une *guacherna** quelque peu plus rapide, et que l'on nommait

¹⁰²Vicente Serpa est né à San Martín de Loba en 1924.

alors *paseo** ("promenade") et non pas *chandé** . Ce dernier terme, ne semble pas avoir fait partie du vocabulaire des acteurs de ces deux villages.

Selon Samuel Elles¹⁰³ d'Hatillo de Loba, on exécutait le *chandé** lors des déplacements de la *Tambora* d'un endroit vers un autre parce que, avec un instrument accroché à l'épaule, le *chandé** était plus facile à interpréter. À Tamalameque, Agustín Ramírez, du même avis que Bonifacio Gómez, nous raconte à ce propos :

[65] "*Quand nous nous promenions avec la Tambora , alors nous interprétions le chandé* qui était pour les sorties. Une fois arrivés à un endroit où nous pouvions nous asseoir, nous y installions n'importe quelle tambora* "104.

À l'aube, principalement à Tamalameque et à l'époque de Noël, on chantait aussi un *chandé** appelé "*Pajarito*" ("L'oiseau") . D'après Pino, on coupait alors une branche d'un arbre quelconque, et l'on y accrochait des bougies allumées. On le chantait surtout à la fête du Jour de l'An¹⁰⁵.

Une fois le lever du jour passé, et si la *Tambora* avait réussi à se procurer du "carburant" et de l'argent pour plus tard préparer un *sancocho** pour tous ceux qui restaient encore là, alors la fête continuait. Mais cette fois-ci à l'intérieur des maisons, car dans la rue, la chaleur devenait de plus en plus insupportable. Venancia Barriosnuevo nous raconte comment cela se passait chez elle, à Hatillo de Loba :

[66] "*(...) au petit matin, on rentrait à la maison. Alors, pour que personne ne s'en aille, on mettait un gardien à la porte de devant, et un*

¹⁰³Né à Hatillo de Loba en 1939.

¹⁰⁴Entretien à Tamalameque avec Agustín Ramírez, le 30 décembre 1995.

¹⁰⁵Selon les trois personnages les plus âgés que nous avons interviewés à Tamalameque, soit Juana Robles, Agustín Ramírez, et Bonifacio Gómez, le "*Pajarito*" est bien un *chandé**. Par contre, PINO AVILA (Diógenes A.) : op. cit. p. 21, dit qu'il s'agit d'un "verroche".

autre à la porte de derrière. Ceci pour que personne ne sortît , ni les cantadoras , ni les danseurs. On restait enfermé ! "106,*

Ou, comme nous l'a exprimé Pablo A. Gil :

[67] "(...) alors, on faisait du café, ensuite le déjeuner, jusqu'au dîner. On restait toute la journée en train de jouer "107,

et ils recommençaient de nouveau la nuit.

C'est ainsi que, surtout en décembre mais en particulier, comme nous l'avons vu, aux alentours de Noël, la *Tambora* pouvait durer plusieurs jours de suite.

Le Chandé à Talaigua Viejo :

Comme nous avons pu le constater, cette "fête de Noël" que nous avons décrite jusqu'ici, comporte de nombreux points en commun dans la manière de la célébrer entre les villages à *Tambora* (et en particulier ceux faisant partie de notre étude : Altos del Rosario, Hatillo de Loba, San Martín de Loba et Tamalameque) , et Talaigua Viejo. Cependant, il existe, aussi, d'importantes différences qui, peut-être, s'expliquent mieux en tenant compte des significations des mots "Chandé" et "Tambora" dans ce dernier village. En effet, bien que le mot "Tambora" (pour les villages à *Tambora*) comporte toutes ces acceptions que nous avons signalées au début de cette partie, à Talaigua Viejo ce mot n'en comporte qu'une : c'est l'instrument à percussion, cylindrique et à deux membranes, très répandu à travers toute la région du

¹⁰⁶Venancia Barriosnuevo est l'une des plus connues et importantes *cantadoras** de la région. Elle est née à El Contento en 1924. Ceci est un extrait de notre entretien à Hatillo de Loba, le 22 janvier 1995. Elle est morte le mois d'octobre de cette année-là.

¹⁰⁷Entretien à Hatillo de Loba avec Pablo A. Gil, le 29 décembre 1995.

Caraïbe. Le mot "Chandé", par contre, lui, a plusieurs acceptions dans ce même village : le nom d'une des danses, aussi bien que le nom de la musique et du rythme qui l'accompagne, interprétées lors de ces fêtes ; le nom de l'ensemble instrumental, ou orchestre, qui interprète cette musique ; et enfin le nom de l'événement lui-même, de la fête, laquelle à Talaigua Viejo, au lieu de *Tambora* se nomme *Chandé* .

Ainsi, le *Chandé** à Talaigua Viejo, en tant que musique, n'était pas seulement joué lors des nombreux déplacements de la fête, mais aussi pour danser quand la fête stationne, comme cela se faisait avec le *berroche** , la *tambora* et la *guacherna** dans les villages à *Tambora* . En ce qui concerne les trois autres variantes rythmiques de la *Tambora* exposées jusqu'ici (*berroche** , *tambora* et *guacherna**), on ne les connaissait d'ailleurs guère à Talaigua Viejo :

- Pour les acteurs les plus anciens de ce village, le *berroche** n'est connu que dans sa signification originale (le mot "berroche" vient du verbe "berrochar" qui, dans plusieurs régions de la Colombie, veut dire faire du tapage, causer du désordre, s'ébattre¹⁰⁸) ;

- la *tambora** , on l'a vu, n'est que l'instrument qui accompagne le *tambor** ¹⁰⁹ lors des *Chandés* , et que l'on appelle aussi *caja** ;

- et concernant la *guacherna** , Ramona Ruiz¹¹⁰, par exemple, nous explique : "(...) non monsieur, la *guacherna* vient d'ailleurs. Ici il n'y a jamais

¹⁰⁸En espagnol "alborotar, retozar", d'après le dictionnaire : *Pequeño Larousse Ilustrado* , Ediciones Larousse, Paris, 1984, p. 144.

¹⁰⁹A Talaigua Viejo, *tambor* est le nom que reçoit le tambour *currulao**.

¹¹⁰Née à Talaigua Viejo aux alentours de 1910, est la plus ancienne et importante *cantadora** encore vivante de son village. L'orchestre de *Chandé* du village qui a été créé récemment (pour des raisons que nous approfondirons plus loin) et dont elle fait partie s'appelle "Ramona Ruiz".

eu de guacherna (...) " ; avis que partage aussi tous les autres acteurs interviewés de ce village¹¹¹.

Le *Chandé* , qui dans ce village n'était célébré qu'entre le 24 novembre, veille du jour de la fête de la Sainte Catherine, et le 6 janvier, Fête des Rois, ne comportait donc comme aujourd'hui, que deux variantes rythmiques : l'une, le *chandé** , l'autre le *corrido** . Matilde Pérez¹¹², l'une des rares *cantadoras** encore vivantes du village, nous explique à ce propos :

[68] "(...) alors, on cherchait des chants dans cette forme-là qu'on appelle *chandé** (...) et puis, il y a le *corrido** (...) alors le son du *tambor** change, et celui du chant aussi . Ce n'est pas pareil que le *chandé**, et donc, on le danse autrement "113.

C'est ainsi qu'à Talaigua Viejo, d'après elle, on chantait et dansait soit le *chandé** , soit le *corrido** à la demande de l'assistance.

De même, Cástulo Acuña, joueur de *tambor** et facteur¹¹⁴, nous dit qu'autrefois il n'y avait que deux *toques** , les mêmes que son père Antonio Acuña et son oncle Julio Acuña lui ont appris à exécuter sur le *tambor** à l'âge de dix ans, et qu'il interprète encore aujourd'hui : le *chandé** et le *corrido** . Il affirme aussi n'avoir jamais interprété aucun autre *toque**, ou rythme, à part ces deux là, ni aucune autre musique différente au *Chandé* . De même que José Acosta¹¹⁵ , qui avec son frère Ovidio Acosta est l'un des deux joueurs de *tambora** les plus âgés et encore actifs du village, affirme aussi l'existence de ces deux *toques** dans le *Chandé* : le *chandé** et le *corrido** ,

¹¹¹Dont la liste se trouve en annexe.

¹¹²Née en 1928 à Talaigua Viejo.

¹¹³Entretien à Talaigua Viejo avec Matilde Pérez, le 5 janvier 1996.

¹¹⁴Né à Fatiga, près de Talaigua Viejo (aujourd'hui El Porvenir) en 1934. Voir plus loin "Facture d'instruments".

¹¹⁵Né à Talaigua Viejo en 1937.

et d'une variation plus rapide et gaie de ce dernier, qu'il appelle *corrido alegre* ¹¹⁶.

Nous consacrerons la troisième partie de cette étude à analyser les différences et les ressemblances entre ces rythmes que nous avons jusqu'ici signalés, interprétés aujourd'hui dans la musique de la *Tambora* et dans la musique du *Chandé*. Il est certainement difficile de déterminer avec précision quelles sont toutes ces variantes rythmiques de danse et de musique qui ont pu être interprétées à un moment donné dans les villages faisant partie de notre étude. Cependant, d'après les différents témoignages des acteurs les plus anciens que nous avons cités jusqu'ici, nous pouvons reconstituer les variantes rythmiques dominantes de chaque village ; des variantes de la musique et de la danse très probablement interprétées lors de *Chandés* et de *Tamboras* pendant la première moitié de ce siècle, aux villages faisant partie de notre étude :

Altos del Rosario	Hatillo de Loba	San Martín de Loba	Tamala-meque	Talaigua Viejo
<i>berroche</i> <i>tambora</i>	<i>berroche</i> <i>tambora</i> <i>chandé</i>	<i>tambora</i> <i>guacherna</i>	<i>tambora</i> <i>guacherna</i> <i>chandé</i>	<i>chandé</i> <i>corrido</i>

¹¹⁶Il est le seul à nous avoir fait mention de cette variation du *corrido**.

Nous allons voir plus loin pourquoi et comment, excepté à Talaigua Viejo, ces villages n'ont pas pu conserver jusqu'à aujourd'hui ces mêmes variantes rythmiques que nous présentons ci-dessus dans la musique de *Tambora*. Les facteurs les plus importants qui ont généré ces changements se sont produits il y a relativement peu de temps, et seront donc traités à la suite de cet aperçu, dans la section sur "*La Tambora d'aujourd'hui*". Mais, pour l'instant, revenons à un autre point qui lui aussi présente un certain nombre d'aspects communs à tous ces villages, y compris Talaigua Viejo : c'est le répertoire de chants traditionnels.

Les chants traditionnels de la région :

Aujourd'hui, le répertoire des chants de la région se compose, d'une part de ceux, généralement anonymes, issus de la collectivité qui s'est chargée génération après génération de leur préservation et de leur transmission future, et que nous appellerons ici "chants traditionnels" ; d'autre part, de ceux issus d'une *création individuelle* (signés par un seul auteur) même s'ils sont le fruit de l'inspiration de plusieurs individus, et qu'ici nous appellerons "chants inédits"¹¹⁷. Nous parlerons maintenant de cette première catégorie de chants "collectifs" qui restent encore aujourd'hui dans la mémoire de villageois comme ceux ayant été chantés par leurs ancêtres, et transmis par le biais de la tradition orale pendant plusieurs générations.

Nous avons donc posé la question suivante aux acteurs de cette tradition :

¹¹⁷Cette terminologie est celle employée dans les Festivals de Tambora, où l'on différencie "chant traditionnel" de "chant inédit". Nous approfondirons ce sujet plus tard.

"*Quels sont les chants dont vous vous souvenez, que depuis votre enfance vous avez entendu chanter par les anciens de votre village lors des Tamboras ?*".

Cette question posée, certains des acteurs ne se rappelaient pas très bien des paroles ni, encore moins, des mélodies (probablement soit parce que, en partie, ils n'étaient pas habitués à ce genre de question, soit parce que il n'étaient pas des *cantadores**). Nous avons retenu cependant les noms des chants qu'ils répondaient spontanément qui, en général, étaient tirés des vers du refrain. Ces réponses nous ont permis de dresser les tableaux suivants.

Ces tableaux ne présentent en aucun cas une liste exhaustive de chants traditionnels de chaque village. Il s'agit plutôt d'une liste comportant un nombre suffisamment important de chants, pour nous permettre ainsi d'établir l'existence ou non de liens entre le répertoire des différents villages à *Tambora*. De la même façon nous déterminerons s'il existe aussi un lien entre ce répertoire et celui de *Chandé* recueilli à Talaigua Viejo. Nous avons tenu compte des réponses de quarante six personnes, toutes ayant été reconnues par d'autres villageois comme faisant partie des acteurs importants de la *Tambora* à un moment donné de leur vie.

Nous présentons donc cinq tableaux, soit un par village, ainsi constitués :

1. Sur la colonne de gauche, le nom des chants, classés suivant un ordre décroissant de popularité - c'est-à-dire que les chants qui ont été signalés par le plus grand nombre de personnes se retrouvent en tête de liste - et ensuite, par ordre alphabétique. Les chants accompagnés d'un astérisque sont ceux qui ont été également nommés dans au moins un autre village.

2. Sur la première ligne horizontale, l'on trouve les initiales de tous ceux qui ont répondu à la question, accompagnées de leur date de naissance. Ainsi par exemple, "CC08" dans le tableau de San Martín de Loba, se réfère à Cayetano Camargo, né en 1908 et ainsi toute information se trouvant dans sa colonne, ne concerne que lui¹¹⁸.

3. Dans la pénultième colonne, le nombre total des personnes ayant nommé ces chants.

4. Dans la dernière colonne se trouvent indiquées les variantes rythmiques des différents chants, et entre parenthèse le chiffre correspondant au nombre de personnes l'ayant indiqué. Lorsque cet espace est vide, cela signifie que pour le chant en question, personne n'a signalé de variante rythmique.

¹¹⁸La liste des acteurs ayant été interviewés, avec les initiales respectives, se trouve en annexe.

Noms des chants traditionnels recueillis à Altos del Rosario

	CE16	EV16	PV17	ME18	ES27	RU35	DD46	DE50	8	
1		o	o		o	o		o	5	tambora (5)
2	o	o				o		o	4	tambora (4)
3				o		o		o	3	tambora (3)
4		o				o		o	3	tambora (3)
5	o							o	2	tambora (2)
6						o		o	2	tambora (2)
7						o		o	2	tambora (2)
8						o		o	2	tambora (2)
9					o	o			2	tambora (2)
10	o		o						2	berroche (2)
11						o		o	2	tambora (2)
12								o	1	tambora (1)
13				o					1	tambora (1)
14							o		1	bullerengue/ tamb. (1)
15		o							1	tambora (1)
16				o					1	tambora (1)
17								o	1	tambora (1)
18			o						1	tambora (1)
19	o								1	tambora (1)
20				o					1	
21		o							1	tambora (1)
22				o					1	tambora (1)

Tableau N° 2

Noms des chants traditionnels recueillis à Hatillo de Loba

	PG16	SM19	VB24	JA25	BM37	SE39	DM44	GP54	AV75	8	
1		o	o				o		o	4	berroche (2) tambora (1)
2			o			o	o		o	4	tambora (2)
3	o	o		o			o			4	chandé (4)
4			o				o		o	3	tambora (2)
5					o	o		o		3	tambora (1)
6		o	o						o	3	berroche (1) tambora (1)
7							o		o	2	tambora (1)
8		o	o							2	berroche (1)
9		o	o							2	berroche (1)
10		o								1	tambora (1)
11			o							1	
12							o			1	chandé (1)
13						o				1	tambora (1)
14						o				1	tambora (1)
15		o								1	tambora (1)
16									o	1	berroche (1)
17									o	1	tambora (1)
18					o					1	
19					o					1	
20						o				1	chandé (1)
21		o								1	chandé (1)
22		o								1	tambora (1)

Tableau N° 3

Noms des chants traditionnels recueillis à San Martín de Loba

	COB	AM00	PC21	V224	AR07	EA26	SE30	Q20	MA35	AF28	RA41	IA51	AG56	HC56	JF59	EA58	D16	HC29	MA20	9
1																				
2																				
3																				
4																				
5																				
6																				
7																				
8																				
9																				
10																				
11																				
12																				
13																				
14																				
15																				
16																				
17																				
18																				
19																				
20																				
21																				
22																				
23																				
24																				
25																				
26																				
27																				
28																				
29																				
30																				
31																				
32																				
33																				
34																				
35																				
36																				
37																				
38																				
39																				
40																				

Tableau N° 4

Noms des chants traditionnels recueillis à Talaigua Viejo

	RR04	MP28	CA34	JA37	ET39	VS42	EP45	7	
1	Tres golpes *	o		o		o	o	4	chandé (4)
2	Yo vi (d)el tigre *	o	o	o			o	4	corrido (4)
3	Cartagena libre	o	o	o				3	chandé (3)
4	Chicó le vino *	o		o		o		3	chandé (3)
5	Chispa candela *		o	o		o		3	corrido (3)
6	Sombrero blanco *		o		o		o	3	chandé (3)
7	Volá pajarito *	o			o		o	3	chandé (3)
8	Maria del Carmen *		o	o				2	corrido (2)
9	Pozos brillantes *			o	o			2	chandé (2)
10	Zambita llorá		o		o			2	corrido (2)
11	Adiós señores *	o						1	
12	La verdolaga *		o					1	chandé (1)
13	Por la cabeza, por la rodilla			o				1	chandé (1)
14	Tubajé (*)							1	corrido (1)
15	Ya se va la lora pa' Barranquilla			o				1	chandé (1)

Tableau N° 5

Noms des chants traditionnels recueillis à Tamalameque

	AR18	BG25	CC26	ER2	4	
1	(Volá) pajarito *	o	o	o	3	chandé (2) tambora (1)
2	Caballito cojo *	o			2	chandé (2)
3	El avión *	o		o	2	tambora (2)
4	La piedra de Juana Sánchez	o	o		2	guachema (2)
5	La verdolaga *	o	o		2	tambora (2)
6	La zaragocana *			o	2	guachema (2)
7	Tres golpes *	o		o	2	chandé/tambora (1) guachema/tambora (1)
8	Adiós muchachos *		o		1	chandé (1)
9	Caimán		o		1	berroche (1)
10	Cartagena me levanté *		o		1	tambora (1)
11	Chispa candela *		o		1	tambora (1)
12	El barbú			o	1	tambora (1)
13	El sabañón			o	1	tambora (1)
14	Los dos hermanos	o			1	tambora (1)
15	Los pozos brillantes *	o			1	tambora (1)
16	Marcelino Torres		o		1	tambora (1)
17	Maria del Carmen *		o		1	
18	Mi tamborita	o			1	
19	Negrito del cascajal (*)	o			1	tambora (1)
20	Pájaros del monte		o		1	tambora (1)
21	Ratona mala bodega	o			1	tambora (1)
22	Se calló		o		1	chandé (1)
23	Volá la pluma *	o			1	

Tableau N° 6

Nous présenterons maintenant la liste de tous les chants signalés dans les tableaux précédents¹¹⁹. Ils sont rangés de même en ordre décroissant de popularité, puis par ordre alphabétique. Sous chaque nom, se trouvent entre parenthèse, le nombre de fois qu'il a été signalé et les initiales des villages où il a été nommé (A = Altos del Rosario ; H = Hatillo de Loba ; S = San Martín de Loba ; Tal = Talaigua Viejo ; Tam = Tamalameque).

¹¹⁹Nous verrons plus tard qu'en effet, il existe d'autres chants traditionnels qui, par oubli des acteurs, n'ont pas été signalés dans ces tableaux.

1. Tres golpes (18, A, S, Tal, Tam)
2. La Magdalena (12, A, S)
3. Volá pajarito (11, S, H, Tal, Tam)
4. (Mi) caballito (cojo) (10, A, S, Tam)
5. Negrito cayayá (10, A, S)
6. Cartagena (me) levanté (9, A, S, Tam)
7. La cuba 'e (9, A, S)
8. La guerra patriota (9, S)
9. La zaragozana (9, A, S, H, Tam)
10. Sombrerito blanco (9, S, H, Tal)
11. El avión (8, A, S, H, Tam)
12. Hombre borracho (8, S, H)
13. Hombre de la nación (8, S)
14. La salamanca (8, S)
15. Los pozos brillantes (7, A, S, H, Tal, Tam)
16. La verdolaga (6, S, H, Tal, Tam)
17. Naranjas y limas... (6, A, S, H)
18. Yo vi del tigre (6, H, Tal)
19. Chicó le vino (5, A, Tal)
20. Corocito de mangué (5, A, S)
21. La pluma del holandés (5, A, S)
22. Paseando las calles (5, A, H)
23. Chispa candela (4, Tal, Tam)
24. La (mi) mata 'e caña (4, S, H)
25. Pájaros del monte (4, S, Tam)
26. Santa Catalina (4, A, S)
27. Si Juana viniere (4, A)
28. Vámonos caminando (4, S, H)
29. Yo la vi salir (4, S)
30. Zamba llorana (4, S)
31. Ay, Jesús mamita (3, S)
32. Cartagena libre (3, Tal)
33. El Niño Inmaculado (3, S)
34. María del Carmen (3, Tal, Tam)
35. Vicente ya lo ve (3, H)
36. (Volá) la pluma (3, S, Tam)
37. Adiós señores (2, Tal, Tam)
38. Aguilas del monte (2, A, S)
39. Arremángate la pollera (2, H)
40. Candelaria (2, A, H)
41. Corré morenita sola (2, S)
42. El Niño de la cuna (2, S)
43. Isabelita (2, H)
44. La piedra de Juana Sánchez (2, Tam)
45. Manos sayé (2, S)
46. Para mi hermanito (2, S)
47. Pasá banderas (2, A)
48. Qué parió María (2, S)
49. Rondó dorá (2, A)
50. Tamarindo seco (2, S)
51. Zambita llorá (2, Tal)
52. Abozá, abozá (1, S)
53. Caimán (1, Tam)
54. Chandé (1, H)
55. Con este coco comen dos (1, H)
56. Cristo abc (1, S)
57. De los cuatro barrios (1, S)
58. Dónde está la plata (1, A)
59. El barbú (1, Tam)
60. El sabañón (1, Tam)
61. En un pozo sin agua (1, S)
62. La ceiba (1, H)
63. Los dos hermanos (1, Tam)
64. Los inocentes pantaleón (1, H)
65. Marcelino Torres (1, Tam)
66. Mi tamborita (1, Tam)
67. Negrito del cascajal (1, Tam)
68. Negrito del papayá (1, H)
69. Petrona Olivares (1, A)
70. Por la cabeza, por la rodilla (1, Tal)
71. Ratona mala bodeguera (1, Tam)
72. Se calló (1, Tam)
73. Señor San José (1, S)
74. Si Colombia tiene (1, S)
75. Tres Reyes Magos (1, S)
76. Tuba jé (1, Tal)
77. Ya llegó la Nochebuena (1, S)
78. Ya se va la lora (1, Tal)
79. Yo vi salir la luna (1, H)

La liste présentée ci-dessus fait apparaître de nombreuses particularités. Nous nous limiterons cependant à n'en signaler que quelques unes qui serviront de référence aux analyses de la troisième partie de cette étude. C'est ainsi par exemple que nous pouvons observer :

- La popularité de certains chants à l'intérieur d'un même village, comme à San Martín de Loba, «La guerra patriota», qui n'est pas du tout connu ailleurs (non plus que la variante rythmique dans laquelle il est interprété : *tambora redoblada**), et à Altos del Rosario, «Si Juana viniere». Nous porterons à ces chants une attention particulière dans la partie analytique de ce travail.

- Le chant connu à San Martín de Loba et à Altos del Rosario comme «La cuba e' », est connu à Talaigua Viejo sous le nom de «Tuba je». Et, comme nous le verrons plus tard, dans les deux villages, aucun acteur ne connaît la signification, ni la raison, ni l'origine du texte qui fait partie du refrain de ce chant.

- De même, «Negrito cayayá», très connu à Altos del Rosario et San Martín de Loba, semblerait être le même que celui nommé «Negrito del papayá» à Hatillo de Loba, ou encore «Negrito del cascajal» à Tamalameque.

- Aussi, et comme nous le verrons plus tard, «Tres golpes», largement en tête, est également interprété dans d'autres régions de la Caraïbe, sous d'autres formes avec d'autres types d'orchestre. Par contre, "Los pozos brillantes", le seul chant ayant été signalé dans tous les villages, est peu interprété aujourd'hui.

Et ainsi de suite ; nous pourrions aussi établir un certain nombre de rapports entre tous les chants de cette liste comme par exemple, entre autres aspects, ceux liés à la tranche d'âge des acteurs qui les signalent. Mais, ce qui nous semble l'aspect le plus important à souligner pour le moment, c'est de constater qu'un fort pourcentage des chants indiqués dans chaque village, est reconnu aussi dans au moins un autre village¹²⁰. Ce sont des chants qui, dans chaque village, appartiennent à ses ancêtres, à son histoire, à sa tradition. Ainsi, le pourcentage des chants de ce répertoire "partagé" dans chacun des cinq villages présenté ici, est le suivant :

Altos del Rosario = 72% ; Hatillo de Loba = 61% ; San Martín de Loba = 43% ; Talaigua Viejo = 66% ; Tamalameque = 52%

Ces pourcentages sont très intéressants. Ils font état de l'existence d'un répertoire qui est en fait partagé par la population d'une aire culturelle donnée. Car, non seulement l'on retrouve ces chants dans plusieurs villages à *Tambora*, et en particulier ceux faisant partie de notre étude, mais, aussi à Talaigua Viejo, où il apparaît qu'une bonne partie des chants faisant partie de son répertoire, soit 66%, se retrouve, aussi, dans d'autres villages, en l'occurrence, à *Tambora*.

Ce fait est remarquable et nous mène au constat suivant : le répertoire du *Chandé* de Talaigua Viejo, est en grande partie similaire à celui des villages à *Tambora*. Donc, la *Tambora* et le *Chandé* partagent non seulement tous les points communs que nous avons déjà signalés jusqu'ici, mais maintenant aussi, une partie importante de leur répertoire.

¹²⁰ Soit les chants qui dans les tableaux sont accompagnés d'un astérisque.

Échanges régionaux

Ce répertoire commun des chants entre les villages à *Tambora* et *Talaigua Viejo*, peut s'expliquer de plusieurs façons. Ces pourcentages significatifs permettent de supposer que la *Tambora*, en effet, semblerait avoir fait l'objet, depuis toujours, d'échanges entre les acteurs des différents villages. À *Altos del Rosario*, d'après Agripina Echeverry, lors des fêtes à *Tambora* l'on avait l'habitude de se déplacer dans les villages voisins, comme par exemple à *San Antonio*, pour y célébrer la *Tambora*, ou bien, de recevoir chez soit les *tamboreros**, *cantadores** et *cantadoras** de là-bas¹²¹. Eriberta Salas, choriste et danseuse d'*Altos del Rosario*, nous raconte à ce propos que sa tante, Dolores Ardila Mielles, participait aux *Tamboras* de ce village, bien qu'elle habitât à *Barranco de Loba*¹²² :

[69] "*Ma tante n'habitait pas ici. Elle habitait de l'autre côté. Mais quand il était temps de fête (...) qu'elle savait qu'on installait une Tambora, alors elle venait (...)*"¹²³.

Ainsi, la *Tambora* faisait se déplacer les gens à travers la région, et avec eux, sans doute aussi, leur chants.

Une autre raison à ce répertoire partagé est que plusieurs de ces personnages n'étaient pas originaires du village où ils se sont fait connaître comme acteurs de cette tradition. Benita Navarro par exemple, qui elle aussi se déplaçait de *Fatiga* avec son mari, Julio Acuña oncle de Cástulo Acuña, et sa troupe, à *Talaigua Viejo* pour fêter les *Chandés*, n'était pas originaire de

¹²¹ Agripina Echeverry, née en 1904 et morte en 1992, était l'une des *cantadoras** les plus connues dans toute la région caraïbe. Ce témoignage recueilli le 20 décembre 1994 à *Altos del Rosario*, est d'Erlin Lemos, professeur du village, qui depuis près de vingt ans a une étroite relation avec les différents acteurs de la *Tambora* dans ce village.

¹²² *Barranco de Loba* se trouve à plus de 20 km, soit environ une heure en *chalupa** (l'un des moyens de transport les plus utilisés sur le fleuve Magdalena) d'*Altos del Rosario*.

¹²³ Entretien à *Altos del Rosario* avec Eriberta Salas (née à *Altos del Rosario* en 1927), le 26 décembre 1994.

Fatiga mais de Santana. De même, Matilde Pérez, aujourd'hui l'une des plus importantes *cantadoras** de *Chandé* à Talaigua Viejo, a appris à chanter avec sa mère, originaire de Santa Cruz. Nous avons déjà signalé d'autres migrations de *cantadores** et de *cantadoras** comme Venancia Barriosnuevo, originaire d'El Contento et qui a émigré vers Hatillo de Loba en 1942, ou bien Cayetano Camargo qui a vécu à Cantagallo une grande partie de sa vie, et qui n'est revenu qu'en 1948 à son village natal San Martín de Loba, poussé par la violence politique qui a secoué toute la Colombie à la fin des années quarante. De la même façon tous les membres de la famille Carmona qui, eux aussi déplacés par la violence des événements, se sont installés à Tamalameque. Encore aujourd'hui, Dagoberto Deal, le plus ancien *cantador** toujours actif d'Altos del Rosario, né à Barranquilla en 1946, a vécu en différents endroits du département de Bolívar, et s'est installé depuis 1968 à Altos del Rosario.

Les exemples sont nombreux ; mais tous ces personnages que nous venons de mentionner, excepté Dagoberto Deal, ont affirmé avoir participé à des *Tamboras* dans leur village d'origine. Ce sont principalement pour ces raisons qu'il n'est pas surprenant de retrouver une partie du répertoire commun de la *Tambora* disséminé à travers la région.

2. La *Tambora* d'aujourd'hui

La *Tambora* d'aujourd'hui, comme de nombreuses traditions dans le monde, a beaucoup souffert du contact avec la civilisation technologique moderne. Si cette tradition ne s'est cependant pas complètement éteinte, on le doit principalement à deux initiatives totalement indépendantes dans le

temps comme dans la forme : la neuvaine de Noël et les Festivals de Tambora.

Nous traiterons donc dans cette partie d'abord des causes du déclin de la *Tambora*, puis nous évoquerons comment elle a malgré tout été préservée en particulier à San Martín de Loba, et nous donnerons enfin un aperçu de ce qu'est la *Tambora* aujourd'hui dans les autres villages faisant partie de notre étude. Les Festivals, quant à eux, feront l'objet de la partie suivante.

Le déclin :

Les diverses inventions du XX^{ème} siècle ont joué un rôle essentiel dans les changements qui ont peu à peu affecté la musique et la danse traditionnelles de la région de Mompos. Depuis l'apparition en Colombie de l'aviation qui, à partir de 1919 et pendant plusieurs années, survolait le pays en suivant le cours du fleuve Magdalena entre Barranquilla et Honda (d'où très probablement est né l'un des chants le plus connus de la *Tambora* «El avión») , suivie par l'apparition de la radio, dans les années trente¹²⁴, et jusqu'à l'arrivée de la télévision dans la sous-région de Loba à la fin des années soixante¹²⁵, tout ce "nouveau monde" n'a cessé de laisser des traces sur l'homme riverain du fleuve Magdalena, qui avait l'habitude de n'entendre, pendant des générations, que le battement de ses tambours et le timbre de ses voix.

¹²⁴Cf. MUNERA (Luis F.) : *La radio y la televisión en Colombia* , Ediciones Apra, Colombia, 1992, 385 p.

¹²⁵Alicia Polo, de San Martín de Loba et Eugenio Imbrechts de Tamalameque, disent avoir vu respectivement dans ces deux villages l'arrivée de l'homme sur la lune. À l'époque d'après eux, il n'y avait qu'un ou deux téléviseurs dans chaque village.

C'est alors qu'il y eut une invention particulière qui, apparue aux alentours des années cinquante, a complètement bouleversé les pratiques de musique et de danse dans plusieurs endroits à travers la région caraïbe : le *picó**.

"Picó" est une transformation du mot d'origine anglaise "pick-up", et qui est donc le nom donné aux électrophones de reproduction d'enregistrements phonographiques sur disque. Aujourd'hui, dans le langage populaire de la région, il reste le nom générique de toute forme de reproduction de musique enregistrée, autre que la radio. Voici comment George List, ethnomusicologue étasunien ayant fait des recherches dans le département de Bolívar vers la fin des années soixante, décrit cet appareil :

[70] *"Le terme fait allusion à un phonographe dont l'énergie de fonctionnement est tirée du gazoil. L'appareil a trois parties : l'engin avec le générateur d'électricité, partie qui fait fonctionner la platine disques et le haut-parleur. Cette division physique de l'appareil en trois composants séparés, le rend plus facile à transporter et plus flexible à arranger (...) En 1970 deux personnes du village [Evitar] avaient des "picós" et les deux étaient à louer à l'heure (...) ou pendant une nuit de danse (...). Les rythmes ¹²⁶ que l'on pouvaient écouter étaient des vallenatos, des rancheras, des charangas et quelques tangos. (...) Quand j'ai posé la question aux villageois pourquoi le "picó" était préférable à un groupe de musiciens "live" pour accompagner la danse, ils m'ont donné trois raisons: la première était que le "picó" avait plus de volume de son ; la deuxième, que l'on peut entendre une plus grande variété de musique ; la troisième, que le "picó", contrairement aux musiciens, n'avait pas besoin de se reposer "*¹²⁷.

¹²⁶Ici, l'auteur de cet extrait emploie le mot "rythme" comme synonyme de "musique".

¹²⁷LIST (George) : op. cit. p. 92. Celle-ci correspond à la description d'un *picó**, vu par l'auteur à Evitar, dans le département de Bolívar, en 1970 et qui ressemble à ceux employés à travers la région caraïbe.

Ainsi ces appareils ont peu à peu écarté les traditions ancestrales pour faire place à d'autres types de musique et de danse venues d'ailleurs. D'autres régions de la Caraïbe aussi ont souffert des conséquences néfastes de cette apparition du *picó*¹²⁸, comme l'attestent les documents que nous allons présenter maintenant. Le premier (extrait de : "*Le Fandango sinuano*" de Margarita Cantero et Carlos Díaz), parle du *Fandango*¹²⁹, musique et danse de la région du fleuve Sinú, à l'ouest de la région de Mompos :

[71] "*Eusebio Feria, capitaine du conseil indigène de Cerro Vidales, commune de San Andrés de Sotavento (Córdoba), interrogé au sujet de la danse du Sinú, a répondu :*

« Je tiens à vous dire que les jeunes, actuellement, ont honte de danser les danses d'autrefois, car les gens de maintenant disent que ce sont des danses de vieux et que ça ne se fait plus. À présent, ils refusent de danser la "*bola de fuego*"¹²⁸ (*fandango*) ; maintenant, ils dansent avec le "*picó*" et tous ces trucs-là, ils ne respectent plus rien. Avant, dans les danses, il y avait du respect, à présent non. Les gens dansaient sans se tenir, la femme vers l'extérieur et l'homme vers l'intérieur ; ils se retournaient et c'était avec des ensembles de pitos¹²⁹, le tambour et le guache" » (*Entretien effectué en 1982*)¹³⁰.

Le *Chandé*, de la région de Talaigua, a subi aussi le même sort, comme nous l'explique le sociologue Rey Sinning :

[72] "*Auprès du Chandé, on installe un puissant « picó » apporté de Magangué et, à minuit, c'est la fin de la fête purement populaire et folklorique. Comme nous l'a fait remarquer monsieur Enrique Ramírez, ancien joueur de tambour de Santa Ana : " à présent, dans les bals, on ne se retourne pas et les gens se mettent à « briller la hebilla »*"¹³¹.

¹²⁸"Boule de feu".

¹²⁹"Pitos" : Bien que le mot signifie "sifflets", dans le contexte l'on peut supposer que cette personne se réfère soit à la "gaita" où à la "caña de millo", faisant partie des *cumbiambas*, ensemble instrumental de la *cumbia*.

¹³⁰CANTERO PÉREZ (Margarita E.) et DÍAZ BRAVO (Carlos E.) : *El Fandango sinuano*, Montería, Gráficas Corsa, 1988, p. 12.

¹³¹Faire reluire la boucle, c'est-à-dire se rapprocher du ou de la partenaire en dansant.

C'était la fin du Chandé et des «cumbiones» [séances de cumbia] qui ont été remplacés par ce que l'on peut appeler aujourd'hui des «picotones» [séances de "pick up"] " 132.

Ce dernier témoignage coïncide avec celui d'Edelmira Pérez¹³³, et que nous avons recueilli à Talaigua Viejo, à propos du *Chandé* d'un 24 décembre aux alentours de l'année 1960. L'on y aperçoit, déjà, des changements importants dans le déroulement de celle qui était autrefois la "fête de Noël" la plus importante :

[73] *"Je me rappelle la première fois que j'ai dansé le chandé", c'est à la suite d'une promesse faite par mon père à l'Enfant Dieu : les membres de sa famille danseraient le chandé* s'il guérissait d'une maladie qu'il avait (...) Moi, j'avais environ 15 ans. (...) . Moi, je disais : « je ne sais pas danser le chandé* » ; mon père disait alors : « il faut danser, car c'est une promesse que j'ai faite, on ne va pas évaluer ta manière de danser, tu vas danser comme tu le pourras, il s'agit seulement de tenir la promesse » . (...) C'était un 24 décembre au soir (...). Car c'était là, devant la porte de l'église qu'on dansait le chandé* (...) La messe est dite après la naissance de l'Enfant (...). Avant, il y a la fête (...). On commence (...) aux environs de 8 heures du soir (...) On a tous été là, jusqu'à l'heure de la naissance de l'Enfant (...) À minuit, après la naissance de l'Enfant, on va voir la crèche et, après, on arrête, car les gens s'en vont danser, alors on laisse les tambours tranquilles (...) Il y avait une petite baraque qu'on avait faite, en palmier, et c'était là le bal, avec un picó*, ici au centre du village. (...) Puis, après la sortie du bal, au petit matin, lorsque c'est la fin du bal de la baraque, alors on reprend les tambours et on va dans la rue pour s'ébattre avec les gens, on va de porte en porte et on appelle la personne qui habite dans la maison ; si cette personne le veut, elle se lève et vient avec nous; dans*

¹³²REY SINNING (Edgar) : op. cit. p. 125.

¹³³Née à Talaigua Viejo en 1945, femme de Cástulo Acuña et actuellement *cantadora** de *Chandé* dans son village.

le cas contraire, elle nous paye, nous donne de l'argent pour un *sancocho** ou pour faire la fête et voilà (...) "¹³⁴.

Avant que ces *picós** n'arrivassent dans les villages à *Tambora*, l'on célébrait la veille des fêtes religieuses, dont il a déjà été amplement question par une *Tambora*. En quelque sorte, la *Tambora* était la fête, et la fête était la *Tambora*, ou, comme nous l'a exprimé Saturnino Muñoz d'Hatillo de Loba : "(...) alors, il n'y avait pas d'autres fêtes, on ne dansait que ça (...) ". Et, dans certains villages comme à San Martín de Loba, il y avait aussi d'autres types de formation instrumentale telles que les *bandas** ¹³⁵ (orchestres d'instruments à vent et percussions, très répandus surtout du côté des savanes des départements de Córdoba et de Sucre, à l'ouest de la région de Mompos) qui jouaient de la "musique à vent" (« música de vientos ») lors des festivités patriotiques, des carnavals, des *corralejas** (sorte de corridas) et autres. Mais en général, la majorité des villages n'avait pas de *banda** et on ne la faisait venir que pour les occasions spéciales, car cela coûtait cher. Dans d'autres villages, comme Altos del Rosario et Tamalameque, il y avait des formations d'accordéon, *caja vallenata** et *guacharaca** qui jouaient ce qui plus tard allait s'appeler la musique *vallenata**, originaire de la vallée du fleuve Upar, au nord-est de la région de Mompos, et aussi la *cumbia** ¹³⁶. Mais celles-ci aussi étaient des pratiques musicales peu répandues.

Par contre, la *Tambora*, étant l'une des musiques originaires du pays et, par conséquent, pratiquée par les villageois depuis plusieurs générations, était bien connue de tous. Mais, comme nous venons de le voir à travers les

¹³⁴Entretien à Talaigua Viejo avec Edelmira Pérez (née à Talaigua Viejo en 1945), le 5 janvier 1996.

¹³⁵Comme à San Martín de Loba avec la *banda** "11 de Noviembre".

¹³⁶Bien que nous ignorons s'il s'agit ou pas du même type de *cumbia**, amplement connue dans toute la région de la Caraïbe, puisque son orchestre, la traditionnelle *cumbiamba** - comme on l'appelle dans le département de l'Atlántico, ou *conjunto de gaitas** dans le département de Bolívar - n'a pas la même instrumentation. Cf. LIST (George) : op. cit., p.83.

témoignages précités, les jeunes ont commencé à préférer les bals à *picó** aux danses de leurs ancêtres. Voici comment Samuel Elles, parmi de nombreux témoignages à cet égard dans les villages à *Tambora*, nous décrit cette situation :

[74] "*(...) oui, alors les picó* sont arrivés et les gens devenaient enthousiastes avec les fêtes à picó* (...) On ne prêtait plus attention aux Tamboras, excepté les vieillards... que les vieillards. La jeunesse n'allait plus aux Tamboras, parce qu'il y avait le picó*. Alors, ils faisaient un salon là-bas, ils y rentraient et c'était pour danser (...) Et les vieux s'y amusaient aussi et ils ont finit par oublier. Et jour après jour les vieux sont morts et tout s'est fini (...) Il n'y en a que très peu qui sont restés. Alors, ici, celle qui allumait le plus ces Tamboras était la défunte Venancia [Barriosnuevo] (...) Elle avait toujours sa Tambora ! (...) "*"¹³⁷.

Tous les extraits de textes et les témoignages présentés ci-dessus, signalent le *picó** comme l'une des causes, peut-être la plus décisive, qui aurait engendré le déclin de la musique et de la danse traditionnelles de plusieurs endroits à travers la région caraïbe en Colombie. Il est certain que depuis l'apparition de cet appareil, aux alentours des années cinquante dans la sous-région de Loba, les nouvelles générations se sont vite laissées emporter par ces nouvelles formes de musique enregistrées sur disque, et ils ont commencé en même temps à dédaigner leurs musiques traditionnelles ancestrales. La *Tambora*, comme nous l'a exprimé Alejandro Ríos¹³⁸ "*(...) ne plaisait plus aux jeunes, c'était un truc des vieux !* " ou encore, Clemente Carmona :

[75] "*(...) il y avait une époque où les jeunes filles n'aimaient pas danser cela [la Tambora], mais le picó*. Tout était en train de changer.*

¹³⁷Entretien à Hatillo de Loba avec Samuel Elles (né à Hatillo de Loba en 1939) le 28 décembre 1995.

¹³⁸Ancien danseur né à San Martín de Loba en 1927.

*Alors, les jeunes n'aimaient presque pas les danses des vieux. C'est pour quoi cela s'est perdu (...) "*¹³⁹.

Alors la foule devint de moins en moins nombreuse, comme en témoignent aussi tous les acteurs ayant vécu ces années de décadence. Par manque de "personnel", comme eux-mêmes le disent, la *Tambora* avait du mal à démarrer, elle mourait. Car, rappelons-le, la foule était un élément indispensable pour que la *Tambora* puisse aboutir, et il fallait bien que l'assistance soit prête à chanter et à danser. Ainsi, peu à peu les *tamboreros**, les *cantadores** et *cantadoras** se retrouvaient seuls, en attendant que les gens s'approchassent, mais la plupart d'entre eux partaient vers la *caseta** (la baraque), là où l'on mettait le *picó**. D'après Pablo A. Gil :

[76] "(...) [le *picó**] a fait chuter la *Tambora* (...) car lorsque on est en train de jouer une danse de *Tambora*, et qu'on allume le *picó**, alors on ne veut plus chanter ni danser, et tout le monde s'en va vers le *picó**. Et comme la *Tambora* est une danse décente (...) alors ils disent ne pas savoir la danser. Et, là bas, aux *picós**, ils n'ont pas honte de sauter (...) alors les gens y vont et les *Tamboras* ont commencé à se détruire..."¹⁴⁰.

Même les vieux acteurs aussi, ont fini par faire pareil, et ces nuits à *Tambora* étaient devenues effectivement des nuits de "*picotones*", pour reprendre l'expression citée plus haut¹⁴¹.

Mais, tant il est vrai que ce manque de personnel était dû, pour une bonne partie, au fait que les gens préféraient danser là où il y avait du *picó**, ce n'était pourtant pas la seule raison. En fait, la "population à *Tambora*" si l'on peut dire ainsi, a commencé à diminuer considérablement. S'il est vrai

¹³⁹Entretien à Tamalameque avec Clemente Carmona, le 19 décembre 1995.

¹⁴⁰Entretien à Hatillo de Loba avec Pablo Antonio Gil, le 29 décembre 1995.

¹⁴¹De monsieur Enrique Ramírez, cité par REY SINNING (Edgar) : op. cit. p. 125.

que ces "têtes" ou "chefs" qui se chargeaient d'installer tous les ans la même *Tambora* pour donner une offrande aux Saints de leurs dévotion n'étaient pas remplacés lorsqu'ils mouraient, car une partie de leurs descendants négligeait la tradition, ces "danses de vieux", il semblerait aussi qu'il y eut une migration massive de villageois, y compris d'acteurs, non pas vers d'autres villages de la région comme cela était l'habitude (et sur quoi nous avons parlé dans "*Échanges régionaux* ") mais, cette fois-ci, vers l'étranger, et en particulier au Venezuela. Effectivement, pendant le boom de "l'or noir" dans ce pays (où depuis 1945 le pétrole est devenu l'une des sources de richesse les plus importantes de ce pays, et qui fit du bolivar une monnaie très forte, face à un peso faible et en constante dévaluation) un grand nombre de colombiens, et notamment des paysans de la région de Mompos, y ont émigré aux alentours des années soixante et soixante-dix, à la recherche d'une meilleure condition de vie.

Il est certainement difficile de prouver que cette migration vers l'étranger est directement responsable de la baisse de population à *Tambora*. Mais, si l'on tient compte des trois faits suivants, elle y est sans doute, en partie, indirectement liée : premièrement, il est courant d'entendre les villageois de cette région (dont les acteurs de la *Tambora*) , parler de membres de leurs familles qui sont partis vivre dans ce pays¹⁴², et nous avons vu aussi, sur le terrain, quelques uns d'entre eux qui étaient venus rendre visite aux familiers pendant leurs vacances de Noël ; deuxièmement, Alejandro Villalobos qui est lui aussi parti travailler au Venezuela il y a quelques années, nous dit que

¹⁴²Les exemples sont multiples : l'un des fils d'Aminta Marín (d'ailleurs, aucuns des enfants n'a suivi la tradition de celle qui est considérée "La Reine de la *Tambora* " à San Martín de Loba) ; Nelson Ardila, frère de Regina et Ismael Ardila ; une partie de la famille Carmona de Tamalameque (et en particulier Alejandro Carmona, frère de Clemente) ; parmi beaucoup d'autres cas.

dans la ferme où il a travaillé¹⁴³ (d'où il était venu quelques mois avant notre entretien¹⁴⁴ pour l'enterrement de sa grand-mère Venancia Barriosnuevo, morte le 12 octobre 1995) , il a rencontré plus de quarante personnes originaires de son village, Hatillo de Loba, dont plus de la moitié parmi quelques anciens dépassent les quarante ans¹⁴⁵ ; finalement, et c'est peut être aussi le fait le plus révélateur, c'est que si l'on tient compte des dates de naissance des plus importants acteurs de la *Tambora* d'aujourd'hui, par exemple à San Martín de Loba¹⁴⁶, l'on s'aperçoit que la majorité d'entre eux¹⁴⁷ sont nés soit avant 1939 soit après 1954. Il existe donc ce que l'on peut appeler un "trou de génération" qui en quelque sorte signifie que les héritiers de cette tradition nés entre ces deux dates, soit ne participent plus aux *Tamboras* (ou n'ont jamais participé) et donc qu'ils ont été oubliés par les villageois comme des acteurs de cette tradition, soit ont quitté le village et n'y habitent plus. Car c'est justement les personnes nées entre ces dates qui auraient vécu les changements dont nous venons de parler plus haut dès leur plus jeune âge et qui, entre 1960 et 1970, avaient aussi l'âge requis pour partir travailler ailleurs, loin de chez eux, de leur village.

On retrouve cette même situation dans les autres villages à *Tambora* , où ce "trou" est tout aussi significatif. Ainsi par exemple, à Altos del Rosario, à part Dagoberto Deal qui lui n'habite dans ce village que depuis 1968, la majorité des acteurs est né avant 1935, après quoi il a fallu attendre jusqu'en 1950 pour voir naître Diófelina Epalza, aujourd'hui l'une des *cantadoras** les plus importantes de ce village. À Hatillo de Loba, excepté Dilmina Muñoz (née

¹⁴³Appelée "El Chavo", situé dans l'État de Zulia à 14 kilomètre d'Encontrado.

¹⁴⁴Le 9 janvier 1996.

¹⁴⁵La majorité de ces gens-là étaient partis avant même sa naissance.

¹⁴⁶Dont la liste avec leurs dates de naissance respective se trouve en annexe.

¹⁴⁷Excepté deux membre de la famille Ardila, Regina et Ismael, famille qui a un parcours exceptionnel et dont nous parlerons plus en détail dans le chapitre "Facture d'instrument" en parlant d'Eleuterio Ardila.

en 1944), fille de Venancia Barriosnuevo et mère de Alejandro Villalobos, l'on ne retrouve aucun acteur entre Samuel Elles né en 1939, et Gumerindo Palencia, né en 1954.

À Tamalameque, ce "trou de génération" est immense ; ici, les *Tamboras* ont failli mourir. À part les deux anciens acteurs de la *Tambora* dont nous avons déjà parlé, à savoir Juana Robles (née en 1912) et Agustín Ramírez (né en 1918), il nous a été impossible de trouver qui que ce soit d'autre de cette vieille génération, ou même de la suivante¹⁴⁸. Ce n'est que jusqu'à Luis Eugenio Imbrechts qui, lui, (né en 1962), comme tous ceux qui sont aujourd'hui les acteurs de la *Tambora* de son village, à savoir, les différents membres des "groupes" « La Llorona de Tamalameque » et « Los hijos de Chaulo », est le produit d'un autre phénomène nouveau : le Festival de Tambora¹⁴⁹.

Effectivement, en vue de cette crise qui s'instaurait dans la région, deux jeunes hommes, Alvaro Mier et Diógenes A. Pino, ont créé respectivement au début des années quatre-vingt, deux Festivals de Tambora : l'un à San Martín de Loba, l'autre à Tamalameque. Aujourd'hui, ces Festivals dominent largement la scène dans laquelle se produit la *Tambora* dans la région.

Le déclin de la *Tambora* a donc été la conséquence de plusieurs facteurs. D'une part, il y a eu les nouvelles inventions, et en particulier cette fameuse machine reproductrice des musiques venues d'ailleurs, le « *picó* », qui séduisait la jeunesse et la détournait de certaines coutumes ancestrales ; alors, les vieux, faisant partie d'une génération qui gardait très vivement les

¹⁴⁸Rappelons-nous que ni Clemente Carmona ni Bonifacio Gómez sont originaires de ce village. Ce dernier nous dit que, après son départ il y a une dizaine d'années de Chimichagua (village d'origine), il n'y reste plus rien en matière de danses traditionnelles.

¹⁴⁹La notion de "groupe" en tant qu'institution musicale, est née aussi avec les festivals. Nous approfondirons ce sujet plus tard.

traditions, "chefs" promoteurs de certaines *Tamboras*, ou pas, disparaissaient et la *Tambora* avec eux. D'autre part, il y a eu les différents phénomènes migratoires qui ont fait baisser considérablement la "population à *Tambora*".

La *Tambora* tombait dans l'oubli ; certains chants, ainsi que certaines festivités auxquelles elle était rattachée, ne sont restés que dans la mémoire des plus anciens. Peu à peu elle se détachait de son rôle exclusif de célébration de certaines festivités religieuses, pour devenir de plus en plus, dans certains cas, une fête de divertissements, et, comme nous le verrons plus loin, avec l'aide des Festivals, un spectacle.

Dans le Tableau N° 7 que nous présentons ci-dessous, «Fêtes à *Tambora* à San Martín de Loba»¹⁵⁰, on s'aperçoit d'après les principaux acteurs de ce village interrogés à ce sujet¹⁵¹, nés entre 1908 et 1960 (présentés chronologiquement avec leurs initiales et leur date de naissance, sur la première ligne, de gauche à droite) qu'au fur et à mesure que l'on avance dans le temps, certaines festivités religieuses (présentées sur la colonne de gauche) étaient de moins en moins célébrées. En même temps apparaissent aussi d'autres types de célébrations tout à fait profanes, telles qu'entre autres des fêtes d'anniversaire, des fêtes d'adieux ou de réception. Le mois de décembre, et plus précisément aux alentours de Noël, reste la seule période signalée par tous les acteurs comme étant une fête à *Tambora*¹⁵².

¹⁵⁰D'où, avec les autres tableaux de "Fêtes à *Tambora*" que nous présentons en annexe, nous avons tiré le Tableau N° 1, page 130.

¹⁵¹Avec la question suivante : "À quel moment ou en quelles occasions, se produisaient les *Tamboras* les plus anciennes dont vous vous souvenez ?".

¹⁵²Comme nous l'avions déjà constaté avec le tableau N° 1, et comme d'ailleurs cela se passe, aussi, avec tous les autres tableaux de "Fêtes à *Tambora*" présentés en annexe.

Fêtes à Tambora à San Martín de Loba

	CC08	MM12	AM00	PC21	VS24	AR27	EA28	SE30	CG30	NU36	AP38	RA41	AM48	MA51	AG55	NC56	JR56	EA58	DO59	EC69	MC60
Noël (16 à 25 décembre)	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o
Fête des Rois (6 janvier)	o		o	o		o		o			o	o	o		o	o				o	o
Jour de l'An (31 décembre)			o		o	o	o			o		o	o	o							o
Ste. Catherine (25 novembre)			o	o	o			o		o		o		o							
Sainte Lucie (13 décembre)	o		o		o					o											
Saint Martin (11 novembre)	o				o																
Vierge « Candelaria » (2 février)			o	o																	
Immaculée Conception (8 décembre)					o						o										
Saint Antoine (13 juin)				o																	
St. Pierre St. Paul (29 juin)				o																	
Autres																				o	o

Tableau N° 7

- * Le mois d'août deux ans avant l'entretien (22-1-95), les Aréllu ont installé une Tambora pour un adieu à Nelson Aréllu (frère) qui vit au Venezuela.
 ** D'après Alberto González, Nelba Camargo et Regina Aréllu ont célébré leur anniversaire avec Tambora.
 * Lors des fêtes privées.
 ** Lors d'une présentation ; ou une nuit quelconque.
 ** Lorsqu'une personnalité importante arrive au village (l'évêque), on le reçoit avec Tambora. De même, lors des fêtes familiales.

La neuvaine de Noël à San Martín de Loba :

À San Martín de Loba il y a eu un événement qui, depuis une cinquantaine d'années, a particulièrement aidé à ce que la *Tambora* ne périlite pas : c'est la neuvaine de Noël célébrée dans les rues du village¹⁵³.

Depuis, voilà déjà quelques siècles, que l'Église catholique imposa une seule et unique doctrine à travers tout le pays, sa pensée ainsi que celle de ses représentants, a toujours eu une influence majeure dans les moeurs de la communauté et ses fidèles. Cependant, jusqu'à la fin des années trente, lorsque les villageois de la région avaient besoin d'un curé pour célébrer une cérémonie religieuse importante, il fallait partir à sa recherche, car même si dans la majorité de ces villages il y avait bien une église, il n'y avait cependant pas toujours de représentant du clergé. Alors, il était plutôt rare, à San Martín de Loba comme ailleurs, de pouvoir célébrer une messe de minuit le jour de Noël, et il fallait donc attendre que l'on fit venir un prêtre¹⁵⁴. À ce propos, Aminta Marín nous dit :

[77] "(...) *ma mère, qu'elle repose en paix, faisait venir les curés de Mompos, pour qu'ils viennent célébrer Noël, mais ce n'était pas tous les ans, quand même. Car, il fallait bien aller les chercher, les ramener là-bas, les nourrir, les payer et tout ça (...) Jusqu'à ce que soit venue la mission «Javeriana» que nous avions demandée (...)* " ¹⁵⁵.

¹⁵³Pour le dictionnaire "Le Nouveau Petit Robert", Le Robert, Paris, 1993, p. 1485, la neuvaine est une "série d'exercices de piété et de prières, qu'on fait pendant neuf jours consécutifs".

¹⁵⁴Dans d'autres villages, comme Hatillo de Loba, cette situation reste encore la même aujourd'hui, car pour officier dans les services, il faut faire venir le curé de San Martín de Loba.

¹⁵⁵Entretien avec Aminta Marín à San Martín de Loba, le 25 décembre 1994.

En effet, vers la fin des années trente, un groupe de missionnaires appartenant à la communauté "Javeriana", est venu de l'intérieur du pays (plus précisément de Medellín) s'installer à San Martín de Loba. Ces missionnaires ont eu un certain nombre d'initiatives qui ont permis d'élargir les liens qui existaient déjà entre l'Église et la communauté. La neuvaine, très répandue à travers le pays, qui dans ce village consistait à faire une prière particulière, dans l'église près de la crèche, pour chacun des neuf jours précédant la naissance de l'Enfant Jésus - avec des *cuadros** (tableaux) représentant différentes scènes de la nativité du Seigneur - a pris de l'ampleur. Car les missionnaires ont eu l'initiative de les organiser en dehors de l'église, dans les rues. Voici comment Aminta Marín nous le raconte :

[78] *"Depuis 1940, année de l'arrivée de la Mission Javeriana de Medellín, ils ont organisé ces neuvaines dans les rues, avec des «cuadros vivos» [tableaux vivants] (...) pas avec les Saints de l'Église, mais avec des enfants, cherchés dans les rues et mis dans les tableaux pour jouer le rôle de Jésus et de Joseph dans les rues (...) au lieu de mettre les Saints dans l'église (...) "* 156.

De cette façon, en faisant sortir dans les rues ce qui d'habitude se déroulait dans l'église, les missionnaires voulaient rendre encore plus vivante cette tradition de la neuvaine de Noël. Mais, c'était l'idée d'un seul prêtre de les célébrer dans les rues avec des *cuadros vivos** (tableaux vivants) , en y incorporant aussi un autre type de célébration de Noël déjà existante : la *Tambora*.

Voici comment nous le raconte Vicente Serpa qui, à l'époque, sonnait les cloches de l'église :

¹⁵⁶Idem.

[79] "Celui qui a commencé ce truc des Tamboras, la distribution des neuvaines, c'est Monseigneur García (...) de 1940 à 1941 (...) . Moi, j'avais déjà 17 ans. (...) . Luis Eduardo García (...) a été prêtre ici longtemps, (...) alors, comme il était assez gai, il aimait beaucoup les Tamboras. Il allait dans la rue (...) tous les dimanches pour demander l'aumône pour l'église et c'est alors (...) qu'il a dit : pourquoi ne ferait-on pas des neuvaines dans les rues, que ce serait encore mieux que de les faire dans l'église. Il appela les gens du village, qui furent d'avis que c'était joli dans les rues (...), on mettait les noms des rues à la neuvaine qui revenait à chaque rue. C'est là qu'on a décidé que la première ce serait la « calle del Mango » ["rue de la Mangué"] (...) parce qu'elle descend du haut vers le bas. (...) La deuxième serait celle de Bolívar (...) parce que c'est la rue centrale (on l'appelait rue des "turcos" ¹⁵⁷ et on la leur a laissée). (...) La troisième, « los callejones » ["les ruelles"] (...), le 19 [décembre] à « Villa Terel ». Le 20 , ici... on l'appelle la « calle del Trébol » ["rue du Trèfle"] . Le 21, là-bas, la rue « San Martín » . Le 22, ici (...) « El Carmen » . [Le 23] la « calle de las Flores » ["rue des Fleurs"] . Et celle du 24 c'est celle des fonctionnaires, mais, à présent, elle a été prise par le quartier (...) « Catanga » . (...) C'est ce qu'ont décidé le père et les gens du village, c'est ce qu'on a décidé, c'est resté comme ça et c'est comme ça. (...) Depuis 1940 ... ¹⁵⁸ .

C'est donc le père Luis Eduardo García, missionnaire "Javeriano" qui a eu l'idée d'intégrer la *Tambora* à la neuvaine de Noël, parce que "(...) il aimait beaucoup les Tamboras (...)" . Et cette idée d'intégrer la *Tambora* (qui déjà se produisait soit la veille des festivités religieuses et aussi aux alentours de Noël, soit spontanément n'importe quel jour de décembre, généralement à côté de l'église) avec les neuvaines de chaque rue (qui anticipent la naissance de l'Enfant Dieu) a en partie permis à la *Tambora* de San Martín de Loba d'échapper au déclin et de survivre ainsi jusqu'à nos jours. Car en

¹⁵⁷"Turco" : Personne d'origine syrienne ou libanaise.

¹⁵⁸Entretien avec Vicente Serpa à San Martín de Loba, le 12 janvier 1996.

effet, cette ancienne tradition de l'Église catholique se fête encore aujourd'hui dans ce village d'une façon tout à fait particulière.

Depuis donc cette date, 1940, et d'après un accord entre la mission « Javeriana » et les villageois, on a réparti les neufs jours de prière précédant la naissance de l'Enfant Jésus entre neuf rues du village comme suit :

- Le 16 décembre, la rue « del Mango » ["rue de la Mangue"] ,
- le 17 décembre, la rue de Bolívar ,
- le 18 décembre, « los callejones » ["les ruelles"] ,
- le 19 décembre, « Villa Terel ».,
- le 20 décembre, la rue « del Trébol » ["du Trèfle"] ,
- le 21 décembre, la rue de « San Martín » ,
- le 22 décembre, la rue d' « El Carmen ».,
- le 23 décembre, la rue « de las Flores » ["des Fleurs"] ,
- le 24 décembre, «Catanga»¹⁵⁹.

Ainsi et dans cet ordre, chacune de ces rues se charge d'organiser une neuvaine. Cela veut dire qu'elle doit fournir tout ce qui est nécessaire pour : d'une part, les *paseos** (promenades) avec ses *carrozas** (chars) qui circulent dans les rues du village tout au long de la journée ; d'autre part, la messe au petit matin et la prière quotidienne du soir avec les *cuadros vivos** (tableaux vivants) qui l'accompagnent ; et, finalement, la *Tambora* , qui se fait dans la nuit et qui enchaîne avec la rue suivante au petit matin du lendemain.

Le *paseo** , dans ce contexte, se réfère au déplacement de la foule dans les rues du village, en même temps qu'elle chante, joue et s'amuse en faisant un grand tapage collectif. En général, il y a deux sortes de *paseo** : avec ou sans *carroza** . Excepté le tout premier au petit matin, on conçoit mal un *paseo** sans *carroza** , de même qu'une *carroza** sans *paseo** . Le

¹⁵⁹Aux débuts, la neuvaine de ce jour était destinée aux fonctionnaires du village, qui installaient la *Tambora* dans la *plaza** , à côté de l'église. Depuis quelques années c'est ce nouveau quartier qui s'en charge.

*paseo** avec *carroza** est un cortège qui se crée autour d'une scène, d'un "tableau vivant" (*cuadro vivo**) avec un ou plusieurs personnages, généralement tiré d'un passage biblique, mais aussi des contes et des légendes populaires, ou encore d'après des personnages de la vie réelle. Ces personnages sont joués par des jeunes ou des enfants qui se déguisent et qui se placent dans un décor fait sur une table à manger mise à l'envers, et tirée par des hommes qui la porte sur leurs épaules, ou sur une *carroza** tirée par un âne ou un cheval. Ces derniers temps on le fait aussi sur des camionnettes ou des camions. Ainsi, toute la journée, et tous les jours à partir du 16 décembre jusqu'au 24, les *paseos** se baladent dans le village avec une foule enthousiaste qui suit, qui joue, qui chante, qui rit.

Le premier *paseo** commence vers trois heures au petit matin. Les *tamboreros** se réunissent dans la rue qui correspond à la neuvaine du jour, et en percutant les tambours, principalement le *currulao**, ils appellent les dormeurs, pour que ceux qui veuillent bien participer à la messe qui va suivre un peu plus tard, viennent les rejoindre. Une fois qu'il y a suffisamment de monde rassemblé, la foule se déplace avec la *carroza** s'ils en ont prévu une pour cette occasion, à travers les rues du village (photo N° 11) en criant : "«viva la calle del Mango ! »", ou "«viva la calle de las Flores ! »" selon le jour de la neuvaine. Ainsi, et avec de « l'*aguardiente* » (l'eau de vie), le "carburant" qui ne doit pas manquer, les villageois se promènent dans les rues, battent des mains, jouent aux tambours et alternent les couplets, chantés par la *cantadora** ou le *cantador** avec la foule qui répond en chantant les refrains en chœur¹⁶⁰ :

¹⁶⁰Ces deux extraits qui suivent, présentés à titre d'illustration, ont été recueillis le 18 décembre 1994, lors du *paseo** du petit matin de la rue « los callejones ».

Choeur

Soliste

(Traduction)

"(...) los pozos brillantes
se están derramando
los tubos de plata
lo están acabando,

("Les puits qui brillent
sont en train de déborder,
les tuyaux d'argent,
sont en train de s'achever, ")

por arriba corre el agua
por abajo piedrecitas
desde lejos se conoce
la mujer que es señorita

(En haut coule l'eau,
en bas des petites pierres,
de loin on reconnaît,
la femme qui est vierge)

bis

toma niña esa paloma
que volando la cogí
su madre quedó llorando
como yo lloré por ti (...) "

(Prend cette colombe petite fille,
je l'ai prise en s'envolant,
sa mère est restée en larmes
comme moi j'ai pleuré pour toi (...))

Ou encore :

"(...) levántate mi maye
y prende las velitas,
vamos pa' la calle
a esta fiesta bonita

("Lève-toi, commère,
et allume les bougies
on s'en va dans la rue,
que cette fête est jolie ")

por aquella calle vive
la que no me puede ver
por eso le tengo puesta
la culebra cascabel (...) "

(Dans la rue là-bas vit,
celle qui ne peut pas me voir,
c'est pourquoi je lui ai mis
un serpent à sonnettes (...))

Après être passé par les plus importantes rues du village, durant environ une heure et selon ce qui a été convenu avec le curé, on se dirige vers l'église pour entendre la messe du jour qui elle commence entre quatre et cinq heures du matin.

Une fois dans l'église, on chante des *villancicos** traditionnels (des chants de Noël amenés par les Espagnols). Ensuite, la messe se déroule normalement, et lorsque celle-ci se termine l'on s'approche de la crèche. Là,

autour d'elle, la *cantadora** chante une *tambora* , l'assistance répond en chœur en battant des mains, et les *tamboreros** percutent les tambours (photo N° 12). Cette fois-ci, les textes des chants sont directement liés à la naissance de l'Enfant Jésus, et accompagnés généralement sur un rythme de *tambora* . Autrement dit, on n'accompagne pas d'habitude les chants dans l'église avec d'autres modalités rythmiques de la *Tambora* , excepté *tambora*¹⁶¹ :

Choeur	Soliste	(Traduction)
"Qué parió María un niño varón cómo lo pusieron Manuel Salvador		("Qu'a-t-elle accouché Marie un enfant mâle quel nom lui ont-ils donné Emmanuel, le Sauveur")
	nosotros los de las Flores cantamos con alegría porque estamos esperando la venida del Mesías	(Nous [de la rue] des Fleurs, nous chantons avec joie, car nous attendons l'arrivée du Messie)
bis		
	estamos aquí reunidos reunidos en un recinto porque estamos esperando el nacimiento 'e Cristo "	(Nous sommes ici réunis réunis dans cette enceinte, car nous attendons la naissance du Christ
bis		
	el pesebre de allá arriba está al lado de un lago para de ahí irle a avisar los tres Reyes y los Magos	la crèche de là-bas, en haut, est à côté d'un lac, allez le leur faire savoir, aux Trois Rois et Mages
bis		
	las estrellitas del cielo están enojadas con Dios porque no las hizo grandes como la luna y el sol (...)"	les étoiles du ciel sont fâchées avec Dieu, parce qu'il ne les a pas fait grandes comme la lune et le soleil ").

¹⁶¹ Delcy Gil a chanté la partie soliste du chant qui suit, à la fin de la messe aux alentours de 5h 30, lors du jour de la neuvaine de la rue des Fleurs, le 23 décembre 1995. Voir exemple musical N°16.



Photo N° 10: Premier paseo* vers trois heures du matin de la rue Saint Martin. Tamboreros* et foule. San Martín de Loba, le 21 décembre 1994.



Photo N° 11: Regina Ardia chante auprès de la crèche dans l'église après la messe. San Martín de Loba, le 17 décembre 1995.



Photo N° 12 : Paseo* au petit matin de la rue de Bolívar. Carroza* « L'archange St. Gabriel ». San Martín de Loba, le 17 décembre 1995.

Une fois le chant de *tambora* fini, en sortant de l'église, l'on poursuit avec le *paseo** à travers le village pendant que le soleil se lève et que le jour à peine commence (photo N° 13) . Il n'y a jamais un horaire fixe. L'on sait que ce premier *paseo** , ainsi que la messe, se déroule au petit matin. Mais on ne sait pas à quel moment il commence ni à quel moment il va vraiment finir, peut-être à six, sept, ou huit heures du matin. Le nombre des *carrozas** , ce qui détermine aussi le nombre de *paseos** qu'il y aura par la suite, varie considérablement. En fait, ceci dépend d'un certain nombre de choses, notamment d'ordre économique, car la préparation de tout ce qui va se dérouler pendant la journée coûte de l'argent. Ainsi, chaque rue s'organise et crée une *junta** (un comité), avec un président, un vice-président, un trésorier, etc., et c'est à eux de veiller au bon accomplissement de leur neuvaine, car ce sont eux la "tête de fête". Bien qu'il n'y ait rien à gagner ni à perdre durant ces neuf jours, de même qu'aucune rue n'est obligée de continuer cette tradition, la plupart d'entre elles rivalisent d'effort pour que cela se passe le mieux possible. Ainsi, et pour récolter de l'argent, la *junta** organise un certain nombre d'événements préalables, tels que des loteries, vente d'aliments, quête, etc. ce qui permettra de déterminer le nombre des *carrozas** et aussi de payer tous les autres frais de la neuvaine : matériels pour chaque *carroza** , *cuadros vivos** , *aguardiente** , curé, etc. Ainsi, dans une journée il peut y avoir un nombre considérable de *carrozas** . Par exemple, le 21 décembre 1994, jour de la neuvaine de la rue de Saint Martin, il y a eu entre autre : «L'Évangélisation» , «La Nympe» , «Le Mohan et la pleurnicheuse folle»¹⁶², «Hommage à Aminta»¹⁶³, «Le centaure» entre autres. (Les photos 14 à 20, nous montrent d'autres exemples de *carrozas** des différentes rues).

¹⁶²Tirée de deux légendes locales : "El mohan", et "la llorona".

¹⁶³Il s'agit d'Aminta Marín, célèbre *cantadora** , encore vivante.



Photo N° 13 : Carroza* des Ruelles « Dina tombe en difficultés » .
San Martín de Loba, le 18 décembre 1994.



Photo N° 14: Idem. (L'homme représente un égyptien qui trompa une femme. Celle-ci se réfugie chez ses sœurs. D'après la *junta** des Ruelles, cette scène est tirée du "Livre des histoires bibliques").



Photo N° 15 : Paseo* des Ruelles. Yennis Caballero chante et distribue l'aguardiente* .
San Martín de Loba, le 18 décembre 1994.



Photo N° 16 : Carroza* « L'Annonciation, avec l'ange » .
San Martín de Loba, le 20 décembre 1994.



Photo N° 17 : Tamboreros* de la carroza* « L'Annonciation, avec l'ange » .
San Martín de Loba, le 20 décembre 1994.



Photo N° 18 : Carroza* « Le couronnement » .
San Martín de Loba, le 23 décembre 1995.



Photo N° 19 : Carroza* « La pêche miraculeuse » .
San Martín de Loba, le 21 décembre 1995.

Mais aussi, il y a des occasions où il n'y a pas une seule *carroza*^{*}, soit par manque d'argent, soit pour cause de deuil, comme c'était le cas le 16 décembre 1994 à la rue de la Mangué¹⁶⁴. Après le coucher du soleil, aux alentours de 19 heures, on fait la prière quotidienne à côté d'un *cuadro vivo*^{*} qui a été créé pour l'occasion et placé dans la rue de la neuvaine du jour (photo N° 21) .

Ensuite vient une nuit de *Tambora* , qui commence après la prière aux alentours de 20 heures. Celle-ci se déroule, encore aujourd'hui, d'une façon similaire à celles d'autrefois (photos 22 à 24) . À un endroit quelconque de la même rue, se réunissent les *tamboreros*^{*}, les *cantadores*^{*} et la foule. Cette dernière non seulement se charge de battre des mains et de chanter les répons aux vers chantés par le soliste (le refrain), mais aussi de participer activement à la danse. Car c'est à l'assistance même de se lancer les uns après les autres dans l'arène, en couples, pour danser les différents airs chantés par les *cantadores*^{*}.

Par ailleurs, ce sont souvent eux, *cantadores*^{*} et *cantadoras*^{*}, qui décident quel va être le chant interprété, d'après leurs propre répertoire. Le nombre des chanteurs solistes dans une *Tambora* est donc important. Il semblerait que les *Tamboras* de jadis comptaient un nombre très important de solistes. Hélas, ce n'est pas le cas aujourd'hui.

¹⁶⁴Un jeune homme habitant le quartier de la rue de la Mangué, est mort et par conséquent il n'y eut ni de *carroza*^{*}, ni de *Tambora* ce jour là. Également, Regina Ardila porta deux ans le deuil pour la mort de son père, ce qui affecta notablement le déroulement de la neuvaine de la rue de Bolívar dans les années 1993 et 1994.



Photo N° 20 : *Cuadro vivo** de la rue de Bolívar.
San Martín de Loba, le 17 décembre 1995.



Photo N° 21 : Eleuterio Ardila Moncada et Yennis Caballero
dansent l'*fabozao** lors de la *Tambora* des Ruelles.
San Martín de Loba, le 18 décembre 1994.



Photo N° 22 (ci-dessus) : Martina Camargo et Eleuterio Ardila Moncada dansent "La pavia",
lors de la *Tambora* de la rue d'« El Carmen ». San Martín de Loba, le 22 décembre 1994.

Photo N° 23 (à droite) : Vicente Serpa (*tambora*), Nicanor Agudelo (*currulao*) lors de la
Tambora de la rue d'« El Carmen ». San Martín de Loba, le 22 décembre 1994.



Nous avons constaté qu'en effet, souvent, la *Tambora* s'essouffle par manque de solistes. Et ceux qui sont connus pour cela, sont invités par avance à venir chanter dans les différentes *Tamboras* des neuvaines de Noël. Aujourd'hui il est plutôt rare de rencontrer les *cantadoras** les plus anciennes du village, telles que Petrona Centeno ou Aminta Marín, parmi d'autres, en train de chanter dans ces *Tamboras*, à cause de leur âge et de leur état de santé. Il est plus courant de retrouver des chanteurs beaucoup plus jeunes, dont les plus fameux sont : Martina Teresa Camargo, Delcy et Cedileth Gil, Nelba et Asteria Centeno, Regina et Ismael Ardila, Eleuterio Ardila Moncada, José Rocha (dit Mañi), Alberto González (dit Marquitos).

Ces nuits de *Tambora* des neuvaines de Noël sont également imprévisibles. En effet, elles peuvent durer peu de temps, ou bien jusqu'à deux, trois heures ou plus, du matin. Ainsi, parfois la *Tambora* du soir enchaîne avec le *paseo** du petit matin, et on dit alors que la *Tambora* est passée dans la rue suivante. C'est donc au nouveau *paseo** de "prendre la *Tambora*", pour ensuite continuer avec la messe d'abord, puis par les *carrozas** tout au long de la journée, la prière et le *cuadro vivo**. Le soir, une autre nuit de *Tambora* recommence de nouveau jusqu'au lendemain avec un autre *paseo** matinal.

Cette façon de célébrer la neuvaine de Noël à San Martín de Loba reste encore aujourd'hui très vive, même si elle n'est pas toujours régulière. D'une part, les *casetas** avec ses *picós** continuent d'être une menace, car l'on a plutôt tendance à préférer danser dans les boîtes de nuit de la musique *vallenata** (très en vogue depuis déjà quelques années) ou autre, en s'approchant bien de son partenaire, que danser de la *Tambora*, comme cela se faisait autrefois, (mais de moins en moins aujourd'hui) en couple,

séparément, et dans la rue. D'autre part, les relations entre les curés du village et les villageois n'ont pas toujours été très conviviales. Il y eut des prêtres qui ne permettaient pas l'entrée des tambours dans l'église, car ils n'aimaient pas la *Tambora*. L'on a connu des époques aussi où des curés ont voulu supprimer les *paseos** et les neuvaines dans les rues, sous prétexte que le tapage qui en résultait était devenu, d'après eux, excessif. De même, quelques temps après l'arrivée de la mission « Javeriana », il y a eu un important désaccord entre les villageois et le clergé. Ce dernier a menacé de quitter le village, en emportant avec lui l'image du Saint patron du village, San Martin. Alors les villageois ont confisqué l'image et l'ont cachée dans la brousse afin de la protéger. Une fois que les « Javerianos » étaient partis, les villageois l'ont remise là où elle demeure encore aujourd'hui, dans l'église. Ceci dit, d'une façon générale et en dépit des diverses périodes difficiles, la neuvaine à San Martín de Loba s'est maintenue intensément les neuf jours précédant la naissance de l'Enfant Jésus, avec les *paseos**, les *carrozas**, les *cuadros vivos** et les *Tamboras* jusqu'à aujourd'hui.

La Tambora en dehors de la neuvaine de Noël

Cette neuvaine avec *Tambora* s'est également produite dans d'autres villages à *Tambora*, comme également à Talaigua Viejo avec le *Chandé*, mais jamais avec la même intensité ni la même importance qu'à San Martín de Loba. La raison en est que la neuvaine avec *Tambora* a commencé à se produire beaucoup plus tardivement, une fois que le *picó** avait influencé les moeurs des habitants de la région depuis un bon moment. D'autant plus, qu'un autre événement viendra bientôt prendre une place très importante dans le déroulement de cette pratique musicale : les Festivals de *Tambora*.

En dehors du contexte de la neuvaine de Noël, la *Tambora* se produisait de moins en moins dans la région. Elle avait cependant encore lieu, comme cela a toujours été le cas, pendant le mois de décembre, et aussi, lors de diverses autres occasions qui avaient peu de relation avec une quelconque festivité de l'église¹⁶⁵. Mais, quoique la *Tambora* à Tamalameque, avec cet immense "trou de génération" dont nous avons parlé plus haut, ait presque complètement disparu en dehors du cadre du festival - dont nous parlerons plus loin - ce ne fut pas pour autant le cas dans les autres villages¹⁶⁶ :

À Altos del Rosario, il existe aujourd'hui un plus grand nombre d'acteurs, anciens et actifs, par rapport à tous les autres villages à *Tambora*¹⁶⁷. Ceci pourrait s'interpréter comme le vestige d'un important noyau d'acteurs de *Tambora* d'autrefois. Mais la situation dans ce village semble être inverse à celle de Tamalameque, car l'importance du nombre d'anciens acteurs toujours actifs d'Altos del Rosario n'a d'égale que le peu d'intérêt que portent les jeunes à cette tradition. Ceci dit, et grâce en partie à un nouveau venu, Dagoberto Deal (qui lui, était aussi *cantador** dans d'autres types de *bailes cantados**¹⁶⁸), ces vieux *tamboreros**, *cantadores** et *cantadoras** continuent à faire de la *Tambora* une importante partie de leur vie ainsi que de la vie du village.

¹⁶⁵Voir tableau N° 7 (page 174).

¹⁶⁶Talaigua Viejo, à son tour, et comme la majorité des villages de la région, a vécu le déclin de la musique et de la danse de tradition orale de la région. Cependant, ici nous ne parlerons pas de ce village puisque ce n'est pas un village à *Tambora* proprement dit, mais à *Chandé*.

¹⁶⁷Bien que notre étude ne porte pas sur "tous" les villages à *Tambora*, les acteurs d'Altos del Rosario sont reconnus à travers la région comme étant porteurs d'une des traditions les plus anciennes. Et, en ce qui concerne les quatre villages à *Tambora* faisant partie de notre étude, ils sont, aussi, les plus âgés, comme nous pouvons l'observer dans la liste d'acteurs interviewés qui se trouve en annexe.

¹⁶⁸Tel que la *bulgaria** et le *bullerengue**, qu'il chantait à El Piñón, dans le département de Magdalena.

À Hatillo de Loba, il y a eu jusqu'à récemment la présence de Venancia Barriosnuevo qui depuis son arrivée dans ce village, en 1940, jusqu'à sa mort, en 1995, n'a jamais cessé de soutenir et de propager cette tradition avec enthousiasme et ténacité. Aujourd'hui différents membres de sa famille, notamment sa fille, Dilmina Muñoz, et ses petits-enfants, Alejandro, Juan et Milena Villalobos, parmi d'autres personnes¹⁶⁹, continuent en dépit des difficultés, comme leur grand-mère, à installer des *Tamboras* dans le village en dehors du cadre des festivals.

San Martín de Loba reste ainsi le seul village, parmi ceux faisant partie de notre étude, où la *Tambora* s'est maintenue relativement stable et vive. Il y a trois raisons principales à cela : premièrement, et comme à Altos del Rosario, il existe à San Martín de Loba un nombre important d'acteurs anciens qui continuent d'être actifs, ou qui l'ont été jusqu'à récemment, dans les différentes manifestations à *Tambora* de ce village ; deuxièmement, et comme nous venons de l'exposer plus haut, la *Tambora* accompagne vivement, et depuis 1940, la neuvaine de Noël ; en dernier lieu, ce village organise tous les ans aux alentours des fêtes du Saint patron, le 11 novembre jour de Saint Martin, un Festival de *Tambora* qui accueille régulièrement de nombreux orchestres de *Tambora* du village, et même des orchestres en provenance des différents endroits de la dépression de Mompos, ainsi que nous allons le décrire par la suite.

¹⁶⁹Principalement Gumerindo Palencia, et un groupe de jeunes de la famille García.

b. Les Festivals de Tambora

Il existe deux "Festivals de Tambora" dans la région (l'un à San Martín de Loba, l'autre à Tamalameque) qui ont joué un rôle très important dans la *Tambora* d'aujourd'hui. Ils ont été créés dans des circonstances semblables, sans que, à l'origine, aucun des deux ne sût l'existence de l'autre : ils se sont produits pour la première fois presque à la même époque (fin des années soixante-dix, début des années quatre-vingt), pratiquement pour les mêmes raisons (afin de préserver une tradition en voie de disparition), et à l'initiative débordante de deux jeunes hommes qui ne se connaissaient pas¹⁷⁰ mais qui avaient cependant de nombreux points en commun.

Ils s'agit d'Alvaro Mier, de San Martín de Loba, et de Diógenes A. Pino, de Tamalameque. Deux personnages (issus de ce "trou" de la génération des années quarante-cinquante que nous avons évoqué précédemment) très importants dans la *Tambora*, sans qu'aucun d'eux n'y ait jamais participé activement (en chantant, en jouant, ou en dansant). Tous les acteurs confirment cette importance, et leur en sont reconnaissants. Tous deux sont devenus aujourd'hui en quelque sorte, les "chefs" ou les "têtes" des *Tamboras* d'autrefois, et c'est à eux que l'on doit l'existence du Festival dans leurs villages respectifs. Ce sont deux Festivals qui ont modifié l'histoire de la *Tambora*, car dans de nombreux villages elle se produit rarement en dehors de ce contexte ou de ce qu'il a en partie engendré, à savoir la *Tambora* en tant que spectacle.

Pour parler de ces deux Festivals, il faut donc parler aussi de ces deux personnages, précurseurs de cet événement. Ainsi, allons-nous commencer

¹⁷⁰Habitant pourtant à une distance relativement proche l'un de l'autre : San Martín de Loba se trouve à une quarantaine de kilomètres de Tamalameque, soit environ une heure et demi de voyage.

par évoquer brièvement le chemin parcouru par chacun d'entre eux, pour en venir aux antécédents mêmes des Festivals, et ensuite traiter sommairement des Festivals proprement dits. Nous finirons par parler des effets et des influences de ceux-ci sur la *Tambora* d'aujourd'hui.

1. San Martín de Loba

Alvaro Mier

Alvaro Mier est né à San Martín de Loba en 1948. Bien que ses parents fussent des musiciens amateurs, ils n'étaient cependant pas acteurs dans la *Tambora*, pas plus que leur ascendance¹⁷¹. À vingt ans, et ayant passé son baccalauréat, Alvaro est parti travailler à El Banco (dans le département de Magdalena, à une vingtaine de minutes de San Martín de Loba) dans une station de radio, appelée "La Voz del Banco". À partir de 1968, il y reste dix ans et il devient chef de rédaction du journal régional. En même temps, il travaille aussi comme professeur de l'École Nationale Mixte d'El Banco, ce qui lui permet d'entretenir des relations et de faire des échanges divers avec l'École Coopérative de San Martín de Loba, où plus tard il deviendra professeur.

Le contact d'Alvaro Mier avec le monde extérieur (par l'exercice du journalisme, les aller-retour qu'il faisait continuellement entre El Banco et San Martín de Loba, et les séjours dans ce dernier village pendant les vacances

¹⁷¹Pendant leur jeunesse, son père jouait de l'harmonium et du piano, mais aussi, de la caisse claire dans la *banda** 11 de Noviembre ; sa mère chantait dans le chœur de l'église des *villancicos**.

de Noël) lui ont fait remarquer certains aspects qui peu à peu changeaient dans la façon dont se déroulait la *Tambora* et d'autres traditions ancestrales dans son village :

[80] "(...) J'ai remarqué qu'il y avait une espèce d'abandon de certaines traditions qui faisaient partie de la culture du village (...) comme par exemple les *Tamboras*. C'était clair que cela était déjà en train de se perdre, car les *picó** sont arrivés et l'influence d'autres types de musique, de la musique foraine (...) C'est-à-dire que les gens ont commencé à changer la *Tambora* pour le *picó**. Peut-être que les gens qui étaient ici n'avaient pas remarqué ce changement, ou qu'ils l'avait accepté comme étant d'une nouvelle mode (...) Il est possible que cela se fût produit bien avant, mais peut-être je n'en étais pas conscient (...) alors, à partir de ce moment là, nous avons commencé un travail de sauvetage, de récupération de ces traditions (...) "172.

Avec l'accord de la municipalité, Alvaro Mier, avec d'autres éducateurs, a donc commencé à promouvoir différentes traditions ancestrales lors de la "Semaine Culturelle" qui se déroulait annuellement à l'École Coopérative de San Martín de Loba où plus tard il deviendra professeur, en 1978, profession qu'il exerce toujours. Il engagea des acteurs connaisseurs de danses et de musiques traditionnelles du village¹⁷³ (*farotas**, *indios**, *pilanderas**, *Tambora*, entre autres) afin qu'ils transmissent leur savoir en l'apprenant aux jeunes¹⁷⁴. Bien que cette initiative n'a pas duré longtemps, elle a permis à quelques acteurs et aux jeunes élèves de présenter des *danzas** et de la *Tambora*, à l'École Coopérative du village pendant la Semaine Culturelle, mais aussi au Festival de la *Cumbia* à El Banco. Dans ce festival, qui depuis 1970 se déroulait tous les ans¹⁷⁵, on invitait également différentes *Tamboras*

¹⁷²Entretien à San Martín de Loba, le 20 janvier 1995.

¹⁷³Tels que Vicente Serpa, Nicanor Agudelo et Casildo Gil, parmi d'autres.

¹⁷⁴L'on peut observer de courts extraits de cet enseignement dans la vidéo YURUPARI : *Pilanderas, farotas y tamboras*, (textes de Gloria TRIANA), Bogotá, Audiovisuales, 1986.

¹⁷⁵Excepté 1973 et 1976. Cf. PÉREZ COGOILLO (Nicanor) et CAAMAÑO BLANQUICET (Miguel) : *Breves Notas Históricas de El Banco*, Bucaramanga, Multipapeles, 1994, p. 96.

et *danzas** des villages voisins pour qu'ils montrassent leurs musiques et leurs danses traditionnelles, autres que la *Cumbia**. Ceci a donné l'idée à Alvaro Mier de lancer un événement semblable dans son village, mais en principe, seulement avec de la *Tambora*. Ainsi, ces deux événements (les présentations des *Tamboras* lors des "Semaines Culturelles" et plus particulièrement le Festival de la *Cumbia* à El Banco) ont été les précurseurs les plus importants pour le Festival de *Tambora* qui allait être lancé quelques années plus tard à San Martín de Loba.

Même si l'idée était là, il fallait pourtant trouver les moyens financiers pour la réaliser. Ce n'est qu'en 1984, lorsque Oscar Centeno (président du comité organisateur des fêtes du Saint patron de San Martín de Loba) a demandé à Délmides Navarro (ancien collègue d'Alvaro Mier à la radio d'El Banco) qui retransmettait en direct le Festival de la *Cumbia* pour "Radio Sutatenza" (de Barranquilla¹⁷⁶), de retransmettre, également en direct, les fêtes du Saint patron de San Martín de Loba, le 11 novembre, jour de Saint Martin.

Délmides Navarro fut d'accord pour assurer cette retransmission, mais en faisant une remarque importante. Pour Radio Sutatenza il n'était pas intéressant de retransmettre de la musique de *picó**, ni des *bailes de caseta**, ni des *corralejas** (sorte de *corridos*) ; mais c'était, entre autres choses, ce que précisément l'on faisait pendant ces fêtes, des événements qui pourtant ne représentaient pour lui rien de spécial. Il a donc proposé à Oscar Centeno (futur maire du village) et à travers lui, au comité organisateur des fêtes de San Martín de Loba, d'accueillir une idée que depuis quelques années lui avait transmise Alvaro Mier : faire un Festival de *Tambora*. Pour Délmides

¹⁷⁶Capitale du département de l'Atlántico. Voir carte N°3, p. 86.

Navarro la *Tambora* valait bien la peine d'être transmise à la radio, s'agissant d'un événement unique et propre au village.

C'est ainsi qu'en dépit de beaucoup de difficultés mais, avec le soutien du comité organisateur des fêtes de Saint Martin et de quelques amies, Alvaro Mier, en un mois, a organisé et ensuite réalisé, le premier Festival de *Tambora* de San Martín de Loba, aux alentours du 11 novembre 1984. Depuis, il est toujours à la tête de ce Festival, comme en outre de toute sorte de manifestations culturelles de son village.

Le Festival :

Le Festival de *Tambora* à San Martín de Loba a donc été réalisé tous les ans depuis sa création en 1984, jusqu'en 1996 lors de sa douzième version¹⁷⁷. Le Festival est célébré aux alentours du 11 novembre, jour de la fête du Saint patron du village, Saint-Martin, afin de ne pas le confondre, selon Alvaro Mier, avec d'autres célébrations traditionnelles à *Tambora* qui se produisent encore aujourd'hui, comme celles du mois de décembre et la neuvaine de Noël.

Dès ses débuts, ce Festival a été réalisé en lui donnant un caractère essentiellement compétitif autour d'un certain nombre de concours, aspect qu'il a gardé jusqu'à aujourd'hui. Lors de chacun des trois premiers Festivals il y a seulement eu deux concours : danse et chant traditionnels, en deux catégories différentes : "vétérans", pour les plus anciens, et "initiés", pour les autres. Puis à partir du troisième Festival, une troisième catégorie est venue s'ajouter au concours de danse : "enfants". Par la suite, trois autres concours

¹⁷⁷Excepté en 1987, année où le Festival n'a pas été réalisé par manque de ressources.

instaurés, à partir du quatrième Festival, en 1988 : "chant inédit", "richesse folklorique" et "*piqueria*" ¹⁷⁸ ; de même qu'est apparue une nouvelle catégorie : "juvénile". Un peu plus tard, à partir du huitième Festival en 1992, deux autres concours se sont rajoutés : "meilleur joueur de *currulao*" et "meilleur joueur de la *tambora*" .

Si le nombre des concours dans ce Festival a peu à peu augmenté, cela est certainement dû en partie au nombre de participants, qui lui a également augmenté. Lors du premier Festival les mêmes acteurs du village, qui habituellement se réunissaient dans d'autres manifestations de *Tambora* , étaient les seuls à participer. Puis à partir de la création de ce premier Festival, ils se sont peu à peu regroupés pour former ce qui bientôt s'appellera "groupe" de *Tambora* , soit des orchestres de *Tambora* , mais cette fois-ci, avec un nombre défini d'acteurs, chacun ayant un rôle précis. Alvaro Mier considère que cette notion de "groupe" est née avec le Festival car elle n'existait pas auparavant et que depuis elle est devenue très répandue à travers la région.

Ainsi, quatre groupes de *Tambora* principaux se sont formés dans ce village : celui de la rue de la Mangua, avec Petrona Centeno en tête - l'une des rares vieilles *cantadoras** encore active - et qui plus tard prendra le nom "16 de Diciembre" (nom qui fait allusion au jour de la neuvaine de cette rue) ; celui de la rue de Bolívar, avec différents membres de la famille Ardila, et qui plus tard a pris, lui, le nom "Dinastía y Folclor" (nom qui fait allusion à la riche

¹⁷⁸La *piqueria** est un duel entre deux ou plusieurs chanteurs solistes, où chacun à son tour démontre son habilité à improviser des vers en lançant des satires contre ses adversaires. Bien que parfois l'on trouve aujourd'hui ce style de chant dans la *Tambora* , il est beaucoup plus courant dans d'autres genres de musique, tel que le *vallenato** , qui ont sans doute influencé la *Tambora* .

tradition "folklorique" que possède cette famille¹⁷⁹) ; celui de la famille de Cayetano Camargo, ancien *cantador** et actuel compositeur des chants qui font partie de son répertoire, et s'appellera par la suite "Aires de San Martín" ; finalement, celui de Casildo Gil, l'un des plus importants joueurs de *currulao** et compositeur du village, et que l'on appellera "Riquezas de San Martín". À partir du deuxième Festival, on a vu les villages voisins s'y associer, et entre le septième et le huitième Festivals, soit en 1991 et 1992, plusieurs autres villages du voisinage étaient représentés : Hatillo de Loba, Barranco de Loba, Chimí, La Victoria, El Peñón et Tamalameque.

Tout au long du Festival, les gagnants des différents concours reçoivent des prix sous forme de trophées, argent liquide ou bien les deux. Les lauréats sont sélectionnés par un jury, composé généralement de trois personnes qui n'habitent pas le village, dont les membres sont des personnalités célèbres, reconnues dans toute la région et parfois même dans tout le pays. Bien que les membres du jury exercent des professions et des activités diverses, liées généralement à l'étude de différents aspects des traditions populaires de la Caraïbe (tels que des sociologues, comme Orlando Fals Borda, Edgar Rey Sinning, Miguel Chajín ; des professeurs, des écrivains ou des poètes, citons Teobaldo Cervantes, Trino Flores, Alvaro Padilla Torres ; et des compositeurs, des danseurs chorégraphes, des musiciens ou des folkloristes, comme José Benito Barros, Carlos Franco, Fernel Matute, Jaime E. Rojas ; entre autres) ils sont rarement acteurs, à proprement parler, de la *Tambora*¹⁸⁰.

¹⁷⁹D'après Alvaro Mier, ce nom "Dinastía y Folclor", vient du titre d'une chanson *vallenata** des célèbres frères Zuleta. En effet, Ismael Ardila, l'un de *cantadores** du groupe "Dinastía y Folclor", a essayé de faire des mélanges entre la musique *vallenata** et celle de la *Tambora*, donnant lieu à ce qu'il appelle "Tambora vallenata".

¹⁸⁰D'après les archives du Festival, la seule exception a été Aminta Marín qui fut membre du jury en 1985.

Dans l' « Acte du Jury N° 008 » du huitième Festival (version 1992)¹⁸¹, qui désigne les différents gagnants de tous les concours, on peut observer aussi les principaux critères de qualification qui sont à la base de la répartition des prix :

Concours	Critères
Danse traditionnelle	- Expression des mouvements. - Authenticité folklorique. - Présentation de costumes.
Chant traditionnel	- Authenticité du chant¹⁸² - Justesse et vocalisation. - Authenticité folklorique. - Mélodie musicale.
Chant inédit	- Mélodie. - Thématique. - Paroles. - Poésie. - Vers. - Authenticité folklorique.
<i>Piqueria</i> *	- Rimes des vers. - Séquence du sujet¹⁸³.
Richesse folklorique	- Le groupe doit interpréter le chant et danser chacun des quatre rythmes stipulés (<i>tambora</i>, <i>berroche</i>, <i>guacherna</i>, <i>chandé</i>)¹⁸⁴. - Avant de commencer l'interprétation en groupe de chaque rythme, le <i>currulao</i> et la <i>tambora</i> doivent séparément faire une brève démonstration de l'exécution de l'air mentionné.
Meilleur <i>currulao</i> * et meilleure <i>tambora</i>	- Interprétation du plus grand nombre de rythmes. - Maîtrise dans l'exécution de l'instrument.

¹⁸¹Les archives du "Festival de Tambora de San Martín de Loba" se trouvent dans la Bibliothèque Municipale de ce village.

¹⁸²En espagnol : "La tradición del canto".

¹⁸³Le libellé espagnol est tout aussi peu explicite (cf. annexe). C'est pourquoi nous l'avons traduit littéralement. Ce concours tourne autour d'un thème central qui est imposé d'avance. Dans ce Festival, de 1992, le thème central pour la *piqueria** a été : "Huitième Festival de la Tambora et la violence".

¹⁸⁴Cette même information se trouve dans les feuilles d'inscription à ce concours. Cependant, Alvaro Mier nous a précisé que dans ce concours, les groupes ne sont censés qu'interpréter trois des quatre rythmes mentionnés.

Tous ces concours se déroulent durant environ trois jours, tout au long de la journée, sur une estrade faite de planches en bois démontables et soutenues par des poutres, située au bout de la rue Bolívar (photo N° 25). Sur cette scène montent successivement tous les participants qui se produisent dans les différents concours (photo N° 26), tandis que les membres du jury observent, notent et, peu à peu, choisissent les futurs gagnants (photo N° 27).

Ces différents aspects du Festival que nous avons évoqués jusqu'ici, et en particulier les concours "chant inédit" et "richesse folklorique", vont avoir, nous le verrons, une importante influence sur la mentalité des acteurs, et, par conséquent aussi, sur cette pratique musicale. Mais avant de nous arrêter sur cette influence, nous évoquerons maintenant le Festival de Tambora de Tamalameque avec son précurseur, personnage très important de la *Tambora*, Diógenes A. Pino.



Photo N° 24 : Estrade et pancarte où l'on peut lire : "Festival de Tambora, expresión folclórica de la cultura riana". San Martín de Loba, le 13 novembre 1994.



Photo N° 25 : Tambora de Santa Rosa de Arenal sur scène. San Martín de Loba, le 12 novembre 1995.



Photo N° 26 : Membres du jury observent les participants. San Martín de Loba, le 13 novembre 1994.

2. Tamalameque

Diógenes A. Pino

Diógenes Armando Pino est né à Tamalameque en 1953, au sein d'une famille qui n'avait aucun lien direct avec la *Tambora*. Il a vécu la majeure partie de sa vie dans ce village, excepté pendant six ans alors qu'il préparait son baccalauréat à Carthagène et travaillait à Valledupar. Dès son retour, il a obtenu un poste de professeur au lycée du village, en même temps qu'il faisait quelques incursions dans la politique : en 1978 il fut élu au Conseil Municipal de Tamalameque, et en 1982 et en 1993 il fut à deux reprises maire du village (la première fois par décret, la deuxième par élection populaire). Il a publié plusieurs livres dont un sur l'histoire de son village¹⁸⁵, et un autre que nous citons ici à plusieurs reprises : "*Tambora : Universo Mágico*", qui a servi en quelque sorte de guide pour les Festivals de *Tambora* qui plus tard se sont réalisés à Tamalameque¹⁸⁶.

Pour Diógenes A. Pino, comme pour Alvaro Mier, le fait d'avoir quitté son village pendant un certain temps, et d'y être revenu lors des vacances, lui a permis de prendre conscience de certains changements dans les mœurs et de la perte de certaines traditions dans son village :

[81] "(...) J'ai remarqué qu'il manquait quelque chose. Surtout qu'à l'époque était en vogue cette pensée d'aller à la recherche de sa propre identité et [celle] des villages, et tout ça. Alors j'étais affecté par la mouvance culturelle du moment (...) Nous avons donc remarqué la perte des *Tamboras*, surtout que les nouvelles générations étaient en

¹⁸⁵PINO AVILA (Diógenes A.) : *Tamalameque, historia y leyenda* , Bucaramanga, Funprocep, 1991, 179p.

¹⁸⁶PINO AVILA (Diógenes A.) : *La Tambora : Universo Mágico* , Tamalameque, Casa de la Cultura, 1990, 44 p.

train de se démarquer de ce phénomène culturel [les Tamboras] C'est-à-dire que les jeunes ont perdu l'intérêt à ce que faisaient leurs grands-parents, ils avaient d'autres intérêts culturels (...) Ils dansaient une autre musique, ils chantaient d'autres choses... Même, il y a eu une perte immense de la tradition orale elle-même, car les conteurs ont commencé à disparaître, les grands-parents ne racontaient plus des contes aux enfants, on ne jouait plus dans les rues (...) les jeux d'enfance (...) La télévision est arrivée aux alentours des années soixante cinq (...) Je me souviens, il y avait un programme "Les Monkeys", et puis un autre qu'on aimait beaucoup "Perdus dans l'Espace", alors on a perdu le goût pour les contes traditionnels, les nuits de devinettes (...) c'était un divertissement très sain et tout s'est perdu (...) Ensuite on a été envahi par les bandes dessinées de Tarzan, Batman, de Superman et on a commencé à changer (...) jusqu'au moment où nos héros ont perdu de la valeur face à toute cette quantité de symbolismes qu'on nous a ramené d'ailleurs (...)"¹⁸⁷.

Tous ces changements, produits selon Diógenes A. Pino par l'invasion d'une autre culture venue d'ailleurs, n'ont fait qu'accentuer sa volonté, celle de toute une génération, d'aller "à la recherche de sa propre identité". Ces inquiétudes l'ont ainsi mené à réfléchir sur la possibilité d'intervenir dans la vie culturelle du village. Alors, une fois installé à Tamalameque, il a fait partie du comité organisateur des Fêtes Traditionnelles qui étaient célébrées le 14 septembre, jour du Très Saint Christ.

Pour l'année 1979 Diógenes A. Pino a donc proposé de faire, parallèlement aux traditionnelles *corralejas** que l'on organisait pendant ces Fêtes, une rencontre des quelques *tamboreros** et *cantadoras** qui restaient encore vivants dans le village, avec l'idée de créer ainsi une sorte de Festival. Car, lors de son séjour à Valledupar il avait connu le "Festival vallenato*", de

¹⁸⁷Entretien à Tamalameque, le 18 décembre 1995.

musique *vallenata**, célébré tous les ans depuis déjà 1968¹⁸⁸. De même il connaissait le Festival de la *Cumbia* célébré à El Banco¹⁸⁹, auquel des couples de danseurs de Tamalameque avaient participé à plusieurs reprises. C'est ainsi qu'à cette occasion des membres de la famille Ramírez (dont Agustín Ramírez), de la famille Carmona (dont Clemente Carmona), et un groupe de jeunes avec en tête Luis Eugenio Imbrechts, ont été rassemblés en trois groupes distincts pour participer à ce qui a été appelé, comme nous l'a manifesté Diógenes A. Pino, le "Premier Festival de *Tambora*" de Tamalameque :

[82] "(...) nous l'avons appelé ainsi (...) Mais nous n'avions pas encore fait de la recherche en ce qui concerne les origines de la *Tambora*, ni qui faisait *Tambora* dans la région... rien de ça" ¹⁹⁰.

Bien que ce premier Festival soit resté en quelque sorte la semence qui donnera ses fruits quelques années plus tard, il a pourtant été un fiasco, car en effet par la suite il est resté longtemps endetté, et les critiques qui ont suivi furent très sévères. Effectivement, avec les *Tamboras*, les traditionnelles *corralejas** ont perdu de l'importance, ce qui n'a pas plu à de nombreux villageois. Ainsi, il a donc fallu attendre sept années pour faire de nouveau un autre Festival et cette fois-ci, selon Diógenes A. Pino, pour laisser des *Tamboras* "*cent ans de plus !*".

¹⁸⁸GUTIÉRREZ HINAJOSA (Tomás D.) : *Cultura vallenata : Origen, teoría y pruebas*, Santafé de Bogotá, Plaza & Janes, 1992, p. 564. Voir aussi ARAUJO (Consuelo) : *Vallenatología : Orígenes y fundamentos de la música vallenata*, Bogotá Ediciones Tercer Mundo, 1973, 162 p. La musique *vallenata** était très en vogue à travers toute la région caraïbe et amplement diffusée lors des *bailes** à *picó**.

¹⁸⁹Situé à trente kilomètres de Tamalameque.

¹⁹⁰Entretien à Tamalameque, le 18 décembre 1995.

Le Festival :

Comme à San Martín de Loba, le premier Festival de Tambora de Tamalameque, réalisé en 1979, a été plutôt une rencontre entre différents acteurs du village. Mais dans ce village, rappelons-le, la *Tambora* a failli mourir, car il restait très peu de *tamboreros** et de *cantadores** encore vivants, et ils avaient presque complètement abandonné cette pratique. A ce propos, Eugenio Imbrechts (dit "Geño", né en 1962), actuellement l'un des *cantadores** les plus importants du village et l'un des participants lors de cette première rencontre, nous dit n'avoir jamais vécu une *Tambora* comme celles d'autrefois. Il a plutôt appris cette musique et cette danse par le Festival lui-même et par l'initiative et l'encouragement de Diógenes A. Pino. C'est pourquoi, dans ce premier Festival, il a participé non pas avec de la musique de *Tambora*, mais avec un groupe qu'il avait formé de musique *vallenata**, musique très en vogue depuis déjà quelques années dans les *casetas** à *picó**. Pourtant, c'était lui, avec son groupe, qui a remporté à cette occasion le concours de "chant inédit", avec un chant *vallenato**.

Après la faillite du premier Festival, les *Tamboras* de Tamalameque se sont de nouveau éteintes pour plusieurs années de suite. Eugenio Imbrechts et un groupe de jeunes ont créé par la suite le "Club juvénile" pour faire de la musique et de la danse traditionnelles, et ils ont continué leur démarche mais de façon irrégulière et sans interpréter des *Tamboras*. Diógenes A. Pino, qui entre temps était devenu une importante personnalité dans la vie politique et culturelle du village, a d'abord suggéré à ce groupe de travailler exclusivement autour de la *Tambora*, mais ensuite il a quasiment imposé cette orientation au "Club", menaçant de supprimer l'aide financière de la municipalité, s'il n'interprétait pas ce qu'on jouait jadis régulièrement au

village : la *Tambora* . Pour Diógenes A. Pino, il fallait absolument faire revivre cette ancienne tradition déjà disparue.

De sorte que lorsque le "Club juvénile" jouait dans les manifestations de type folklorique qui se faisaient dans différents villages de la région (Aguachica, Chimichagua, La Gloria, Barrancabermeja, entre autres) il n'interprétait jamais de musique originaire de Tamalameque, à savoir la *Tambora* , ce qui pour les organisateurs de ces événements était regrettable, en conséquence, en 1985, le "Club juvénile" a dû changer de démarche, comme nous l'explique Eugenio Imbrechts :

[83] "(...) nous avons senti le besoin d'apporter quelque chose qui fût à nous, et qui nous donnât une identité culturelle. Nous avons décidé, avec l'accord de Diógenes [A. Pino] d'arrêter ce que nous étions en train de faire, pour nous consacrer complètement à la *Tambora* . Nous nous sommes alors arrêtés pendant quelques mois de nous produire en public, pour bien apprendre ce qu'était la *Tambora*, comment elle se dansait, quels étaient ses chants, qui étaient les acteurs de ce folklore ici, pourquoi elle était dansée, quelle était sa formation [orchestrale] , les costumes, les rythmes, les airs... enfin, tout ça (...)"¹⁹¹.

Et l'année suivante, en 1986, Eugenio Imbrechts fit une rencontre décisive avec Venancia Barriosnuevo (d'Hatillo de Loba) à Chimichagua, car ce fut l'une des premières fois qu'il se souvient d'avoir été témoin d'une *Tambora* . Cette même année, Diógenes A. Pino était le directeur de la Maison de la Culture de Tamalameque, et il avait un certain pouvoir sur les ressources consacrées à la culture du village. C'est ainsi qu'à la fin de cette année-là, profitant du contexte du moment et avec le soutien de plusieurs personnes ayant participé dans l'organisation et à la réalisation du premier Festival, Diógenes A. Pino a monté la deuxième édition du Festival de

¹⁹¹Entretien à Tamalameque le 12 décembre 1995.

Tambora, cette fois-ci avec la participation d'autres villages à *Tambora* de la région, tels que Hatillo de Loba, Rio Viejo, et même Talaigua Viejo avec le *chandé**. Par la suite, ce Festival s'est déroulé annuellement¹⁹² jusqu'à sa onzième version en 1996, pendant le mois de décembre¹⁹³, soit au moment où traditionnellement, bien que dans un contexte complètement différent, on installait autrefois des *Tamboras*.

Contrairement à celui de San Martín de Loba, le Festival de la *Tambora* de Tamalameque a rapidement connu un succès tout à fait inattendu¹⁹⁴. Par la suite, il a été considéré comme un Festival National (tandis que l'autre a gardé un statut régional) accueillant divers groupes en provenance non seulement des villages à *Tambora*, mais aussi des villages où l'on pratique depuis peu cette musique (tels que Barrancabermeja¹⁹⁵) ou des grandes villes disposant d'institutions qui ont vocation de promouvoir l'étude et la pratique des traditions populaires (telles que l'«*Universidad Tecnológica del Magdalena*» de Santa Marta, et l'«*Universidad Industrial de Santander*» de Bucaramanga, entre autres).

C'est ainsi que le nombre des participants de ce Festival a fortement crû et ce dernier a atteint une popularité sans précédent : il y a même eu pour la première fois une présence de l'État, avec des représentants de Colcultura (sorte de Ministère de la Culture) ; il a été répertorié dans le livre *"Las fiestas y*

¹⁹²Excepté en 1988, année où il y a eu une forte crue du fleuve Magdalena qui a inondé le village.

¹⁹³Excepté en 1995, année où l'on a réalisé le Festival pendant les fêtes du Très Saint Christ (14 septembre), comme lors de la première version, ce qui n'a pas été très apprécié.

¹⁹⁴Sa situation géographique a certainement aidé à cette notoriété. Tamalameque se trouve à 15 kilomètres de l'autoroute nationale qui relie l'intérieur du pays (Bucaramanga) à la Côte Atlantique (Santa Marta). Voir carte N° 6 (page 110).

¹⁹⁵Où l'on trouve un groupe d'acteurs dont les ancêtres provenaient des villages à *Tambora*.

el folclor de Colombia ¹⁹⁶ (ce qui n'était pas le cas pour celui de San Martín de Loba) ; enfin, en 1991 la télévision belge (en coproduction avec Audiovisuales) a fait un documentaire sur Tamalameque (dirigé par Carlos Rendón), autour de son festival¹⁹⁷.

À titre d'exemples, nous présentons tout d'abord la liste des groupes qui ont participé en 1994 dans le IX Festival, et ensuite celle des groupes ayant été invités mais qui ne se sont pas présentés :

Nom du groupe	Village d'origine
1. Alegres de Brisas	Brisas (Cesar).
2. Colonia de Tamalameque	Barrancabermeja (Santander).
3. Denis María et son groupe	Hatillo de Loba (Bolívar).
4. El Chandé	Gamarra (Cesar).
5. El retén	El retén (Magdalena).
6. Korron Kairo	Curumaní (Cesar).
7. La Llorona Loca .	Tamalameque (Cesar).
8. La Original	San Bernardo (Cesar).
9. Los Chimilas	Chimí (Bolívar).
10. Los hijos de Chaulo	Tamalameque (Cesar).
11. Los Malibúes	Chimí (Bolívar).
12. Marchegua	Hatillo de Loba (Bolívar).
13. Paleolo Carabalí	El paso (Cesar).
14. Roca .	Chimichagua (Cesar).
15. 13 de Junio	El Peñón (Bolívar).
16. Yacambú	Hatillo de Loba (Bolívar).

Liste des groupes de *Tambora* ayant participé au IX Festival de Tamalameque

¹⁹⁶OCAMPO LOPEZ (Javier) : *Las fiestas y el folclor en Colombia* , Bogotá, El Ancora Editores, 1985, 273 p.

¹⁹⁷RENDON (Carlos) : *TAMALAMEQUE* , Audiovisuales, 1991, 20 minutes.

Nom du groupe	Village d'origine
1. Santa Rosa de Arenal	Arenal (Bolívar)
2. La Candalaria	Río Viejo (Bolívar).
3. Tam - bam	Barranco de Loba (Bolívar).
4. Sí se puede	Alto del Rosario (Bolívar).
5. <i>Tambora</i> de la sierrita	Chiriguaná (Cesar).
6. Grupo Folclórico de la Gloria	La Gloria (Cesar).
7. Colonia de Tamalameque N° 2	Barrancabermeja (Santander).
8. <i>Tambora</i> de la U. I. S. 198	Bucaramanga (Santander).
9. Sipote Valna	Costillas (Cesar).
10. Dinastía y Folclor	San Martín de Loba (Bolívar).

**Liste des groupes ayant été invités, qui ne se sont pas présentés
au IX Festival de *Tambora* Tamalameque**

Ces 26 groupes qui ont été invités à ce Festival, représentent environ 364 personnes (soit une moyenne de 14 personnes par groupe). Nous pouvons imaginer ce que cela signifie d'accueillir dans un village de moins de cinq mille habitants, les 224 personnes qui ont participé aux différents concours, sans compter tout le public qui vient pendant les trois jours que dure le Festival. L'ampleur de ce Festival, donne à penser à Diógenes A. Pino que s'il continue de s'agrandir comme il est en train de le faire, Tamalameque bientôt n'aura pas l'infrastructure nécessaire pour mener à bien cet événement.

Le Festival de *Tambora* de Tamalameque, comme celui de San Martín de Loba, est réalisé autour d'un certain nombre de concours, ce qui lui donne le même caractère compétitif. La phase finale des concours se déroule sur une grande estrade en béton construite pour l'occasion sur la *plaza** et baptisée «Pacha Gamboa» en hommage à un célèbre personnage, danseuse

¹⁹⁸ « Universidad Industrial de Santander ».

de *Tambora*. Les jurés, au nombre de huit au total, s'alternent entre eux pour choisir les finalistes et les gagnants de tous les concours.

La lettre d'invitation au IX Festival dont voici un extrait et qui est envoyée au différents groupes, donne les règles de participation aux différents concours, qui d'ailleurs comme nous le verrons, sont similaires à celles du Festival de San Martín de Loba :

"(...) Concours

- Groupe de *Tambora*
- Couple de danse
- Chant inédit
- Chanteur soliste
- Percussion

Catégories

- Majeur, juvénile, enfants
- Majeur, juvénile, enfants
- Majeur, juvénile
- Majeur, juvénile
- Majeur, juvénile

Règles de participation

1. L'on ne peut participer qu'en interprétant les "airs" de *Tambora* (chandé, guacherna, berroche et *tambora-tambora*).
2. Les instruments utilisés ne peuvent être que les "typiques" : *Tambora* (femelle) (...) *currulao*, *tambora* (...) , *gallitos*, et paumes.
3. (...)
4. L'on doit s'habiller avec des costumes typiques de la Côte Atlantique au moment de se présenter sur scène.
5. Chant inédit (...)
6. Temps dont le groupe dispose pour chaque concours :

- | | |
|----------------------------|------------|
| - Groupe de <i>Tambora</i> | 10 minutes |
| - Danse en couples (...) | 5 minutes |
| - Chant inédit | 4 minutes |

7. (...)
8. Les participants dans tous les concours doivent interpréter au moins trois des quatre "airs" de *Tambora* exigés. (...) ¹⁹⁹.

¹⁹⁹Extrait de la lettre d'invitation au "IX Festival de la *Tambora* y la *Guacherna*" au groupe "Marchegua" d'Hatillo de Loba, envoyée par la "Casa de la Cultura de Tamalameque" le 6 octobre 1994 et signé par son président *Ciro Mier Chávez*.



Photo N° 27 : Couple de San Martín de Loba, danse devant le jury à la «Maison de la Culture». Tamalameque, décembre de 1991.



Photo N° 28 : Couple d'enfant de Tamalameque danse sur scène. Tamalameque, décembre de 1991.



Photo N° 29 : Trophées du Vième Festival . Tamalameque, décembre de 1991.

3. La *Tambora* et les Festivals

Nouveau contexte :

La création de ces deux festivals de *Tambora* dans la région de Mompos n'a pas été sans conséquence. En effet, aujourd'hui ils occupent une place prépondérante dans la manifestation de la *Tambora*, puisque dans certains villages ils se sont pratiquement substitués au contexte dans lequel elle se produisait originellement, tendance qui, comme à Tamalameque, semble s'étendre à toute la région. Pour certains villages même, le Festival est le seul et unique contexte où se produit la *Tambora*²⁰⁰.

Nous l'avons vu, les deux Festivals de *Tambora* ont été créés pratiquement pour les mêmes raisons, à savoir, sauvegarder la musique et la danse traditionnelles de la région qui tombaient rapidement dans l'oubli. De fait, à travers ces Festivals, les vieux acteurs de cette pratique musicale ont soudainement connu un regain d'intérêt, comme par exemple à Tamalameque de la part d'une jeunesse qui auparavant méconnaissait cette ancienne tradition, et la *Tambora* s'est retrouvée mise en valeur.

Avec les Festivals un nouveau contexte s'est donc imposé dans la pratique de cette musique, prenant par surprise les organisateurs mêmes de cet événement qui ne se rendaient vraiment pas compte de ce nouveau fait :

[84] "(...) *l'organisation du festival a été faite par des gens qui n'avaient jamais interprété Tambora (...) Nous voyions les choses autrement, et cela nous a mené dans les décors ! (...) Des erreurs que moi*

²⁰⁰Il suffit de regarder la liste des groupes invités au Festival de Tamalameque que nous présentons quelques pages auparavant. Plusieurs sont les villages qui ne sont pas riverains du fleuve Magdalena, et qui se trouvent en dehors de la dépression de Mompos, soit l'aire culturelle à laquelle elle appartient.

je reconnais, et il doit y en avoir que je ne me rappelle pas ou bien dont je ne suis pas conscient (...) ²⁰¹.

Dans plusieurs villages de la région la *Tambora* n'a jamais existé pour les nouvelles générations que dans le cadre de ce nouveau contexte créé par les Festivals. De même pour la majorité des acteurs, mais surtout pour ceux nés après 1950, la "*Tambora* " est-très souvent associée à la scène, aux concours, bref, aux Festivals.

Aujourd'hui, pour ces acteurs le fait de participer aux Festivals est un événement important, tant pour eux que pour la *Tambora* elle-même²⁰². Pour eux, en effet c'est une belle occasion pour faire de nouvelles connaissances, pour se rencontrer entre vieux amis, pour partager le goût et le plaisir de pratiquer cette musique, ainsi que pour démontrer leurs capacités musicales et leur qualités de danseurs. Également, mais dans un esprit de compétition tout à fait étranger à la *Tambora* d'autrefois, pour concourir avec d'autres acteurs et ainsi obtenir de la reconnaissance, des trophées, de l'argent. Par ailleurs, le fait de se retrouver sur une scène, devant des microphones et un public, est une référence plus proche de leur culture "télévisée" d'aujourd'hui, que celle de se produire dans la rue pour d'autres motifs, comme celui de fêter la naissance de l'Enfant Jésus, ou de faire une offrande aux saints de l'Église, selon l'usage autrefois en vigueur.

²⁰¹Entretien à Tamalameque avec Diógenes A. Pino, le 18 décembre 1995.

²⁰²D'après les réponses aux questions suivantes : "*Considérez-vous le Festival de Tambora important pour vous personnellement ?* " ; et "*Considérez-vous le Festival de Tambora important pour la Tambora elle-même ?* ". Tous les acteurs interrogés ont répondu de façon affirmative.

Changements internes

Ainsi, le renouveau de la *Tambora* sous forme de Festival organisé a-t-il implanté un certain nombre de comportements propres à un autre type de contexte et sur lesquels nous voulons nous arrêter un petit instant ; des comportements qui ne faisaient pas originellement partie de cette tradition et qui concernent tantôt le milieu ambiant dans lequel se déroule cette pratique musicale, tantôt la musique en elle-même.

Tout d'abord, et en ce qui concerne le milieu ambiant de la *Tambora* dans les Festivals, nous pouvons citer parmi d'autres les faits suivants : la *Tambora* a été transplantée de la rue, où elle s'installait régulièrement, vers la scène, sous forme de spectacle ; on ne l'interprète pas généralement la nuit, tel que cela était l'habitude, mais beaucoup plus souvent le jour, à cause du nombre des concours et des participants ; l'assistance qui, elle, participait également lors des *Tamboras* de différentes façons, est devenue "spectatrice" et le nombre de participants dans les orchestres de *Tambora* s'est ainsi réduit pour former des "groupes" plus fermés (sorte d'institution avec, entre autres, un directeur, un trésorier, etc.) ; l'habillement n'est plus celui porté au quotidien mais des costumes utilisés autrefois, comme en atteste cette lettre d'invitation pour participer au Festival de Tamalameque : "*L'on doit s'habiller avec des costumes typiques de la Côte Atlantique au moment de se présenter sur scène (...)* "²⁰³.

Ensuite, et en ce qui concerne la musique elle-même, nous aurions relevé trois autres caractéristiques issues de ce renouveau insufflé par le Festival, et sur lesquelles nous voulons insister, car ils ont altéré la pratique

²⁰³Voir quelques pages auparavant où nous citons les "Règles de participation", extrait d'une lettre d'invitation au IX Festival de Tambora de Tamalameque.

traditionnelle de la *Tambora*. Ce sont : l'officialisation de quatre modalités ou variantes rythmiques dans la *Tambora* ; l'instauration de concepts comme le «solo» et la *piqueria** ; le "chant inédit".

Premièrement, nous avons noté en exposant les différentes variantes rythmiques interprétées lors des *Tamboras* d'autrefois, dans les villages faisant partie de notre étude que, par exemple, à Hatillo de Loba les acteurs les plus anciens interprétaient seulement le *berroche**, la *tambora** et le *chandé**, tandis qu'à San Martín de Loba c'était principalement la *tambora** et la *guacherna**²⁰⁴ qui étaient jouées. Alors que dans les deux Festivals de Tambora on a rapidement "institutionnalisé" les quatre mêmes modalités ou variantes rythmiques de la *Tambora*, en regroupant les diverses tendances d'interprétation que l'on trouvait à travers la région, à savoir la *tambora*, la *guacherna**, le *berroche** et le *chandé**. Pour la majorité des acteurs, parmi ces quatre modalités rythmiques certaines ne faisaient pas originellement partie de leur tradition. C'est ce que nous a dit Alejandro Villalobos, parmi de nombreux autres témoignages du même ordre, nous affirmant n'avoir pas connu la *guacherna** avant de l'avoir entendu à Tamalameque dans le Festival :

[85] "(...) C'est-à-dire que nous sommes allés là-bas, à Tamalameque, et ils nous ont dit : «Vous devez interpréter la *guacherna*». Alors, un groupe de Tamalameque est monté d'abord sur la scène et nous avons prêté beaucoup d'attention (...) Nous avons tout de suite répété ce même rythme qu'ils étaient en train de jouer (...) et de là, nous avons appris ce rythme ."205

²⁰⁴Se reporter à "*Berroche, tambora, guacherna et chandé*" de la section "*La Tambora d'hier*" dans cette étude.

²⁰⁵Entretien à Hatillo de Loba avec Alejandro Villalobos (né en 1975), le 9 janvier 1996.

De même, Alberto González nous raconte dans l'extrait d'interview que nous présentons par la suite²⁰⁶, comment lui et son groupe ont dû faire pour apprendre le *berroche** et le *chandé**, des variantes rythmiques qu'ils ignoraient, affirmant n'avoir connu dans leur village que la *tambora* et la *guacherna** :

[86] Extrait d'interview N° 1

1. **G²⁰⁷ : (...) et le *berroche**, est-ce qu'on l'interprétait ?**
2. **A²⁰⁸ : Non.**
3. **G : Et... à partir de quand as-tu commencé à entendre le *berroche** ici ?**
4. **A : Je l'ai entendu ici à Loba [dans le Festival] (...) car il fallait participer avec *tambora*, *guacherna** et *berroche**. Et à Tamalameque aussi. Ce sont *tambora*, *guacherna**, *berroche** et *chandé**...**
5. **G : Tu n'avais donc pas entendu parlé du *berroche** avant ?**
6. **A : Non, je n'en avais pas entendu parler.**
7. **G : Mais, où l'as-tu entendu interprété ?**
8. **A : (...) une fois (...) quand ceux de Tamalameque ont dit que c'était un *berroche**. C'était dans le Festival que je l'ai entendu (...).**
9. **G : Alors, c'était à partir du Festival ?**
10. **A : Oui (...) Nous avons reçu l'invitation de Tamalameque (...) alors, ils disaient qu'il fallait [interpréter] quatre thèmes : *tambora*, *guacherna**, *berroche** et *chandé**. Alors, j'ai commencé à rechercher (...) et Vicente²⁰⁹ nous a dit qu'il avait joué une fois le *chandé** (...) et on a donc mis le rythme de *chandé**. J'ai aussi écouté un enregistrement, "Joselito", et c'était marqué "*chandé**".**
11. **G : Où ?**
12. **A : Sur un disque... bon, c'était marqué "*chandé**" (...) : "Joselito el borrachón". Là, c'était marqué "*chandé**" !**

²⁰⁶Réalisé à San Martín de Loba, le 23 janvier 1995.

²⁰⁷Guillermo Carbó Ronderos.

²⁰⁸Alberto González Arzuzar.

²⁰⁹Il s'agit de Vicente Serpa Aislán (né à San Martín de Loba en 1924), joueur de *tambora* (l'instrument) dans son groupe "16 de Diciembre".

13. **G : Alors, avant le Festival, vous ne saviez pas ce que c'était un *chandé* ?**
14. **A : Non (...).** Une fois nous avons reçu l'invitation de Tamalameque, j'ai commencé à faire de la recherche. Alors, j'ai trouvé là-bas, chez Nelba²¹⁰, un long-play ; alors, on l'a écouté...
15. **G : Ce *chandé* se trouve donc chez Nelba ?**
16. **A : Oui, si l'on ne l'a pas cassé, il doit encore y être !²¹¹**

Fin d'extrait.

Les exemples de ce type sont nombreux. Les acteurs des différents villages ont ainsi dû faire en quelque sorte de la "recherche", car ils ne connaissaient pas ces autres variantes rythmiques de la *Tambora*, qu'on leur demandait d'interpréter, et qui n'appartenaient pas à la tradition de leurs ancêtres.

Deuxièmement, parmi les critères de participation aux Festivals, nous pouvons citer également les « solos » et la *piqueria** comme aspects étrangers à la *Tambora* d'origine. Dans les « solos » les *tamboreros** sont censés démontrer, seuls, leur capacités d'interprétation sur leurs instruments. Or, bien que les pratiques d'improvisation et d'ornementation sur les deux tambours, et particulièrement sur le *currulao**, existassent déjà dans cette musique cela ne se faisait pas dans le cadre d'un « solo » mais plutôt dans l'ensemble

²¹⁰ Il s'agit de Nelba Camargo (née à San Martín de Loba en 1956), *cantadora** et fille de Petrona Centeno.

²¹¹ Malheureusement pour nous, nous n'avons pas pu retrouver cet enregistrement. Cependant, il n'est pas inutile de signaler ici que souvent, l'information que l'on trouve dans les pochettes de disques est parfois fautive. C'est le cas, par exemple, de la célèbre composition d'Antonio María Peñaloza : "Te olvidé", aujourd'hui l'hymne du carnaval de Barranquilla, et connue en tant qu'un *chandé**, alors qu'il s'agit plutôt d'un rythme issu de la "*danza del garabato*". Mais pour des raisons encore inconnues de nous, cette composition est apparue sur une pochette comme à un *chandé**, et depuis l'on s'y réfère par erreur comme à un *chandé**. Comme par exemple dans CAMARGO FRANCO (Jaime Eduardo) : *Chandé. Ritmo de carnavales*, in *Música Tropical y Salsa en Colombia*, Ediciones Fuentes, Medellín, 1992, pp. 174 à 171. Nous estimons qu'il est très probable que "Joselito el borrachón" qui a servi à Alberto González comme référence de *chandé**, soit une autre "erreur" de pochette de disque, car les *chandés** de la région de la dépression de Mompos n'avaient pas encore été enregistrés. Voir discographie.

orchestral lui-même. C'est-à-dire, aucun instrument ne jouait seul pour démontrer une capacité quelconque, bien que celle-ci pouvait être repérée à travers la sonorité et la dextérité dans l'interprétation de l'instrument, mais dont le jeu n'était pas dissocié de l'ensemble ; tel était le cas par exemple du légendaire *tamborero** de San Martín de Loba David Escobar, reconnu par les villageois comme un véritable "maître" du *currulao**.

La *piqueria**, à son tour, est sans doute une influence récente de la musique *vallenata**. C'est ce que disent les acteurs de la *Tambora* eux-mêmes, comme Ismael Ardila, *cantador** et compositeur de San Martín de Loba²¹², pour qui : "*la piqueria** est *vallenata*". Rappelons nous que la *piqueria** est un duel entre deux ou plusieurs chanteurs solistes, où chacun à son tour démontre son habileté à improviser des vers sous forme de joute en lançant des piques à ses adversaires. Cette pratique jouit d'une grande popularité et selon Consuelo Araujo: "(...) a constitué l'une des caractéristiques les plus typiques et remarquables (...) "²¹³ de la musique *vallenata**. Il est certain que dans la *Tambora* alternent parfois aussi les différents *cantadores** au cours d'un même chant, mais cette alternance ne s'effectue pas du tout dans le même esprit que dans la *piqueria**, à savoir, pour démontrer une meilleure habileté à improviser des rimes dans les vers sur le mode d'une joute. Dans la *Tambora* il y a plutôt ce qu'Eleuterio Ardila²¹⁴ nous a décrit avec ses propres mots comme un « *contrapunto* » : les *cantadores** se succèdent, mais non pas au rythme d'une à deux strophes par *cantador** (comme dans la *piqueria**) mais plutôt après plusieurs

²¹²Né en 1951.

²¹³ARAUJO (Consuelo) : *Vallenatología. Orígenes y fundamentos de la música vallenata*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1973, p. 84.

²¹⁴Danseur, *tamborero** et facteur, né à San Martín de Loba en 1928.

strophes, pour relever celui qui chante, ou pour laisser un autre *cantador** qui aurait envie d'interpréter également le même chant.

En troisième lieu, il existe un autre concours qui a été introduit dans les deux Festivals, et qui a sans doute laissé des marques très importantes. C'est celui appelé "chant inédit". Avec ce concours, un certain nombre de contraintes comme le fait de limiter le nombre de strophes à six ou sept, de façon à ce que le chant ne dure pas plus de trois ou quatre minutes, ou de recommander que le texte des strophes du couplet ait un lien avec celui du refrain ; mais, on le verra dans la troisième partie de cette étude, ces consignes ne seront pas toujours suivies par les nouveaux compositeurs qui ne tarderont pas à apparaître sur la scène de cette création musicale.

En effet, ce concours a renouvelé le répertoire de chants de *Tambora* et rapidement sont apparus de nouveaux compositeurs dans les deux Festivals. Nous n'avons pas pu dresser un inventaire de tous les chants inscrits jusqu'à présent à ce concours dans les deux Festivals²¹⁵, mais le nombre de "chants inédits" est sans aucun doute très important. Si l'on tient seulement compte des compositions de quelques uns des compositeurs les plus importants de la vieille génération, par exemple Venancia Barriosnuevo²¹⁶ d'Hatillo de Loba, Casildo Gil Padilla de San Martín de Loba et Dagoberto Deal d'Altos del Rosario, nous atteignons le chiffre d'environ une trentaine de chants (soit une moyenne de dix par personne). Alors, si l'on se rappelle que ce concours est devenu l'un des plus importants du festival et que la nouvelle génération y participe assidûment, nous pouvons estimer que le nombre de chants dépasse les cent cinquante.

²¹⁵Les archives des deux Festivals quelque peu disséminées, ne nous l'ont pas permis.

²¹⁶Dont la production est assez importante, bien que sa fille Dilmina Muñoz nous affirme qu'en majorité les chants attribués à sa mère, dans les Festivals, ont été composés par elle.

Influences externes :

Ainsi, avec l'instauration de certains concours dans les Festivals ont été introduit aussi des concepts nouveaux, étrangers à la *Tambora*. Cette influence externe qu'a subi la *Tambora* à partir de la création de ces deux Festivals vient d'une part d'autres Festivals de musique et de danse traditionnelles déjà existantes dans la région²¹⁷, notamment celui de musique *vallenata** à Valledupar, comme nous l'a manifesté Diógenes A. Pino : "(...) nous étions presque en train de copier le festival vallenato, non pas le vallenato* [la musique], mais le festival vallenato "²¹⁸, mais d'autre part des membres mêmes du jury qui, composé souvent de jeunes intellectuels de la région, qui ne sont pas eux-mêmes des acteurs de la *Tambora*, décident de ce qui est recevable ou non dans les différents concours. C'est donc au jury que l'on doit les différents critères de qualification instaurés dans les festivals, comme en témoigne Alvaro Mier :

[87] *"Bon, ces règles se sont établies à partir des suggestions des jurés mêmes. Quand nous avons créé le Festival nous nous sommes dit tout simplement : «bon, on va qualifier (...) celui qui chante le mieux et celui qui danse le mieux» sans tenir compte de ce qui était possible dans cette catégorie. Alors, dans la pratique les jurés mêmes ont commencé à faire leurs propres observations sur ce qui allait être qualifié. À partir de là, le comité a pris en compte leurs suggestions et nous les avons maintenues ainsi de façon à respecter leurs critères (...) "*²¹⁹.

²¹⁷En effet, le Festival Vallenato, à son tour, a officialisé les quatre rythmes du *vallenato** (*puya**, *merengue**, *son** et *paseo**) et a promu le concours de "chant inédit". Ce dernier concours se fait aussi dans le Festival de la *Cumbia** à El Banco. Cf. PÉREZ COGOLLO (Nicanor) et CAAMAÑO BLANQUICET (Miguel) : *Breves Notas Históricas de El Banco*, Bucaramanga, Multipapeles, 1994, p. 96. Voir aussi GUTIÉRREZ HINAJOSA (Tomás D.) : *Cultura vallenata : Origen, teoría y pruebas*, Santafé de Bogotá, Plaza & Janes, 1992, p. 564.

²¹⁸Entretien à Tamalameque avec Diógenes A. Pino, le 18 décembre 1995.

²¹⁹Entretien à San Martín de Loba avec Alvaro Mier, le 20 janvier 1995.

L'opinion et les critères retenus par les membres du jury a donc eu une influence notable sur la pratique et la "création contemporaine" dans la *Tambora*. Un exemple frappant de l'importance de cette influence est le chant "La pava" ("La dinde"), aujourd'hui l'un des plus connus et dansés dans toute la région :

«La pava» est à l'origine un jeu que l'on joue en ronde, en chantant et en battant des mains lors d'un *velorio** (veillée funèbre) pour la mort d'un enfant²²⁰. Lors d'un Festival de *danzas** à Chimichagua (pour la fête de Saint Pierre et Saint Paul, le 29 juin aux alentours de 1988) les membres du jury ont suggéré aux participants d'interpréter des danses dont on pouvait démontrer l'origine ou les "fondements", pour reprendre l'expression de Dilmina Muñoz, danseuse du groupe "Marchegua" d'Hatillo de Loba. Cette dernière, a donc eu l'idée de représenter le jeu de "La pava" en forme de danse. Elle a donc demandé à Gumerindo Palencia, *cantador** du groupe, d'adapter le chant de ce jeu à une *Tambora*, et aux *tamboreros** de jouer un rythme gai et rapide, soit une *tambora alegre** (l'une des variantes rythmiques de la *Tambora* de leur village). Ce soir-là, on avait mis un nid fait de feuilles sèches de banane plantain et une corde d'agave sur la scène. Ainsi, Dilmina Muñoz a dansé avec son partenaire Juan Arias Cortes qui la suivait derrière de tout près, en imitant tous deux l'accouplement du dindon avec la dinde qui, elle, finissait par pondre les oeufs dans le nid qui était sur la scène. «La pava» fut un succès immédiat ce qui leur a valu de remporter chez eux un trophée et 25 mille pesos et cette danse a été reprise à travers toute la région. Voilà donc un exemple de la création d'un chant, devenu aujourd'hui célèbre et très courant dans la *Tambora*, né de la suggestion d'un jury.

²²⁰Il semblerait que ce jeu, comme beaucoup d'autres jeux du même genre, est en voie de disparition dans cette région. Nous n'avons jamais eu l'occasion d'en être témoin dans son contexte originel.

Les deux Festivals de Tambora ont ainsi modifié le cours de l'histoire de cet événement en y introduisant certaines caractéristiques qui lui sont étrangères. Mais, si d'une part avec leur contexte scénique et entièrement profane ils ont en effet écarté la *Tambora* de son contexte religieux d'origine, qui a permis de véhiculer cette tradition durant plus d'un siècle (voire plusieurs), d'autre part ce sont ces Festivals mêmes qui jouent maintenant un rôle primordial dans le renouveau de la *Tambora* aujourd'hui, non seulement sur scène, mais aussi dans la rue.

Il est possible ainsi que nous n'aurions peut-être jamais entendu parler de cette tradition musicale, si ces Festivals de Tambora, et en particulier celui de Tamalameque, n'avaient pas eu lieu.

C. *Tambora* : musique, danse, orchestre...

1. Généralités

La *Tambora* est une musique essentiellement vocale, soutenue par des instruments de rythme et fondée sur une structure cyclique revêtue d'une forme responsoriale : à un chanteur soliste qui énonce l'antécédent mélodique, s'oppose un chœur qui fournit le répons, ou conséquent. Souvent, c'est le chanteur soliste qui commence le morceau, suivi immédiatement des percussions qui exécutent les formules rythmiques accompagnant le chant et qui servent de soutien à la danse. Ensuite, le chœur assure le répons, chanté le plus souvent à l'unisson et composé d'unités mélodiques invariables, dont les paroles donnent généralement le nom par lequel on identifie le chant¹. Selon le contexte, le chœur est constitué soit par l'ensemble de l'assistance, soit par un nombre déterminé de personnes qui appartiennent à un groupe donné² ; dans les deux cas, il s'accompagne avec des battements de mains qui marquent les temps, soit une pulsation isochrone, qui constituent, comme l'exprime Simha Arom, " (...) une suite de points de repère par rapport auxquels s'ordonnent les événements rythmiques " ³. Ainsi, le chœur alterne à des périodes égales et successives avec le soliste qui lui, généralement introduit à chaque intervention un antécédent différent et parfois improvisé.

¹ REY SINNING (Edgar) : op. cit. p 113.

² Par "groupe", nous entendons une formation orchestrale préétablie, comme celles qui participent aux Festivals.

³ AROM (Simha) : *Structuration du temps dans la musique d'Afrique centrale : périodicité, mètre, rythmique et polyrythmie*, in *Revue de Musicologie*, T. 70, No. 1, 1984, p. 7.

C'est une musique qui invite à la danse, ne serait-ce que par sa propre nature rythmique. D'une manière générale, la danse, elle, cadencée, est exécutée par un seul couple qui se déplace principalement en forme circulaire. La femme garde une allure sereine et harmonieuse, son corps droit, le visage levé, le bras étendu maintenant avec sa main droite le bas de sa *pollera*⁴ à la hauteur de son nombril, tandis que sa main gauche repose sur sa hanche⁵. L'homme coiffé d'un chapeau, la suit les bras ouverts avec des mouvements plus libres, moins rigides que ceux de la femme, tournant de temps à autre autour de lui-même et de sa partenaire en signe de conquête. Dans certains chants le couple interprète avec le corps, dans une sorte de pantomime, la signification des textes chantés par le chœur et le soliste. En général, l'homme comme la femme peuvent être remplacés à tout moment, permettant ainsi à d'autres villageois de participer à la danse. En effet, toute l'assistance peut si elle le veut, s'intégrer d'une manière ou d'une autre à la fête, soit en dansant, soit en faisant de la musique - en jouant d'un instrument d'accompagnement, en chantant les refrains dans le chœur ou des couplets comme soliste, ou tout simplement, en marquant les temps avec des battements de mains.

2. Chants

Les contextes de production que nous avons évoqués précédemment, font de la *Tambora* une musique à caractère quelque peu hybride, avec des

⁴Pollera : Longue jupe qui va jusqu'aux chevilles, employée jadis dans la région comme vêtement quotidien, et utilisée aujourd'hui pour danser la *Tambora*, et d'autres danses traditionnelles de la région caraïbe.

⁵Des fois, aussi, ce sont les deux mains qui tiennent le bas de la *pollera*.

éléments tantôt religieux tantôt profanes, comme l'ont en effet signalé plusieurs auteurs⁶. On peut repérer ces éléments non seulement dans le parcours diachronique que nous avons dressé dans notre aperçu historique, qui reflète l'importance de la participation de l'église, encore aujourd'hui, dans la sauvegarde et la continuité de cette pratique musicale, mais aussi dans le contenu sémantique des chants du répertoire de la *Tambora* dont les textes généralement profanes évoquent cependant parfois une thématique religieuse, comme pour les chants de la neuvaine de Noël.

En effet, les textes des chants de *Tambora* évoquent le quotidien de l'homme "amphibie"⁷ des rivières du fleuve Magdalena dans la dépression de Mompos et de son "monde magique", en se référant à la nature⁸, au travail⁹, aux jeux¹⁰, aux personnages mythiques, morts ou vivants¹¹, aux faits patriotiques¹², de même qu'aux choses dont les détenteurs de cette tradition ne connaissent ni l'origine ni la signification¹³. Mais, il existe également des chants dédiés à la Sainte Vierge, à l'Enfant Jésus et à d'autres thèmes religieux liés à l'Église catholique¹⁴.

⁶Cf. PINO AVILA (Diógenes Armando) : op. cit. pp. 20 à 21. REY SINNING (Edgar) : op. cit. p. 110. LLERENA VILLALOBOS (Rito) : "Memoria cultural en el vallenato", Medellín, Universidad de Antioquia, 1985, p. 54.

⁷L'homme né dans la "culture amphibie" que nous avons déjà évoquée ci-dessus, pp. 88. Cf. "Fundamentos de la cultura anfibia", FALS BORDA (Oriando) : "Mompox y Loba", in Historia doble de la costa, T1., Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1980, pp. 16 à 74.

⁸Tels que les chants : "El pavo real", "El bollo 'e yuca", "Aguilas del monte", "El pájaro chilacó", "La avispa", "El sapo", "La tanga gaviota", "La ceiba", "El zaino", entre autres.

⁹Tel que le chant : "A pila' el arroz".

¹⁰Tels que les chants : «La Pava», «Emiliano», «Abuelita», entre autres.

¹¹Tels que les chants : «Pacha Gamboa», «Venancia las que nos canta», «Compae Migue», «Vicente ya lo ve», «Chepita y Pascuala», «Si Juana viniere», «Llora Celestino», entre autres.

¹²Tels que les chants : «La guerra patriota», «Si Colombia tiene», «América 500», entre autres.

¹³Tels que les chants : «Manos sayé», «La cuba e'», «Chicó le vino», et d'autres mots ou groupes de mots, comme le *leleleo*, propres à la musique ayant eu une forte influence africaine, que nous décrirons plus loin.

¹⁴Tels que les chants : «La Magdalena», «Llegó la Navidad», «Campana de Navidad», «La Candelaria», «Cristo a,b,c», «Santa Catalina», «Qué parió María», entre autres.

Dans ces textes l'influence de l'église, et de la culture hispanique en général, n'est pas limitée seulement à son contenu sémantique. Nous pouvons observer effectivement que dans les *bailes cantados** et d'autres genres musicaux de tradition orale de la région caraïbe colombienne, la structure poétique des textes est aussi dérivée selon Carlos Franco d' "*anciens romances espagnols qui ont été adaptés et transformés selon les circonstances (...)*"¹⁵ et qui concernant la *Tambora*, d'après Pino, se manifeste en une expression poétique construite la plupart du temps sur "(...) *un langage simple, de strophes de quatre vers sans mesure et de rimes libres (...)*"¹⁶. C'est ainsi que pour List "(...) *dans l'héritage culturel, les textes des chants sont principalement hispano-européens (...)*"¹⁷ issus d'une tradition poétique qui a constitué au cours des siècles des moules métriques préétablis, que l'on désigne du nom générique de *strophe*¹⁸.

Rappelons que nous pouvons aussi différencier les chants de la *Tambora* d'après leur origine, qui peut être de deux ordres : soit de *création collective*, soit de *création individuelle*. Dans le premier cas se trouvent tous ces chants issus de la tradition orale et transmis, génération après génération, par l'ensemble de la communauté, même si à l'origine ils ont été créés par des individus. Car, en effet comme nous le dit Constantin Brailoiu :

"(...) *la sélection de composants et leur mise en ordre peuvent fort bien se faire dans l'imagination d'un seul, qui en transmettrait le fruit aux*

¹⁵FRANCO MEDINA (Carlos Arturo) : op. cit. p. 58.

¹⁶PINO AVILA (Diógenes Armando) : op. cit. p. 19. Nous allons voir plus loin dans ce travail, qu'il existe aussi des chants dont l'alternance entre le soliste et le chœur s'effectue au milieu du quatrain, en coupant ainsi la strophe en deux vers.

¹⁷LIST (George) : op. cit. p. 540.

¹⁸En ce qui concerne l'influence du "romancero" espagnol dans la tradition orale en Colombie, voir : BEUTLER (Gisela) : "*Estudios sobre el romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad*", Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977, 613 p.

autres, ceux-ci se chargeant, par la suite, d'en faire tel emploi qui leur semblerait convenable et lui-même sombrant aussitôt dans l'oubli (...)"¹⁹.

Bien que l'on pense aujourd'hui, selon Helen Myers,

*"(...) que les chants populaires, comme les mélodies classiques, sont l'œuvre de compositeurs individuels, mais souvent anonymes (...)"*²⁰,

il n'est pas difficile d'imaginer, si l'on se représente le contexte du déroulement de la *Tambora*, qui implique une participation collective majeure, et où une kyrielle de solistes se succède dans un seul chant, s'opposant parfois - comme dans la *piqueria** ²¹ - sur un mode souvent improvisé, que plus d'un individu ait participé à un moment donné à la création d'un chant traditionnel et anonyme de la *Tambora*. Il semble probable aussi que ces chants ont été modifiés, à des degrés divers par plusieurs individus, au fil des années, voire des décennies, ou même des siècles. C'est pourquoi nous pouvons considérer ces chants comme le fruit d'une *création collective*, puisque c'est la collectivité qui prend en charge leur préservation, leur transmission future aussi bien que leur évolution, qu'ils soient spontanés ou enrichis par le contact avec d'autres communautés. À ce propos Myers écrit :

*"(...) les airs et les textes de chansons traditionnelles peuvent varier d'un chanteur à l'autre, d'une région à l'autre, et d'une génération à l'autre"*²².

¹⁹BRAILOIU (Constantin) : *Esquisse d'une méthode de folklore musical*, in *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève, Minkoff Reprint, 1973, p. 145.

²⁰MYERS (Helen) : *Musique traditionnelle*, in *Dictionnaire Encyclopédique de la Musique*, Université d'Oxford, Traduction française, Éditions Robert Laffont, Paris, 1988, p.231.

²¹La *piqueria** est un duel entre deux ou plusieurs chanteurs solistes, où chacun à son tour démontre son habilité à improviser des vers en lançant des satires contre ses adversaires. Bien que parfois l'on trouve aujourd'hui ce style de chant dans la *Tambora*, il est beaucoup plus courant dans d'autres genres de musique, tel que le *vallenato**, d'où la *Tambora* a sans doute été influencé.

²²MYERS (Helen) : op. cit., p.231.

Dans la *Tambora* il est donc courant de trouver plusieurs versions d'un chant traditionnel : ainsi en est-il de "Tres Golpes" interprété par l'orchestre de *Tambora* d'Altos del Rosario au rythme de *tambora* ²³, mais que nous avons aussi entendu chanter par Fulvia Cuello à Talaigua Nuevo au rythme de *chandé** ²⁴, que George List avait lui transcrit dans une version très éloignée des deux précédentes - en 1964 et 1970 à Mahates et Evitar (dans le département de Bolívar, près de Cartagena) au rythme de *bullerengue** ²⁵ - et que les célèbres "Gaiteros de San Jacinto" ont enregistré sur disque comme un *fandango** *callejero* ²⁶.

Dans cette catégorie de chants traditionnels, généralement anonymes et fruits d'une *création collective*, rentrent aussi ceux qui à l'origine font partie de ce que l'on appelle "juegos coreográficos" (jeux chorégraphiques). Ce sont des jeux de certains villages, où différents membres d'une même communauté - adultes ou enfants - interprètent avec leurs corps, dans une chorégraphie tirant plutôt de la pantomime, un texte dit par un narrateur-chanteur. Ces jeux sont ensuite repris et adaptés par les orchestres de *Tambora*, et deviennent parfois très populaires²⁷.

Dans la deuxième catégorie, celle relevant de la *création individuelle*, se trouvent tous ces chants qui depuis peu de temps, sont composés, écrits, signés, et inscrits par une entité officielle compétente, comme appartenant à un individu, à un auteur. Il semble que ce soit un phénomène nouveau dans la mesure où ce n'est que depuis récemment que les compositeurs des

²³Dans l'exemple No. 8 dans la deuxième partie de ce travail.

²⁴Le 19 décembre 1990.

²⁵LIST (George) : op. cit. pp. 421 à 425

²⁶Disque CBS 14-1117, 33 tours microsillon. Voir discographie.

²⁷Tel que "La pava". D'autres jeux, chorégraphiques et enfantins, qui sont devenus chants de *tambora* : «Abuelita» jeux chorégraphique ; «Emiliano», jeu enfantin.

chants de *Tambora* signent leurs créations²⁸, et ceci pour deux raisons principales :

- Premièrement, les organisateurs²⁹, d'après les suggestions des membres du jury des deux Festivals de Tambora (à Tamalameque et à San Martín de Loba), ont senti le besoin de promouvoir la composition de chants de *Tambora* chez les détenteurs de cette tradition, afin de préserver cette musique qui comme nous l'avons exposé précédemment, menaçait de disparaître comme tant d'autres genres de musiques traditionnelles de la région de la Caraïbe. Ainsi, nombreux sont les compositeurs qui, aujourd'hui, confrontent leurs créations de façon "officielle" au cours de ces deux Festivals, dans la catégorie "chant inédit". Par exemple, Dagoberto Deal, chanteur soliste du groupe "*Si se puede*" d'Altos del Rosario, et compositeur (pourtant illettré) de «La negra Juana»³⁰ dont l'étude de l'Universidad Tecnológica del Magdalena rapporte qu'il

[88] "(...) dit avoir composé plus de vingt chants de Tambora. Il est un pêcheur qui, après ses besognes quotidiennes, s'installe confortablement pour se reposer sous un arbre de guamo en profitant de ces moments pour composer ses chants (...) "³¹.

Depuis la création de ces deux festivals y a plusieurs exemples dans la vieille génération de musiciens - dont la majorité est illettrée - qui composent des chants de *Tambora*. Nous pouvons citer entre autres Venancia Barriosnuevo d'Hatillo de Loba, Cayetano Camargo et Casildo Gil de San Martín de Loba. Ce dernier, joueur du *currulao*^{*}, est l'un des compositeurs les

²⁸Grupo de Danzas Folclóricas, Universidad Tecnológica del Magdalena : *Trabajo de investigación sobre la tambora*, Santa Marta, Universidad Tecnológica del Magdalena (Inédit), 1989, p. 27.

²⁹Diógenes A. Pino et Alvaro Mier, respectivement.

³⁰Exemple N°7 de la partie analytique de ce travail.

³¹Universidad Tecnológica del Magdalena : op. cit. p. 27

plus prestigieux de la région. Pour écrire les textes de ses chants, il fait toujours appel à ses filles qui transcrivent les mots tandis qu'il leur apprend les mélodies ; ces dernières à leur tour, deviennent les interprètes. Casildo Gil a composé une dizaine de chants de *Tambora* , de même que quelques poèmes, et il les a toujours présentés aux Festivals pour concourir avec d'autres participants, gagnant d'importants prix ; ceci est par ailleurs l'une des raisons principales pour laquelle il les compose³².

Ce nouvel esprit de "possession" et de compétition est à l'origine de vives polémiques³³, comme le remarque Jorge García Usta, opposant divers compositeurs qui

[89] "(...) comme il est habituel parmi les troubadours de la terre, ont recréé des vers et des chansons qui appartenaient au royaume commun de la tradition orale ou qui étaient réclamés par d'autres compositeurs paysans (...)"³⁴.

(Ce problème ne serait-il pas en réalité la résultante d'un conflit beaucoup plus général et complexe, créé entre une tradition orale, avec des chants *collectifs* et anonymes, et une autre tradition, celle d'aujourd'hui, écrite, et reine de l'individualisme ?)

- Deuxièmement, pour éviter la fraude qui souvent se produit quand la musique d'origine paysanne est orchestrée par d'autres formations instrumentales, telles que les *bandas* de pueblo* , les *conjunto vallenato** , les

³²Nous allons analyser quelques uns des chants composés par Casildo Gil dans la partie analytique de ce travail.

³³Venancia Barriosnuevo, par exemple, déclare que Sonia Bazanta, connue comme "Totó la Momposina", a enregistré sur disque et à son nom, plusieurs chants lui appartenant. Toño Fernández et Catalino Parra, célèbre couple de *gaiteros* du groupe "Los gaiteros de San Jacinto", se disputent le *bullerengue** «Josefa Matía», enregistré sur disque ayant comme compositeur seulement Parra, ce qui a rompu une amitié de longue date. Cf. GARCIA USTA (Jorge) : "Toño Fernández, un hombre que era más que todo el mundo ", in *Diez juglares en su patio* , Bogotá, Litografía Hermedín Ltda., 1991, pp. 129 à 131.

³⁴GARCIA USTA (Jorge) : op. cit. p. 131.

orchestres de salon ou les *combos saiseros*^{*}, et est en cours de route signée par quelqu'un d'autre. Lorsqu'elles n'ont pas été signées, ces compositions "anonymes" sont enregistrées sur disque, au profit des maisons de production.

3. Rythme et danse

a. *Modalités rythmiques*

La musique de la *Tambora* comporte différents modes d'interprétation où un certain nombre de composants varient. Ces modes d'interprétation gardent entre eux des traits communs autant d'ordre culturel et contextuel, que structurel et formel. Ce sont ces traits qui identifient la *Tambora* comme telle et ce sont ses composants qui différencient les modes d'interprétation. En effet, si la *Tambora* reste toujours une même manifestation culturelle où l'homme des rivières du fleuve Magdalena dans la région de Mompos interprète, dans un contexte donné, une musique qui garde dans ses différents modes d'interprétation une même formation instrumentale, une même structure cyclique avec des chants revêtus d'une forme responsoriale et organisés en strophes, et un même style de danse en couple, mais par contre la combinatoire des configurations rythmiques qui accompagne ces chants et qui sert de soutien à la danse - principalement exposée par les instruments de rythme - elle, varie.

Ces différents modes d'interprétation de la *Tambora* nous les appellerons «modalités rythmiques» ; modalités d'abord puisque, outre le fait

que c'est un terme déjà employé à cet effet dans la littérature spécialisée³⁵, ce sont, comme nous venons de le dire, des modes d'interprétation distincts d'un même genre musical ; rythmique ensuite, parce que ces modes concernent la rythmique de la structure musicale, et par conséquent, incombent principalement aux instruments de rythme aussi bien qu'à la danse et, dans une moindre mesure, au chant. Ces «modalités rythmiques» étant à la base même d'une différenciation à l'intérieur de la musique de la *Tambora*, demandent une attention particulière, que nous leur porterons dans les analyses de la troisième partie de ce travail.

En effet, la rythmique nous l'avons dit³⁶, est un trait d'une grande importance pour l'étude de la musique traditionnelle de la région caraïbe, où il est très courant d'entendre des expressions dans lesquelles figurent les mots "rythme" ou "son" pour exprimer un type de musique donnée, lié à sa danse : "rythme de *cumbia*", "rythme de *bullerengue*", "rythme de *porro*", au même titre entre autres que "son de *porro*", "son de *fandango*", "son de *tambora*". On associe donc "rythme" ou "son" à "musique", au point que ces deux termes deviennent synonymes, comme l'a déjà remarqué George List et comme il en a de même fait usage dans son important ouvrage³⁷.

Cependant, nous estimons important de bien conserver la distinction entre ces deux concepts, à savoir "rythme" et "musique", et de considérer le rythme comme un élément de la musique et non comme "la musique" elle-

³⁵PINO AVILA (Diógenes Armando) : op. cit. p. 15.

³⁶Cf. CARBO RONDEROS (Guillermo) : *Al ritmo de tambora-tambora*, in *Huellas*, No. 39, Barranquilla, Universidad del Norte, pp. 28.

³⁷LIST (George) : op. cit. p. 23, où il écrit : "In a *ritmo* (music for a particular danse) (...)", et il utilise ces deux termes, "rythme" et "musique", comme synonymes tout au long de son ouvrage, (comme par exemple dans l'extrait que nous avons cité précédemment concernant le *picó*) tel qu'il est usage dans la région caraïbe.

même de telle ou telle occasion, en l'occurrence d'une danse³⁸. Car si dans la même logique, nous considérons les deux expressions suivantes : "rythme de *cumbia*" en opposition à "rythme de *tambora*", on sait que dans le contexte cité, il s'agit respectivement de la musique de danse de la *cumbia* et de celle de la *Tambora*, par contre on ne précise pas dans ce dernier cas, de quelle variante rythmique de la *Tambora* il s'agit. Car, contrairement à la *cumbia*, où un seul rythme correspond au genre, dans la *Tambora*, on retrouve différentes modalités rythmiques, auxquelles on donne des noms distincts : *tambora-tambora*, *tambora golpeada*, *tambora redoblada*, *tambora corrida*, *berroche*, *guacherna*, *tuna*, *chandé*, parmi d'autres - ce qui n'est pas le cas pour la *cumbia*, ni par ailleurs pour d'autres musiques traditionnelles de la région³⁹.

Cette ambiguïté du terme "rythme" est en partie responsable d'une confusion générale en ce qui concerne la *Tambora*. Car, en effet, *Tambora* - comme nous l'avons dit - entre autres acceptions du terme, est à la fois un rythme et une musique qui comporte plusieurs variantes ou modalités rythmiques. Cette confusion se reflète dans les écrits existants : certains auteurs, ignorant peut-être même l'existence de cette musique, ne traitent *Tambora* que comme un instrument de musique⁴⁰, d'autres comme une

³⁸Ne serait-ce que pour nous permettre de distinguer le "rythme" dans d'autres types de discours : musical, gestuel ou de danse, verbal ou de poésie. Cf. CHAYLLEY (Jacques) : *La musique et le signe*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1967, pp. 98 à 99.

³⁹Bien entendu, la *cumbia*, comme toute autre musique n'étant pas restreinte à une partition écrite, sera interprétée différemment selon la région et les musiciens qui l'exécutent. Mais il n'existe pas de distinction formelle entre ces interprétations qui recevraient des nominations différentes, étant, elles, plutôt des variantes d'interprétation d'un même contenu musical. En ce qui concerne ce contenu musical dans la *cumbia*, voir LAMBLEY ALFEREZ (Néstor) : "La *cumbia*", in *A contratiempo*, Bogotá, 1988, No. 3, pp. 90 à 99 ; No. 4, pp. 41 à 50.

⁴⁰Tel que : DAVIDSON (Harry C.) : *Diccionario Folklórico de Colombia*, Bogotá, Banco de la República, 1970, T. 3 pp. 117 à 125 ; de même que dans toutes les cinquante quatre allusions qu'il fait dans cet ouvrage monumental, *Tambora* n'est qu'un instrument de musique. Également dans ABADIA MORALES (Guillermo) : op. cit. p. 259.

formation instrumentale⁴¹, mais la plupart d'entre eux⁴² l'assimilant à d'autres types de musique, tels que le *bullerengue**, le *fandango** ou encore le *porro** qui ont bien des éléments communs avec la *Tambora*, mais qui se différencient sur un plan contextuel, instrumental et chorégraphique, ainsi que l'a partiellement remarqué Carlos Franco dans son important travail sur les *bailes cantados**⁴³. C'est pourquoi quand nous employons des expressions telles que : "rythme de *tambora*", "rythme de *berroche*", nous nous référons à une «modalité rythmique» donnée avec des traits communs à un type de musique de danse, en l'occurrence la *Tambora*, mais où ses composants rythmiques varient suivant les différents modes d'interprétation de cette musique.

Nous allons à présent exposer les travaux ayant fait mention des différentes modalités rythmiques de la *Tambora*, puis nous présenterons des extraits concernant ce propos. Ces travaux sont les suivants :

1 - "*La Tambora : Universo Mágico*" de Diógenes A. Pino, que nous avons cité à plusieurs reprises ; son auteur, étant quelqu'un de très proche culturellement parlant de cette pratique musicale, c'est le seul ouvrage édité qui soit consacré exclusivement à la *Tambora* ;

2 - "*Trabajo de investigación de la Tambora*", travail inédit du groupe d'étude des danses régionales de l' Universidad Tecnológica del Magdalena,

⁴¹SIMON (Alissa) : *Folkloric Music and Dance from the Atlantic Coast of Colombia*, B.A. in Ethnomusicology, Oberlin College, 1989, 216 p. ; MARULANDA (Octavio) : *Práctica de la identidad cultural*, Bogotá, Artestudio Editores, pp. 177 à 178.

⁴²ESCALANTE (Aguiles) : *El negro en Colombia*, Bogota, Universidad Nacional, 1964, pp. 147 à 148 ; FALS BORDA (Orlando) : *Retorno a la tierra*, in *Historia doble de la Costa*, Bogota, Carlos Valencia Editores, 1986, T. IV p. 125A ; REY SINNING (Edgar) : op. cit. pp. 113 à 116.

⁴³FRANCO MEDINA (Carlos Arturo) : op. cit. pp. 53 à 72.

qui a fait des recherches sur ce sujet principalement du point de vue de la chorégraphie de la danse ;

3 - "*Bailes canta'os* ", travail, aussi inédit, de Ruben Darío Castellares Araque, directeur du "Grupo folclórico Tambora La Candelaria" du village Rioviejo, qui fait une description des modalités rythmiques telles qu'elles se pratiquent dans son village ;

4 - "*Rescate del folclor de Altos del Rosario* ", mémoire collectif présenté à l'Universidad de San Buenaventura à Cartagena, consacré aux différentes manifestations folkloriques de ce village⁴⁴ ;

5 - "*Bailes cantados* ", travail de Carlos Franco⁴⁵, où il classifie ses "dances chantées" d'après un "schéma" chorégraphique et organologique ;

6 - finalement notre propre travail : "*Al ritmo de tambora-tambora*"⁴⁶, qui ne présente en soit aucune description des différentes modalités rythmiques, mais, ayant constaté l'existence de plusieurs d'entre elles, les énumèrent et essaye de définir l'une d'elles, la *tambora*, à partir de la rythmique interprétée par les instruments à percussions. Pour l'instant, nous nous limitons simplement à faire mention de ce travail, réservant notre réflexion sur les conclusions de cet article pour plus tard.

Ainsi, dans les cinq premiers travaux que nous venons de citer, les auteurs parlent des différentes modalités rythmiques de la *Tambora* comme suit :

⁴⁴BURBUEA BALDIRIS (Beatriz), PUERTA ARIÑA (Edelberto), RODRIGUEZ MENDEZ (Wenceslao) : *Rescate del folclor de Altos del Rosario*, Tesis de Licenciatura N° 134, Universidad de San Buenaventura, Cartagena, 1993, 178 p.

⁴⁵FRANCO MEDINA (Carlos Arturo) : op. cit. pp. 53 à 72.

⁴⁶CARBO RONDEROS (Guillermo) : *Al ritmo de tambora-tambora*, in *Huellas*, No. 39, Barranquilla, Universidad del Norte, pp. 27 à 58.

1 - Diógenes A. Pino présente les quatre modalités rythmiques suivantes qui, d'ailleurs, sont aussi les quatre rythmes "officiels" du Festival de Tambora à Tamalameque et à San Martín de Loba, puisque tous les orchestres de Tambora qui y participent, sont censés les interpréter : *tambora*⁴⁷, *guacherna**, *berroche** et *chandé**. Voyons comment il les décrit :

[90] " *Tambora-tambora* : C'est, comme il a été dit auparavant (...) une modalité de la Tambora qui se caractérise par le rythme du chant et de l'instrumentation, où les baguettes frappent la peau de la tambora et après un certain nombre de mesures, montent pour frapper le bois, au bord du cylindre revêtu de peau (...) ". "

" *La guacherna* : C'est un air plus gai, un peu plus rapide que le précédent. Les baguettes frappent tout d'abord la peau et puis le bois, en montant toutes deux pour frapper cuir et bois de l'instrument (...). "

" *Le verroche* ou *pereque* : C'est l'air le plus gai de la Tambora, où les baguettes frappent l'une la peau et l'autre le bois, en donnant des résonances caractéristiques qui invitent à la danse (...). "

" *Le chandé* : (...) Dans plusieurs villages il a disparu, et dans d'autres très peu de vieillards le danse ; pour cette raison, il est difficile de retrouver du matériel authentique sur ce rythme faisant partie de la Tambora. Il se joue sur l'instrument comme dans le Garabato ou la Danse de la Mort⁴⁸ 49.

2 - D'autre part, les recherches de l' Universidad Tecnológica del Magdalena nous parlent de trois modalités rythmiques principales dans la Tambora. Ce sont la *guacherna**, la *tambora* et le *pajarito* : "(...) chacune d'elles présente des caractéristiques différentes dans son interprétation vocale, musicale et de danse (...) " 50. D'après cette étude, elles s'exécutent dans un ordre précis :

⁴⁷Souvent appelé *tambora-tambora* pour le différencier des autres significations du même mot.

⁴⁸Danse propre au carnaval de Barranquilla.

⁴⁹PINO AVILA (Diógenes Armando) : op. cit. p. 15.

⁵⁰Universidad Tecnológica del Magdalena : op. cit. p. 15

À Tamalameque, la *guacherna** est jouée vers la fin de l'après-midi en allant d'une maison à l'autre, invitant les habitants à participer et à offrir du "rhum"⁵¹ pour la fête. Une fois qu'ils ont parcouru le village,

[91] "(...) depuis la tombée du jour jusqu'à huit heures du soir environ, (...) ils arrivent à un endroit précis, soit le parc, soit la place, et à ce moment là, ils commencent à jouer le rythme de tambora (...) . Dans la tambora, il y a une variante qui est le «gozao», «abozao» (...).

D'une manière générale, les groupes faisant partie de cette étude considèrent la tambora comme le rythme de base de l'ensemble des danses (...) On pourrait dire que de quatre heures de jeu, trois heures sont consacrées à la tambora et une heure à la guacherna et d'autres rythmes (...) "⁵².

À l'aube ils dansent le *pajarito* (l'oiseau) "(...) pour intégrer à la fête tous ceux qui dorment (...) - ". Ils prennent une branche d'un arbre quelconque, à laquelle ils attachent une bougie pour éclairer le chemin ; ainsi ils dansent dans les rues "(...) en chantant tel que le font les oiseaux à l'aube (...) ", en imitant leur vol bougeant les bras vers le haut et le bas.

D'après les recherches de cette université, le rythme de *pajarito* reçoit plusieurs noms selon le village : à Rio Viejo on l'appelle *tuna**, et à La Gloria *chandé** .

3 - Ruben D. Castellares, quant à lui, fait une description des quatre modalités rythmiques interprétées par le groupe "La Candelaria" de Rio Viejo (*tambora* , *guacherna** , *tuna** , *brincao**) d'après la danse, sa chorégraphie, et le jeu des instruments. Dont voici un extrait :

⁵¹Rhum, dans la région, est le nom générique des boissons alcoolisées.

⁵²Universidad Tecnológica del Magdalena : op. cit. p. 17 à 21.

[92] *"Danse de tambora : C'est l'un des rythmes les plus exécutés par le groupe* ⁵³, *et c'est celui qui plaît le plus aux gens (...) Le tambour se joue avec la pointe des doigts au bord de la peau. Les coups sont rapides mais coordonnés entre les deux mains. (...) quelques tamboras sont jouées en frappant deux fois la peau avec la main droite, et une fois du côté haut avec la main gauche (...).*

*Dans les chants de guacherna : Le tambour sonne avec des petits coups rapides avec la pointe des doigts (...) On joue la caja** ⁵⁴ *en donnant deux coups sur la peau et un "repique"* ⁵⁵ *avec les deux mains sur le bois. D'autres chants de guacherna exigent des coups plus nombreux et rapides (...).*

Chants de tuna : Le tambour sonne par cinq coups avec les doigts de la main droite et un dernier avec les deux mains (...) La caja joue en mesure avec le tambour avec les mêmes coups (...).

*Chants de brincao : Le tambour joue trois fois avec une main et puis les deux avec des jeux rapides et continus (...) "*⁵⁶.

4 - Ensuite vient le mémoire de maîtrise à l'Universidad de San Buenaventura à Cartagena, où l'on nous décrit les modalités suivantes⁵⁷ :

[93] *"Rythmes : La gamme rythmique de la tambora [la musique] (...) comporte trois rythmes principaux et un secondaire. Les principaux sont : Tambora, Chandé et Berroche.*

Rythme de Tambora : Correspond au rythme classique, la tambora [l'instrument] et sa ligne rythmique y intègre trois coups en séquence mélodique.

Rythme de Berroche : Ce rythme se base, aussi, sur une ligne de trois coups, ressemblant à celui de la tambora [le rythme], mais avec des

⁵³Ici, il fait référence au groupe auquel il appartient : "La Candelaria".

⁵⁴Instrument à une seule membrane, de petite taille et semblable à la *caja vallenata**, qui dans ce village remplace la *tambora**.

⁵⁵"Repique": Roulement rapide sur la peau de l'instrument. Terme qui provient des ensembles de *cumbiamba*, où l'un des instruments reçoit le nom de *alegre* ou *repicador* (celui sur lequel l'on fait le "repique"), dû à sa fonction d'improvisation.

⁵⁶CASTELLARES ARAQUE (Ruben D.) : *Balles Canta'os*, Inédit, Rioviejo Bolívar, pp. 8 à 14.

⁵⁷Cet extrait utilise à plusieurs reprises le mot "tambora" en faisant à chaque fois allusion à un aspect différent : tambora en tant que genre musical, qu'instrument, que rythme, ou qu'orchestre. C'est pourquoi nous avons spécifié le sens dans lequel il fallait prendre ce mot, en l'écrivant entre crochets : "[]".

espaces courts, qui sont marqués sur la tambora femelle [l'instrument] , ou sous forme de repique* entrecoupé du tambour mâle.

Rythme de Chandé : Ce rythme, dans sa structure, ressemble au mapalé* ⁵⁸ et il est joué lors des tamboras "paseadas" ⁵⁹, c'est-à-dire, quand la Tambora [l'orchestre] est transportée d'un endroit à un autre.

À part ces trois rythmes , il y en a un quatrième, secondaire, appelé guacherna . Dans certains cas les noms des rythmes de la tambora [le genre] changent d'une région à l'autre, mais leur existence en tant que telle reste constante (...) ⁶⁰.

5 - Carlos Franco, lui, situe la Tambora dans un contexte plus large, dans ce que l'on appelle "Bailes cantados", en faisant des classifications principalement à partir de "schémas" de la danse :

[94] *"Deuxième schéma* : Les danseurs avancent et reculent en ligne droite ; la femme se déplace constamment sur des trajectoires circulaires autour de son partenaire (...) lui, il la suit et cela se termine avec le "goce" qui est la partie où les tambours font un roulement et les danseurs gardent la figure levée et sereine (...) Ce schéma correspond aux tamboras.

Deuxième groupe : (...) a- Celui des tamboras et aussi le berroche, le mapalé, le zambapalo et la guacherna (...). b- Celui du chandé (...) zambapalo et son corrido ⁶¹.

Nous remarquerons que, mis à part le fait que ces ouvrages sont les seuls qui font allusion à une subdivision dans la musique de la Tambora en modalités rythmiques , trois d'entre eux ont été écrits par des habitants de la région ("*La Tambora : Universo Mágico*" ; "*Bailes cantados*" ; "*Rescate del folclor de Altos del Rosario*"), et trois d'entre eux, aussi, ont été écrits par des danseurs-chorégraphes ("*Trabajo de investigación sobre la Tambora*" ;

⁵⁸Mapalé : rythme très rapide joué par les ensembles de *cumbiamba* .

⁵⁹Paseo : Promenade, Tambora qui se balade dans les rues du village.

⁶⁰BURBUEA BALDIRIS (Beatriz), PUERTA ARIÑA (Edelberto), RODRIGUEZ MENDEZ (Wenceslao) : op. cit. pp. 68 à 70.

⁶¹FRANCO MEDINA (Carlos A.) : op. cit. pp. 68 à 70. Il situe la Tambora en tête du "deuxième groupe" des «Bailes cantados».

"*Bailes canta'os*" ; "*Bailes cantados de la Costa Atlántica*") , et ils se sont tous basés sur des informations recueillies sur le terrain. Nous ne prétendons pas faire une analyse de fond du contenu de ces textes, mais plutôt souligner quelques aspects qui nous semblent désormais importants et que nous allons énumérer par la suite :

- La première conclusion que l'on peut tirer de ces textes, est de constater qu'il existe, en effet, des modalités rythmiques ou "gamme rythmique" - pour reprendre l'une des expressions citées plus haut - de la *Tambora* . La phrase "(...) *les noms des rythmes de la Tambora* ⁶² , *changent d'une région à l'autre, mais leur existence en tant que telle reste constante* (...) " ⁶³ dans l'étude sur le folklore d'Altos del Rosario, s'avère être une affirmation valable dans la mesure où tous les autres travaux, aussi, coïncident sur le fait qu'il y a plusieurs modes d'interprétations dans la *Tambora* (modalités rythmiques ou rythmes) .

- Par contre, il n'y a pas d'unanimité concernant le nombre, ni pour les noms des modalités rythmiques dans la *Tambora* , comme l'affirme clairement le travail cité ci-dessus : "(...) *les noms des rythmes de la Tambora, changent d'une région à l'autre* (...) " ⁶⁴ . Bien entendu, les rythmes proprement dits, et par conséquent les danses qui sont exécutées avec chacun de ces rythmes, changent aussi, puisqu'il s'agit d'interprétations rythmiquement distinctes.

- Parmi toutes les modalités rythmiques mentionnées dans ces travaux, c'est le rythme de *tambora* qui prévaut, ne serait-ce que par le nombre de fois qu'il en est fait mention par rapport aux autres :

⁶²Bien que dans le texte original *Tambora* est écrit en minuscule, nous préférons l'écrire avec "T" majuscule, afin d'éclaircir son sens.

⁶³BURBIA BALDIRIS (Beatriz), PUERTA ARIÑA (Edelberto), RODRIGUEZ MENDEZ (Wenceslao) : op. cit. p. 70. C'est nous qui soulignons.

⁶⁴Idem.

tambora : 5 fois ;
guacherna : 4 fois, plus une fois comme rythme secondaire ;
berroche : 3 fois ;
chandé : 3 fois ;
pajarito , *tuna* , *brincao* , *zambapalo* , *mapalé* et *son corrido* : 1 fois ;

mais aussi parce que soit il est en tête de liste, soit on le considère comme le plus important.

- Pour distinguer les modalités rythmiques de la *Tambora* , la plupart de ces auteurs font appel à une description de la danse et à leur chorégraphie respective, mais aussi et principalement à la manière d'exécuter les instruments à percussion. En revanche, peu d'entre eux parlent des chants, et s'ils le font, ils n'associent aucune forme de chant à une modalité rythmique donnée. Bien qu'en majorité les musiciens de la région associent tout chant de *Tambora* à un rythme donné, un chant peut, nous l'avons vu, s'adapter facilement à plusieurs interprétations avec différents rythmes, comme "Tres golpes" aux rythmes de *tambora* ⁶⁵, *bullerengue** ⁶⁶, *chandé** ⁶⁷, ou encore *fandango** *callejero* ⁶⁸, selon surtout la région où il est interprété. Nous serons confrontés à d'autres exemples de ce type dans la partie analytique de ce travail.

D'après tous ces auteurs, il est clair donc que les modes d'interprétation ou «modalités rythmiques» de la *Tambora* concernent la rythmique de sa structure ; rythmique qui elle se manifeste principalement à travers le jeu des instruments de rythme, et qui sert aussi de soutien à la danse et aux chants.

⁶⁵Enregistrement du groupe d'Altos del Rosario le 23 décembre 1990 à Tamalameque.

⁶⁶LIST (George) : op. cit. p.

⁶⁷Enregistrement à Fulvia Cuello le 19 décembre 1990, à Talaigua Nuevo.

⁶⁸Enregistré par "Los gaiteros de San Jacinto", disque CBS 14-1117.

Nous allons maintenant faire une description sommaire de la danse de la *Tambora* en nous appuyant sur ces mêmes documents, pour ensuite mener une réflexion sur la structure rythmique de cette musique, afin de déceler les éléments pertinents du rythme qui permettent de distinguer les modalités rythmiques.

b. Danse

La *Tambora* est dansée par un seul couple à la fois. C'est généralement l'homme qui commence⁶⁹ en rentrant au milieu du demi-cercle formé par les musiciens, le chœur et l'assistance. L'homme se déplace avec des allers et retours, en ligne droite ou en cercle, en balançant son corps d'un côté à l'autre avec les bras ouverts et le tronc quelque peu incliné, et avec des gestes galants, notamment avec son chapeau, invite à danser une partenaire quelconque⁷⁰. La femme qui généralement comme l'homme, fait partie du chœur, rentre dans l'arène en tenant le bas de sa *pollera*⁷¹ de la main droite, le bras tendu à la hauteur des hanches, et "(...) se déplace constamment sur des trajectoires circulaires autour de son partenaire (...) " ⁷² dans le sens contraire des aiguilles d'une montre. Elle exécute " (...) une danse cadencée et sensuelle où les pieds ne se lèvent pas du sol et les hanches, sereines, ne font pas de mouvements exagérés (...) " ⁷³. "L'homme suit la femme (...) " ⁷⁴ et fait des mouvements plus libres, et parfois même démesurés, afin d'exciter la foule, en sautant, en se lançant par terre ou en tournant autour de lui-même

⁶⁹BURBUEA BALDIRIS (Beatriz), PUERTA ARIÑA (Edelberto), RODRIGUEZ MENDEZ (Wenceslao) : op. cit. p. 72.

⁷⁰CASTELLARES ARAQUE (Ruben D.) : op. cit. p. 8.

⁷¹FRANCO MEDINA (Carlos A.) : op. cit. p. 68.

⁷²PINO AVILA (Diógenes Armando) : op. cit. p. 20.

⁷³U.T.M. : op. cit. p. 18.

ou de sa partenaire, toujours en signe de conquête. Parfois, elle essaye de le faire tomber par terre⁷⁴ avec des déplacements en forme de spirale de plus en plus serrée en avançant et en reculant. Cette danse se présente comme une constante "coquetterie" entre l'homme et la femme qui génère une poursuite mutuelle⁷⁵. *"Dans la partie finale de la tambora, ils font (...) le « abozao » ou « gozao » "*⁷⁶ ; *"(...) le « goce » "*⁷⁷ *(...) qui est la partie où les tambours font un roulement et où les danseurs gardent la figure levée et sereine (...) "*⁷⁸, en se mettant l'un en face de l'autre jusqu'à la fin du morceau⁷⁹. Si, à un moment donné, l'un ou les deux veulent s'arrêter, ils sont immédiatement remplacés par un danseur, une danseuse ou un couple, en continuant *"(...) toute la nuit en une constante entrée et sortie "*⁸⁰ de danseurs. Aussi, quelquefois, les couples expriment dans une pantomime les paroles du refrain chantées par le chœur, comme dans le *pajarito* ou les *juegos coreográficos* que nous avons décrits précédemment⁸¹. En ce qui concerne les pas de danse, l'«Universidad Tecnológica del Magdalena» nous parle du "pas de routine" qui, lui, peut être soit stationnaire, soit en déplacement ; il se compose de deux parties, chacune d'elles avec deux temps sur chaque pied, *"(...) pour compléter ainsi le cycle de quatre temps "*⁸².

Cette description sommaire que nous venons de faire, correspondrait à ce que Carlos Franco appelle le "deuxième schéma" des «*bailes cantados* » ,

⁷⁴FRANCO MEDINA (Carlos A.) : op. cit. p. 68.

⁷⁵U.T.M. : op. cit. p. 18.

⁷⁶Ibid. : p. 19.

⁷⁷Ces trois termes : abozao, gozao, goce , que nous avons mis entre les signes "« »", demandent une attention particulière. Comme nous l'avons déjà signalé dans la partie précédente de ce travail, « gozao » est une transformation du mot « abozao ». Nous en parlerons en détail dans la partie analytique de cette étude.

⁷⁸FRANCO MEDINA (Carlos A.) : op. cit. p. 68.

⁷⁹U.T.M. : op. cit. p. 19.

⁸⁰Ibid., p. 16.

⁸¹Tel que dans les chant : "El avión", "Volá pajarito", "El sapo", "La rasquiñita", "Por la cadera, por la rodilla", entre autres.

⁸²Universidad Tecnológica del Magdalena : op. cit., p. 38.

ou celui de *tamboras*. Les autres danses dans la *Tambora*, présentent des variantes de ce même schéma⁸³, tel que nous l'avons déjà signalé d'après quelques témoignages (présentés dans l' *Aperçu historique*), avec la *guacherna** et sa figure du « numéro huit ». Nous allons d'ailleurs traiter différentes variantes de la danse de la *Tambora* dans la partie analytique de cette étude, en ayant recours aux documents recueillis sur le terrain, tels que des images vidéo qui nous aideront à mieux comprendre les différents aspects dont nous avons fait mention jusqu'ici sur cette danse.

c. « Toque »

Dans les textes que nous venons de citer, nous pouvons observer aussi, comment quatre des cinq auteurs décrivent les modalités de la *Tambora* en parlant de la manière de jouer des instruments à percussion. Bien que ces descriptions en elles-mêmes soient dans l'ensemble fort imprécises, et parfois même fausses⁸⁴, elles nous révèlent cependant l'importance du contenu musical exécuté par ces instruments, contenu qui définit et qui distingue les différents modes d'interprétation dans cette musique. De plus, et ceci est d'autant plus révélateur, que parmi ces quatre auteurs, trois décrivent en détail la manière dont sont joués ces instruments : l'endroit où on les frappe⁸⁵, le nombre de coups que l'on donne⁸⁶, la main que l'on emploie⁸⁷ ; deux d'entre eux donnent une importance particulière à l'un

⁸³FRANCO MEDINA (Carlos A.) : op. cit. pp. 68 à 69.

⁸⁴Cf. CARBO RONDEROS (Guillermo) : *Le rythme de tambora dans le folklore colombien*, op. cit. p. 30. Ici, nous remarquons que la description du rythme de *tambora* tel qu'il est défini par Diógenes A. Pino ne correspond pas à la réalité.

⁸⁵PINO AVILA (Diógenes Armando) : op. cit. p. 15.

⁸⁶BURBIA BALDIRIS (Beatriz), PUERTA ARIÑA (Edelberto), RODRIGUEZ MENDEZ (Wenceslao) : op. cit. pp. 68 à 70.

⁸⁷CASTELLARES ARAQUE (Ruben D.) : op. cit. p. 13.

des instruments⁸⁸, et un auteur, même, ne parle que d'un seul : la *tambora*⁸⁹.

Dans notre propre travail que nous avons cité plus haut comme étant parmi ceux qui énumèrent différentes modalités dans la *Tambora*, nous sommes arrivés à la conclusion qu'en effet cet instrument, la *tambora*^{*}, joue un rôle d'importance majeure dans cette musique⁹⁰, rôle sur lequel nous nous étendrons plus longuement après que les analyses nécessaires auront été faites. Pour le moment, revenons au contenu musical dont nous parlions, contenu qui définit et qui distingue les modalités rythmiques ici évoquées.

Rappelons-nous, la *Tambora* est une musique fondée sur une structure cyclique (à caractère périodique) revêtue d'une forme responsoriale et sur un découpage de temps soumis à une pulsation isochrone qui est matérialisé par les battements de mains. Comme l'explique Arom, à propos de musique centre-africaine :

*"Cette structure périodique est tributaire d'une division très stricte du temps en segments de durée égale, chaque segment possédant à son tour, dans le cadre du morceau auquel il appartient, une organisation interne qui lui est propre"*⁹¹.

Cette organisation se reflète également dans le contenu musical interprété par les instruments à percussion. Ainsi, dans cette musique, le soubassement rythmique est assuré de manière générale par les tambours. Ces instruments sont donc chargés d'exécuter un certain nombre de cellules

⁸⁸PINO AVILA (Diógenes Armando) : op. cit. p. 15 ; BURBUA BALDIRIS (Beatriz), PUERTA ARIÑA (Edelberto), RODRIGUEZ MENDEZ (Wenceslao) : op. cit. pp. 68 à 70.

⁸⁹PINO AVILA (Diógenes Armando) : op. cit. p. 15, fait allusion uniquement à l'instrument *tambora*, pour définir les différentes modalités de la *Tambora*.

⁹⁰CARBO RONDEROS (Guillermo) : *Al ritmo de tambora-tambora*, op. cit. p. 58.

⁹¹AROM (Simha) : *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, Paris, SELAF, 1985, p. 60.

et configurations rythmiques dont l'agencement donnera lieu à ce que les *tamboreros** signalent sous le nom de «toque» ou de «golpe» (mais auquel nous nous référerons exclusivement ici comme « *toque** »). Ces *toques** sont des figures rythmiques répétitives, qui vont identifier et distinguer les modalités rythmiques entre elles. Voyons comment nous avons défini "toque" dans notre propre article évoqué précédemment :

[95] *"Le toque* est une formule rythmique qui se répète un grand nombre de fois dans un morceau de musique donnée, et qui constitue l'un de ses traits caractéristiques le plus important. Cette formule de base se superpose aux autres toques des autres instruments, en créant une couche ou un fond rythmique continu, avec des variations et de l'improvisation. C'est ainsi que chaque tamborero, et par conséquent chaque formation instrumentale, a sa manière d'interpréter les différents toques propres aux rythmes distincts de la région. Ceci dit, il y a toujours un toque plus ou moins précis pour chaque instrument à percussion dans un rythme donné (...)"*⁹².

Toute modalité rythmique se compose des *toques** exécutés par les instruments à percussion de l'orchestre, et chaque *toque** sera "plus ou moins précis" dans la mesure où l'on peut difficilement trouver deux percussionnistes exécutant exactement le même *toque** d'une modalité rythmique donnée, sur un même instrument. Ce *toque** révèle cependant "une organisation interne qui lui est propre", et c'est lui qui permet d'identifier et de distinguer les différentes modalités de cette musique : il les identifie, parce que non seulement on signale les modalités rythmiques avec les noms des *toques** qui leur ont été donnés par les détenteurs de cette tradition, mais que de plus comme nous l'avons remarqué, lorsqu'on pose la question à un *tamborero** qui a son instrument près de lui : " Qu'est-ce que la *tambora* ? " celui-ci peut en guise de réponse jouer le *toque** correspondant sur son

⁹²CARBO RONDEROS (Guillermo) : op. cit. p. 34.

instrument ; il les distingue enfin parce que leurs différences, comme nous le verrons avec les analyses de la troisième partie de cette étude, reposent non pas tellement sur la manière de danser, et encore moins sur celle de chanter, mais principalement sur la manière de jouer des instruments de rythme, ce que nous avons constaté en posant la question : " Quelle est la différence entre une *guacherna** et un *berroche** ? ", et pour laquelle encore une fois , nous avons obtenu une réponse "rythmique" exécutée sur des instruments et exprimée avec deux *toques** différents.

Nous pouvons ainsi voir plus facilement dans le contexte que nous avons décrit jusqu'ici, comment un même terme peut servir à désigner différents concepts, tous liés les uns aux autres. *Tambora* , par exemple, s'interprète avec un *toque** ou un *golpe** par instrument de percussion qui, ensemble, génèrent un "rythme" ou un "*son*" , qui, à son tour, accompagne une "danse" et qui, associé à un chant, produit une "musique".

Voyons maintenant quels sont les instruments qui interviennent dans l'interprétation de cette musique, exécutée, lors de rassemblements que nous avons décrits précédemment, par des musiciens appartenant à l'orchestre, ou groupe, de *Tambora* ⁹³.

⁹³Bien que l'expression "groupe de *Tambora*" est très couramment utilisée, nous préférons utiliser le nom d'orchestre, étant donné que, d'après Alvaro Mier (créateur, précurseur et organisateur du Festival de Tambora à San Martín de Loba, depuis ses origines), le concept de "groupe" est né au cours des festivals.

terrain, et le tambour nommé *cununo**, propre à la musique de *Currulao* jouée sur la Côte Pacifique. Même si Abadía Morales ayant lui aussi remarqué cette ressemblance⁹⁹, exclut un possible lien entre ces deux emplois du même mot, nous estimons important de reconsidérer cette position et d'étudier les possibles relations existantes entre les communautés et les régions qui désignent différentes choses avec le terme "*currulao*" ¹⁰⁰. Nous croyons que l'on ne doit pas considérer comme "impropre" le nom qui a été donné par les paysans d'une région à un tambour quelconque appartenant à leur culture.

b. *Tambora**

Ensuite, nous avons l'autre tambour à l'origine des orchestres de *Tambora* et qui peut-être, a donné le nom à toutes les significations que nous sommes en train d'énumérer ici : la *tambora** ¹⁰¹. C'est un tambour cylindrique à deux membranes qui se joue avec deux baguettes de bois dur, en frappant l'une des membranes et le corps de l'instrument au bord de celle-ci¹⁰². On peut retrouver à travers tout le territoire colombien des tambours cylindriques à deux membranes comme la *tambora**, avec des versions et des noms différents¹⁰³. Plusieurs théories ont été exposées en ce qui concerne l'origine de cet instrument, dont voici quelques-unes des plus importantes : selon Harry

⁹⁹Ibid., p. 258

¹⁰⁰Il existe aussi un village et une rivière dans le département d'Antioquia qui portent ce même nom. Voir aussi LONGAS CASTAÑO (Fabio) : *Currulao : vigencia de un ritmo esclavo*, in *Música tropical y salsa en Colombia*, Medellín, Fuentes, 1992, pp. 201 à 244 ; FRIEDEMANN (Nina S. de) : *Fiestas, celebraciones y ritos de Colombia*, Bogotá, Villegas Editores, 1995, p. 220. Tous les endroits où l'on utilise ce nom, ont été peuplés par des Noirs esclaves venus d'Afrique.

¹⁰¹Selon PINO AVILA, op. cit. p. 11, le nom *tambora* provient de l'instrument.

¹⁰²En ce qui concerne les dimensions et la technique de jeu de cet instrument, voir plus loin dans les chapitres "Facture instrumentale" et "Technique de jeu".

¹⁰³ABADIA MORALES (Guillermo) : op. cit. p. 259.

terrain, et le tambour nommé *cununo**, propre à la musique de *Currulao* jouée sur la Côte Pacifique. Même si Abadía Morales ayant lui aussi remarqué cette ressemblance⁹⁹, exclut un possible lien entre ces deux emplois du même mot, nous estimons important de reconsidérer cette position et d'étudier les possibles relations existantes entre les communautés et les régions qui désignent différentes choses avec le terme "*currulao*" ¹⁰⁰. Nous croyons que l'on ne doit pas considérer comme "impropre" le nom qui a été donné par les paysans d'une région à un tambour quelconque appartenant à leur culture.

b. *Tambora**

Ensuite, nous avons l'autre tambour à l'origine des orchestres de *Tambora* et qui peut-être, a donné le nom à toutes les significations que nous sommes en train d'énumérer ici : la *tambora** ¹⁰¹. C'est un tambour cylindrique à deux membranes qui se joue avec deux baguettes de bois dur, en frappant l'une des membranes et le corps de l'instrument au bord de celle-ci¹⁰². On peut retrouver à travers tout le territoire colombien des tambours cylindriques à deux membranes comme la *tambora**, avec des versions et des noms différents¹⁰³. Plusieurs théories ont été exposées en ce qui concerne l'origine de cet instrument, dont voici quelques-unes des plus importantes : selon Harry

⁹⁹Ibid., p. 258

¹⁰⁰Il existe aussi un village et une rivière dans le département d'Antioquia qui portent ce même nom. Voir aussi LONGAS CASTAÑO (Fabio) : *Currulao : vigencia de un ritmo esclavo*, in *Música tropical y salsa en Colombia*, Medellín, Fuentes, 1992, pp. 201 à 244 ; FRIEDEMANN (Nina S. de) : *Fiestas, celebraciones y ritos de Colombia*, Bogotá, Villegas Editores, 1995, p. 220. Tous les endroits où l'on utilise ce nom, ont été peuplés par des Noirs esclaves venus d'Afrique.

¹⁰¹Selon PINO AVILA, op. cit. p. 11, le nom *tambora* provient de l'instrument.

¹⁰²En ce qui concerne les dimensions et la technique de jeu de cet instrument, voir plus loin dans les chapitres "Facture instrumentale" et "Technique de jeu".

¹⁰³ABADIA MORALES (Guillermo) : op. cit. p. 259.

C. Davidson il a été importé avec les fanfares militaires venues d'Europe¹⁰⁴ ; George List l'assimile à un tambour joué dans les campagnes du Portugal, mais aussi à différents types de tambours africains, comme celui des peuples de la Sierra Leone appelé "*tempe*" chez les *Temnes*, et qui se joue d'une façon similaire à la *tambora** avec des baguettes, de même que d'un autre groupe du Liberia, les *Kpelles*, nommé "*gbùn-gbùn*". List signale cependant que du fait de l'absence d'information, une influence indienne ne peut être établie¹⁰⁵ ; par contre Diógenes A. Pino considère la *tambora** comme un instrument hybride avec des apports tantôt indiens, tantôt noirs :

[96] "(...) les Indiens Chimilas (...) pendant les cérémonies religieuses, dansaient autour d'un tronc creux, qui était frappé avec deux baguettes, (...) pour marquer la cadence de la danse (...) ; (...) le Noir a apporté les membranes à la *Tambora* et a imposé le rythme dont ils étaient les maîtres dans leur Afrique lointaine " ¹⁰⁶.

D'autres chercheurs, par contre, le considèrent comme un instrument indien¹⁰⁷. Comme nous l'avons déjà exposé précédemment, nous considérons que les origines d'un tel instrument ne pourront être établies dans l'état actuel des recherches sur les musiques de tradition orale de la région, en particulier tant que les études sur la musique indienne ne seront pas mises à jour. Ainsi et d'après les différentes théories, pour le moment nous pouvons considérer la *tambora** comme un instrument hybride, où chacun des trois groupes culturels ayant eu une influence sur cette région caraïbe de Colombie a contribué à sa constitution actuelle.

¹⁰⁴DAVIDSON (Harry C.) : *Diccionario Folklórico de Colombia*, T.3, p. 118.

¹⁰⁵LIST (George) : op. cit. pp. 49 à 50

¹⁰⁶PINO AVILA (Diógenes Armando) : op. cit. pp. 11 à 12.

¹⁰⁷Comme par exemple GARZON (Lucia E.) : op. cit. p. 84

c. Autres instruments

Les *tablitas** sont un autre instrument, rarement employé dans la *Tambora* mais plus souvent dans d'autres types de *bailes cantados**, et qui sert à marquer la pulsation isochrone de la musique en même temps que les battements de mains. Dans la dépression de Mompos, selon Diógenes A. Pino¹⁰⁸, elles s'appellent *gallitos**, bien que nous n'ayons entendu que le nom *tablitas**, et dans d'autres régions de la Caraïbe, comme nous les décrit List par la suite, elles se nomment *palmetas** :

[97] "(...) elles sont faites de planchettes fines de *ceiba* (*Bombacopsis quinata*) d'environ 1 cm d'épaisseur et ont la forme de raquettes de ping-pong. Elles mesurent environ 9 cm. de long et 7,5 cm au point le plus large" ¹⁰⁹.

D'autres instruments que l'on peut également trouver dans les orchestres de *Tambora*, sont les idiophones *maracas* et *guache**. Les *maracas**, que nous avons déjà évoquées dans la première partie de ce travail, étaient autrefois utilisées par quelques acteurs dans la *Tambora*, mais elles n'ont jamais été un instrument essentiel dans l'orchestre. Le *guache** qui semble avoir été introduit récemment dans la *Tambora*¹¹⁰, fait plutôt partie des *cumbiambas**, orchestres qui interprètent de la *cumbia**, et que nous avons aussi évoqués dans la première partie de ce travail. Cet instrument devient très répandu, étant de plus en plus employé non seulement dans les Festivals, où il a commencé à être utilisé, mais aussi dans la *Tambora* de la rue (voir photos 10 et 11). Cependant, tous les orchestres de *Tambora* n'utilisent pas ces deux instruments.

¹⁰⁸PINO AVILA (Diógenes Armando) : op. cit. p. 12. Il semblerait depuis peu que ce nom soit cependant répandu.

¹⁰⁹LIST (George) : op. cit. p. 21

¹¹⁰PINO AVILA (Diógenes Armando) : op. cit. p. 14

Dans la partie analytique qui suit, nous commencerons par faire une description détaillée de la facture de ces instruments, pour ensuite traiter de leur technique de jeu.

Guillermo CARBO RONDEROS

La *Tambora* :
Musique de tradition orale en Colombie

Volume 2

Thèse d'Histoire de la Musique et de Musicologie
en vue de l'obtention du Doctorat Nouveau Régime

Directeur de la recherche :
Monsieur le Professeur
Manfred KELKEL

U.F.R. d'Histoire de la Musique et Musicologie
UNIVERSITÉ de PARIS-SORBONNE
PARIS IV
1998

III. Troisième partie

Analyses

A. Facture Instrumentale

1. Introduction

[98] "Il est incontestable, en anthropologie, qu'aucun événement ou objet dans la société ou la culture humaine n'existe isolément. Au contraire, tous les phénomènes sont en relation dans un tout dont les parties sont délicatement et inextricablement liées les unes aux autres. La musique, faisant partie de la société et de la culture humaine, autant que les musiciens, les activités et les outils qu'ils emploient pour faire de la musique, ne sont pas exclus de cet axiome général (...) "¹.

Les instruments de musique constituent donc, comme l'a écrit Marcel Mauss "(...) un point d'arrêt et un point d'appui de la musique (...) "² et incontestablement une de ses parties essentielles. Comme nous l'avons déjà signalé, les orchestres de *Tambora* utilisent, à part la voix, une instrumentation fondée essentiellement sur la percussion et, plus particulièrement, sur deux tambours, la *tambora*^{*} et le *currulao*^{*} : l'un, tambour cylindrique à deux membranes, percuté avec deux baguettes ; l'autre, tambour conique à une seule membrane, percuté avec les mains. Il existe un autre instrument qui depuis peu de temps³ est intégré dans ces orchestres : le *guache*^{*}, cylindre en fer-blanc, zinc galvanisé ou autres métaux, à l'intérieur duquel on met des graines de *chuiras*^{*}, de manière à

¹ MERRIAM (Alan P.) : *The Ethnographic Experience : Drum-Making Among the Bala (Basongye)*, in *Ethnomusicology*, Vol. 13, No. 1, University of Illinois, 1969, p. 74.

² MAUSS (Marcel) : *Manuel d'ethnographie*, 2^{ème} éd., Éditions Payot, 1967, p. 112.

³ PINO AVILA (Diógenes Armando) : *"La Tambora : Universo Mágico"*, Tamalameque, Casa de la Cultura, 1990, p. 14.

produire du son en le secouant⁴ ; il appartient à d'autres types de formation instrumentale⁵, mais il connaît un certain succès dans de nombreux groupes de *Tambora* ⁶ . Il y a enfin un dernier instrument, très peu répandu et sur lequel nous reviendrons plus tard : les *tablitas** (planchettes) , utilisées exclusivement par le groupe d'Altos del Rosario pour renforcer les battements de mains.

Nous allons donc ici nous consacrer aux deux tambours, puisque, d'une part, comme l'affirme Pino, "(...) à l'origine, la *Tambora* n'avait que deux instruments : la *tambora* (femelle) et le *currulao* (mâle) "⁷, mais aussi, et principalement, parce que d'après notre enquête, ils sont considérés par les acteurs de cette musique, avec les voix et les battements de mains, comme des instruments essentiels et sans lesquels il ne pourrait pas y avoir de *Tambora*. Dans un premier temps, nous approfondirons la question de la facture, pour ensuite parler des techniques de jeux de ces deux instruments.

C'est ainsi que nous avons repéré trois facteurs, les seuls dans leur entourage à être reconnus comme les plus compétents dans ce métier par des musiciens et des villageois de la région . Nous leur avons rendu visite dans leur village pour leur faire une commande, de manière que, avec leur accord, nous puissions suivre la facture de ces deux instruments : depuis la recherche du fût, jusqu'à ce que l'instrument soit terminé, en passant par la posture et le mode de fixation des membranes.

⁴Cf. ARETZ de RAMON Y RIVERA (Isabel) : *La musique et la danse dans l'Amérique latine continentale (excepté le Brésil)* , in *L'Afrique en Amérique latine*, Unesco, Paris, 1984, p. 190.

⁵ Notamment aux *cumbiambas** , dont nous avons déjà parlé.

⁶Nous utilisons le mot "groupe", étant donné qu'il s'agit des ensembles instrumentaux déjà constitués, avec un nombre limité de musiciens, et une organisation de «groupe» établie.

⁷PINO AVILA (Diógenes Armando) : op. cit. p. 12.

Contrairement à notre intention de faire une étude systématique d'un même processus, les circonstances dans lesquelles nous avons dû aborder la facture des tambours n'étaient pas les mêmes avec chaque facteur. D'une part, à cause du problème de «temps-espace» que nous avons déjà amplement exposé dans le chapitre "Le terrain", puisque entre autres, ces facteurs habitaient des villages différents ; d'autre part, en raison des conditions climatiques, ainsi que l'état de santé en général de tous ceux qui ont participé à cette entreprise.

Aucun des facteurs que nous avons rencontrés n'avait participé à ce genre d'étude ; aussi leurs habitudes de travail en furent-elles changées, ne serait-ce que par notre simple présence. Ainsi, comme l'exprime Alain P. Merriam :

[99] " (...) le processus aurait été probablement prolongé beaucoup plus longtemps - très probablement des semaines et encore des mois - et que le travail n'aurait pas été continu ni concentré en une journée ni peut-être même en une demi journée "8.

Cependant, nous avons pu obtenir une information «minimale»9, tournant autour de deux aspects principaux : l'un, personnel ou sur le sujet lui-même — répondant aux questions : qui est cet individu ? Depuis quand et pourquoi fait-il ce travail ? Comment l'a-t-il appris ? ; l'autre, impersonnel ou sur l'objet, concernant tout ce qui est lié à la facture des tambours - la matière première, les outils de travail, le laçage et autres aspects techniques.

Nous avons constaté aussi que, comme l'a bien signalé Alan P. Merriam dans son célèbre article cité plus haut :

8MERRIAM (Alan P.) : Op. cit. pp. 96 à 97.

9Cf. BRAILOIU (Constantin) : *Esquisse d'une méthode de folklore musical*, in *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève, Minkoff Reprint, 1973, p. 13.

[100] "(...) le processus de la facture des tambours, a fini par être une excellente approche méthodologique : des amis ont été faits et des personnalités révélées ; la vie sociale a été observée et des rapports établis. L'acte n'avait aucun risque et, par conséquent, il était inoffensif, permettant à l'ethnographe de s'établir comme un «membre» de la communauté. Beaucoup de difficultés restaient à résoudre, mais en considérant rétrospectivement cette expérience, je ne peux pas penser à une meilleur façon d'avoir pu commencer " 10.

En effet, partager avec ces facteurs de longues heures de travail, du repos, des repas..., nous a permis de nous rapprocher non seulement de l'artisan lui-même, mais aussi de sa famille, de ses amis, et plus important encore, de la communauté toute entière. Il faut noter que, pour eux, cette expérience représentait du travail et, par conséquent, un gain important en peu de temps. Ce geste nous a permis de faire bonne impression vis-à-vis de la communauté, même si le bénéfice laissé était pour certains peu important, parce que celle-ci était la seule activité pour laquelle nous nous sommes engagés à payer avec de l'argent¹¹.

La facture de ces instruments de musique n'était pas exclusivement limitée aux facteurs que nous allons présenter par la suite. Effectivement, d'autres personnes nous ont manifesté leurs aptitudes à construire ce type d'instruments¹². Mais il fallait bien confirmer tout renseignement en le confrontant avec d'autres villageois et musiciens puisque, comme l'a remarqué List, qui a fait des études sur le terrain dans la Caraïbe en Colombie : "(...) le renseignement donné par l'informateur, était souvent embelli pour agrandir son statut " 13.

¹⁰MERRIAM (Alan P.) : Op. cit. p. 100.

¹¹Voir cet aspect plus en détail dans le chapitre "Le terrain".

¹²Tels que Celestino Epalza, du village Altos del Rosario et Francisco Martínez, du village Chimí, entre autres.

¹³LIST (George) : *A Secular Sermon for Those of the Ethnomusicological Faith* , in *Ethnomusicology*, Vol. 27, No. 2, 1983, p 179.

C'est ainsi que nous avons repéré ces artisans auxquels nous nous sommes liés pour approfondir la facture de la *tambora* et du *currulao*. Ce sont, dans l'ordre de nos rencontres, Eleuterio Ardila Matos¹⁴, habitant le village de San Martín de Loba ; José "Taco" Camelo, habitant le village de Tamalameque ; Cástulo Acuña, habitant le village de Talaigua Viejo.

Nous allons commencer par présenter un portrait sommaire de chaque artisan, pour ensuite aborder la question de la facture proprement dite. Ce dernier aspect aura également un support iconographique, à savoir des photographies, représentant un apport important pour la documentation de cette recherche.

¹⁴Comme la tradition le veut en Colombie, nous donnons son deuxième nom de famille (celui de sa mère), pour le distinguer de son fils Eleuterio Ardila Moncada, chanteur, joueur et danseur de *Tambora*.

2. Eleuterio Ardila Matos

a. Le facteur

Eleuterio Ardila Matos naît à San Martín de Loba en 1928¹⁵. Fils de Visitación Matos et de Nelson Ardila Centeno, il grandit au sein d'une famille nombreuse de dix frères et soeurs. À l'âge de 24 ans, il épouse Leonida Moncada Urrutia. Six enfants, cinq filles et un garçon, sont nés de cette union.

Eleuterio est un homme mince, de taille moyenne¹⁶. Il porte des lunettes noires, à la suite d'une opération qu'il a subie il y a quelques années à l'oeil droit. Il travaille principalement dans l'agriculture et l'artisanat. Dans la propriété de sa famille, "Aguas Vivas", il cultive le manioc et le maïs, il abat et écorce des arbres dont le bois est utilisé pour la facture d'instrument. Dans l'atelier de sa maison, il fabrique plusieurs sortes de tambours. Il était habitué à boire beaucoup de rhum et d'eau-de-vie, mais aujourd'hui il ne boit que *"pendant les fêtes, quand il faut jouer..."*¹⁷.

Eleuterio est aimable, affable et exubérant. Il rit souvent et donne l'impression d'être toujours content. On peut difficilement entamer une conversation avec lui sans qu'il parle des danses ; c'est un sujet obligatoire : *"(...) mon père dansait la Tambora. Je suis comme lui. Ici, à San Martín de Loba, je suis chef de danse (...)"*. Dans la famille Ardila, il y a beaucoup de musiciens, de chanteurs et de danseurs, comme, parmi d'autres, sa soeur

¹⁵Souvent, ces personnes ne se rappellent pas leur date de naissance. Voir Cástulo Acuña plus loin.

¹⁶ 1,60 m. environ.

¹⁷Les citations d'Eleuterio Ardila correspondent à la traduction de notre entretien réalisé le 17 décembre 1994 à San Martín de Loba.

Regina¹⁸, son frère Ismael et son plus jeune fils Eleuterio. Ils propagent activement avec lui, comme l'avaient fait leurs oncles, leurs parents et leurs grands-parents, les coutumes ancestrales de leur village en matière de danse et de musique. Aujourd'hui, la famille Ardila constitue un groupe de *Tambora* appelé "Dynastie et folklore". Ce nom fait allusion à l'héritage culturel dont elle fait partie. De même, tous les 19 janvier au soir, veille de la Saint- Sébastien, les Ardila parcourent les rues du village en dansant les *pilanderas** : des hommes habillés en femmes font semblant de piler le maïs, d'une manière burlesque et drôle. Cette famille possède un important héritage culturel, reconnu dans toute la région, comme en témoigne le documentaire «Pilanderas, farotas y tamboras» de la série " Yuruparí ", consacrée partiellement aux traditions de San Martín de Loba:

[101] *"Regina, qui chante les vers accompagnant cette danse [pilanderas], chante également la tambora et danse la cumbia. Elle fait partie de la famille Ardila, une famille de musiciens , dépositaire, pendant plusieurs générations, des traditions de San Martín "*¹⁹.

Le grand-père d'Eleuterio, Manuel Ardila Urrutia, et son père, Nelson Ardila, ont dansé les *cucambas**, *farotas** et *Tamboras* . Cette coutume a été transmise, de génération en génération, aux différents membres de la famille :

[102] *"(...) mon pépé, je ne l'ai pas connu en train de danser, non. Quand j'étais déjà grand, mon pépé ne dansait plus. Mon oncle Miguel dansait, mon père aussi, d'autres également, oui, moi, je les ai connus..."*.

En comprenant combien Eleuterio aime parler des danses, nous lui demandons lesquelles et il répond : *"(...) des pilanderas* , des farotas* , des*

¹⁸Voir l'article de REY SINNING (Edgar) : *Tambora y mujer : expresión de la cultura musical costeña* , in El Herald, Revista Dominical, Barranquilla, 4 octobre 1992, p. 5 , où l'on parle sur Regina Ardila, aussi bien que sur d'autres chanteuses de *Tambora*.

¹⁹YURUPARÍ : *Pilanderas, farotas y tamboras* , (textes de Gloria TRIANA), Bogotá, Audiovisuales, 1986.

*tabliteras**, *des indios** (...) : *j'en ai toujours dansé !* ". Puis nous continuons à parler de sa participation aux différentes danses du village.

Voici un fragment de cet entretien dans lequel Eleuterio nous informe sur la musique, les danses et les coutumes de son village :

[103] Extrait d'interview N° 2

1. **G²⁰ : (...) quel genre de musique accompagne les danses ?**
2. **E²¹ :** L'*indio** avec le *currulao**, la *maracas* (...), voilà les instruments. Pour le costume, turban et châle pour l'homme, châle et couronne pour la femme (...).
3. **G : Et la musique... avec le *currulao**, des *maracas* et des chants ?**
4. **E :** Des *relaciones**, des *relaciones*, l'*indio** a des *relaciones* ²².
5. **G : Comment ça des *relaciones* ?**
6. **E :** Car avant de "tisser la tresse", (...) tous doivent dire une *relación* (...).
7. **G : Mais (...) les instruments, il n'y en a pas d'autres ?**
8. **E :** Non, il n'y en a pas d'autres. Les *farotas** ont le *currulao**, la *tamborina** ²³, la *maraca*, et le *pito** qui donne la mélodie.
9. **G : Et le *pito* c'est comment ?**
10. **E :** Une flûte, c'est comme ça l'*indio**, il a aussi le *pito** (...). Les *pilanderas** ont également le *currulao**, la *maraca*, le *balai**, le *pilón**, le *mano de pilón*, le *cernidor** (...) tout ça.
11. **G : Qu'est-ce que c'est, le *balai** ?**
12. **E :** C'est pour éventer le maïs [il rit]. C'est un truc rond que les vieux utilisaient pour "éventer" le maïs quand on le broyait. Le *cernidor*

²⁰Guillermo Carbó Ronderos.

²¹Eleuterio Ardila Matos.

²²"Relaciones" : Des vers, des couplets, des paroles de la danse. Cf. ALVAREZ (Ramiro), CUENCA (Miguel), LONDOÑO (Alberto), RESTREPO (Mario), VAHOS (Oscar) : *Tres danzas de Mompós* ", Medellín, Ciprofolc, 1970, p. 66.

²³Tambour conique à une seule membrane, d'environ 30 cm de diamètre du côté de la peau, sur 35 cm de hauteur. On le joue avec des baguettes.

[tamis] c'est pour tamiser le maïs, pour le passer, pour le trier, puis pour le rebroyer (...) , le réduire "en bouillie", en faire des petits pains, les mettre dans la marmite, puis sur le feu, ensuite les sortir et les remettre à celle qui va les vendre (...). Après le travail, la danse continue. Alors vient la danse finale : le *porro**. Bon, c'est ça, la *pilanderas**.

13. **G : Et cette danse a toujours existé ici ?**
14. **E :** Oui... ! Le 20 janvier (...) tous les ans, il y a les *pilanderas**.
15. **G : Et pourquoi ce jour-là ?**
16. **E :** Cette affaire des *pilanderas** , c'est très vieux (...). Ce village (...) a été le plus facile pour les danses. C'est vrai que les *farotas** , d'après mon grand-père, sont venues de par là-bas et puis ça s'est développé ici (...). Tous les anciens qui dansaient sont déjà morts. Ceux de mon âge et moi, qui avons appris avec mon père, nous sommes encore là. À présent, nous enseignons, par exemple Nicanor Agudelo (...). Mon père, il tenait le rôle de "mama" et il me mettait devant pour diriger; comme ça, d'un côté et de l'autre, un là, un autre ici. Ils sont treize avec la "mama", six par file (...). Et à présent, aux nouveaux, ceux qui apprennent, je leur ai dit : "écoutez, les *pilanderas** c'est une chose, les *farotas** , c'est autre chose. Dans les *pilanderas** , on saute en dansant, on peut faire autant de *morisquetas** ²⁴ que l'on veut (...). Mais les *farotas** , c'est une danse plus difficile, car, selon la musique, il y a deux manières de jouer le pito : la "*bajera* ", la danse la plus douce, on la mettait pour se reposer ; et l'autre musique, plus gaie, (...) qui donne plus d'enthousiasme pour "faroter" ²⁵ davantage. Et c'est ce que ne savent pas les jeunes, qui n'admettent pas qu'on leur montre... car personne n'a réussi à danser comme moi, ni à jouer de la musique, tout ce que vous voudrez ! Je me suis mis à danser là, dans cette baraque et les gens s'arrêtaient de danser pour me regarder faire des *morisquetas** . Car mon corps peut tout faire, je me sens encore capable de sauter dans n'importe laquelle de ces danses. Le

²⁴Morisquetas : Figures habiles dans la danse. Cf. ALVAREZ (Ramiro), CUENCA (Miguel), LONDONO (Alberto), RESTREPO (Mario), VAHOS (Oscar) : *Tres danzas de Mompós* , op. cit. p. 65.

²⁵"Faroter" (en espagnol "farotear") : Faire des mouvements accentués avec la *pollera* (longue jupe), typiques de la danse des *farotas*.

problème, c'est qu'on ne veut pas me laisser faire, car j'ai eu un truc à un oeil. Alors, on ne veut pas me laisser danser (...).

Fin d'extrait.

Il est vrai que son corps est encore bon pour bien des choses, par exemple, fabriquer des tambours, dur travail qui exige beaucoup de force, d'endurance et de persévérance.

b. La facture

Nous avons fait la connaissance d'Eleuterio au cours du Dixième Festival de Tambora. Ce festival a lieu tous les ans, pendant les fêtes en l'honneur du Saint patron du village de San Martin de Loba (Saint- Martin), aux alentours du 11 novembre. Nous lui avons alors demandé d'assister à la facture d'une *tambora* et d'un *currulao*, de l'interroger à ce sujet et de prendre des photos. Un mois plus tard²⁶, nous sommes revenus chez lui et, de nouveau, nous lui avons expliqué notre intention. Il était d'accord et nous disait que, pendant les fêtes de novembre, des messieurs étaient venus avec l'idée de prendre des photos "...et tout ça...". Eleuterio parlait de notre première visite et rit en se rendant compte qu'il s'agissait de nous. Nous sommes restés avec lui les 15, 16 et 17 décembre 1994 et les 18 et 19 janvier 1995. C'est alors que nous avons rassemblé toutes les informations dont il est question ici.

²⁶Le 14 décembre 1994.

Nous n'avons pu assister à tout le processus de la facture des tambours d'Eleuterio pour les raisons suivantes : tout d'abord, Eleuterio fabrique une quantité relativement importante de tambours et, par conséquent, il a, dans son atelier, de quoi fabriquer plusieurs *tamboras** et *currulaos** ; d'autre part, son état de santé et, en particulier, son problème de vue, ne permettent pas la réalisation de certaines tâches. Il a donc été impossible d'assister à la première phase de la facture de ses tambours. Cependant, nous avons eu connaissance de ses principaux aspects : l'origine du bois et la variété d'arbres coupés habituellement par Eleuterio, sa manière de faire, le temps qu'il met et tout ce qui concerne l'étape préliminaire à la fabrication d'un tambour. C'est pourquoi nous sommes allés avec lui à sa propriété "Aguas Vivas".

Pour fabriquer des tambours, Eleuterio travaille en partie dans la brousse, en partie chez lui, au village. Nous avons donc divisé cette présentation de la même manière : une première phase "dans la brousse", une deuxième phase "chez lui".

1. Dans la brousse

À la propriété "Aguas Vivas"²⁷, nous trouvons, sur un terrain assez sec, un grand arbre abattu. C'est un *majaguo** (*hibiscus tiliaceus*²⁸), arbre utilisé habituellement par Eleuterio pour fabriquer des tambours. Trois mois plus tôt, un ouvrier, en un jour de travail, avait utilisé la hache et la scie pour abattre et couper l'arbre (de plus de 15 mètres de hauteur et d'un diamètre à la base de

²⁷Le 15 décembre 1994.

²⁸LIOGIER (Alain H.) *Arboles Dominicanos*, Santo Domingo, Academia de Ciencias de la República Dominicana, 1978, p. 139.

1,20 mètre) en tronçons de plus en plus minces²⁹. Eleuterio a l'intention de fabriquer sept *tamboras** et six *currulaos**. Le diamètre moyen des tronçons pour les *tamboras** est de 65 centimètres et, pour les *currulaos** d'au moins 40.

Eleuterio a déjà travaillé sur trois tronçons de cet arbre pour faire des *tamboras** ; deux se trouvent dans son atelier et la troisième non loin d'ici. Ce travail consiste à enlever l'écorce, à creuser le tronçon et, finalement , à enlever le fond. Dans la première partie appelée par Eleuterio '*esconchar*' ("écorcer"), il utilise exclusivement la hache (photo N° 31) ; dans la seconde, l'ouverture du creux, il continue avec le même outil aux deux extrémités du tronçon tant que c'est possible. Selon Eleuterio c'est la partie la plus difficile du processus. Finalement, il change d'outils et se met à '*esfondar*' (enlever le fond). Pour cela, il utilise le ciseau à bois et le *fierro** (fer). Cette tâche (à l'exclusion de celle de la première partie) s'appelle *covar** (creuser)³⁰. Elle peut prendre deux jours de travail pour une *tambora** lorsque le bois n'est pas pourri au centre et quatre pour un *currulao* lorsque le bois est massif³¹. Eleuterio déclare utiliser le même procédé pour le *currulao** et pour la *tambora**.

Ensuite, Eleuterio nous montre l'*aguacate** (avocatier, *persea americana*³²) qu'il a abattu il y a un certain temps pour fabriquer les *currulaos** qui se trouvent dans son atelier.

²⁹Pour ce travail, il avait reçu 5 000 pesos (6,20 \$US).

³⁰"Covar" : Terme utilisé dans la région caraïbe pour désigner la tâche qui consiste à creuser la cavité du tronc d'un arbre.

³¹Ces temps sont une estimation d'Eleuterio et ne comprennent pas l'abattage de l'arbre. Voir tableau "Facture *tambora* et *currulao*".

³²MOZO MORRÓN (Teobaldo) : *Catálogo de especies forestales colombianas. Nombres vernáculos y científicos*, Bogotá, 2^{ème} édition, 1968, p. 2.



Photo N° 30 : Eleuterio Ardila sort du village pour travailler dans la brousse.



Photo N° 31 : Eleuterio Ardila écorce un tronc de majaguo .



Photo N° 32 : Outils utilisés par Eleuterio "dans la brousse" : Hache, *formon** [ciseau à bois] et *fiero** [fer].

Les dimensions des outils utilisés (photo N° 32) "dans la brousse" sont les suivantes³³ :

- Hache : La lame : 14 cm dans sa partie la plus large ;
 6 cm dans sa partie la plus étroite ;
 20 cm de longueur jusqu'à la partie extérieure
 du manche.
 Le manche : 76 cm de longueur.
- Ciseau : La lame : 17 cm de longueur.
 à bois
 (formón) Le manche : 30 cm de longueur.
- Fer 1 : 24 cm de longueur.
 (fierro)
- Fer 2 : 80 cm de longueur.

Une fois terminée cette première phase et comme c'est l'usage dans la région de la Caraïbe³⁴, les tronçons déjà creusés sont transportés à dos d'âne jusqu'au lieu de travail³⁵. L'ouverture du creux des tronçons se fait à l'endroit même où ils sont coupés, car autrement, le poids, pour leur transport, serait excessif.

³³Nous ignorons les dimensions de la scie utilisée pour couper l'arbre en tronçons. Elle n'était pourtant pas électrique.

³⁴GARZÓN (Lucía E.) : *Gaitas y tambores de San Jacinto*, in *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, Vol. 1, No. 2, 1987, p. 85.

³⁵Sur la photo N° 30, on aperçoit un homme qui transporte un chargement à dos d'âne ; c'est un des principaux moyens de transport utilisés par le paysan qui habite la région caraïbe de Colombie.

2. Chez lui

Le lendemain³⁶, en arrivant à son atelier, nous trouvons Eleuterio en train de *refinar** ("affiner"), selon ses paroles, le fût de la *tambora** ³⁷. L'opération consiste à enlever toutes les aspérités qui demeurent après la phase précédente au cours de laquelle on travaille surtout à la hache. À présent, avec la machette, Eleuterio, à partir de neuf heures du matin, "affine" la partie extérieure de la *tambora** (photo N° 33). Il fait un cercle avec deux lianes *corral macho** ³⁸, il met, à un empan de distance, les extrémités l'une sur l'autre et les attache en renforçant le centre avec du fil de fer (photo N° 34) ; puis il les serre fortement autour du fût de la *tambora**. Il fait cela dans le double but d'adapter les lianes à la mesure du fût, car, plus tard, il va les utiliser comme cercles pour retenir la peau, et pour aider le bois à sécher grâce à la pression exercée sur lui par les lianes. Ensuite Eleuterio égalise un des côtés du fût en coupant le bois restant avec l'égoïne (photo N° 35) ; il continue à "affiner" la partie intérieure avec la machette et termine cette tâche à 11h 05 (photo N° 36). Les dimensions des outils utilisés pour "affiner" sont les suivantes :

- Machette : La lame : 39 cm de longueur.
Le manche : 12 cm de longueur.
- Égoïne : La lame : 60,7 cm de longueur dans sa partie la plus longue ;
(serrucho) 41,7 cm de longueur dans sa partie la plus courte ;
17 cm de largeur du côté du manche ;
7 cm de largeur à l'autre bout.
- Le manche : 21,5 cm de longueur dans sa partie la plus longue ;
11 cm de longueur dans sa partie la plus courte ;
17 cm de largeur.

³⁶Le 16 décembre 1994.

³⁷Soit la partie en bois du tambour par rapport aux autres parties de l'instrument. Dans la région, le fût reçoit différents noms : "palo" (bout de bois), "vaso" (verre), "madera" (bois) mais aussi "tambor" (tambour).

³⁸Provenant de la propriété "Aguas Vivas".



Photo N° 33 : Eleuterio "affine" la tambora à l'aide de la machette.

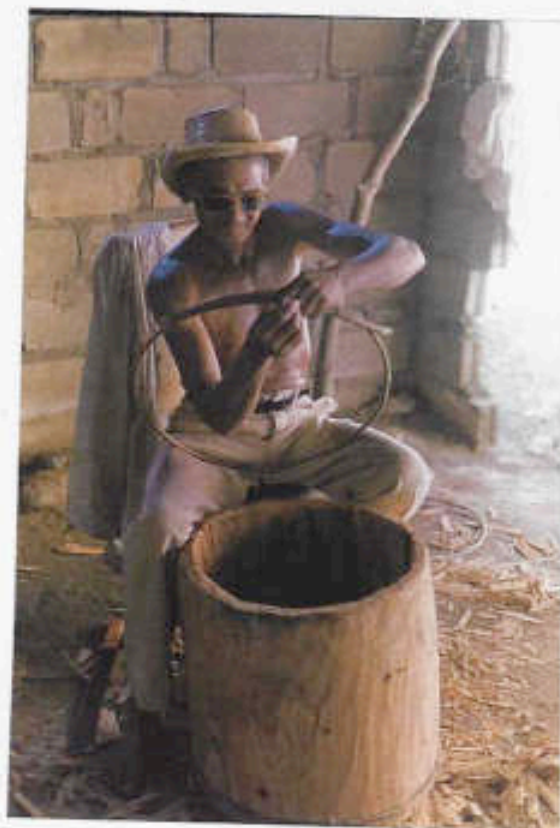


Photo N° 34 :
Eleuterio fait les cercles.



Photo N° 35 :
Eleuterio égalise l'un des côtés.

Après avoir "affiné" la *tambora*^{*}, Eleuterio continue son travail sur le *currulao*^{*}. Nous n'avons pas assisté à la pose de la peau et des cercles qui la retiennent, ce travail fut réalisé par Eleuterio en notre absence. Plusieurs fois, nous avons insisté auprès de lui pour qu'il ne fasse aucun travail en dehors de notre présence, mais il n'a jamais voulu y consentir. Il affirme que l'"affinage" et la pose des cercles et de la peau sur le *currulao*^{*} se font de la même manière que pour la *tambora*^{*}, nous l'expliquerons plus loin.

Le *currulao*^{*} réservé pour nous par Eleuterio a les dimensions suivantes : 58 cm de hauteur, 24 cm de diamètre intérieur et 2,5 cm d'épaisseur dans la cavité supérieure, 13 cm de diamètre intérieur et 6 cm d'épaisseur dans la cavité inférieure³⁹. Eleuterio utilise une peau de bouc, fixée par deux cercles de liane *corral macho*^{*}, fermés auparavant avec du fil de fer, comme pour la *tambora*^{*}.

Pour finir de "caler"⁴⁰ le *currulao*^{*}, il faut poser les coins. Pour cela, Eleuterio doit percer des trous sur la peau pour y mettre les "tiros". Ces *tiros*^{*} sont des "oreilles" accrochées au cercle : grâce à la tension exercée vers le bas par les coins, la peau est tendue. "Je dois avoir six «cantos» pour les *tiros* du *currulao*", dit-il. Un "canto" c'est le morceau de fil de fer utilisé pour chaque *tiro*^{*}. Il faut 1,10 m. de fil de fer pour les six *tiros*^{*}. Eleuterio se sert d'un clou long d'environ 35 cm (empan plus *jeme*^{*}⁴¹) et d'un maillet qu'il utilise comme un marteau pour percer entre les lianes et le bois six trous séparés entre eux par un *jeme*^{*}. (photo N° 37).

³⁹Les dimensions des diamètres sont approximatives car il s'agit plutôt d'ovales que de circonférences.

⁴⁰"Caler" ("caizar" en espagnol) : Expression employée dans toute la région caraïbe pour désigner le processus de pose et d'attache des peaux sur le fût du tambour.

⁴¹"Jeme" : Distance entre le pouce et l'index, complètement ouverts. Le *jeme* de la main d'Eleuterio mesure environ 15 cm.



Photo N° 36 : Eleuterio "affine" l'intérieur de la tambora dans son atelier.

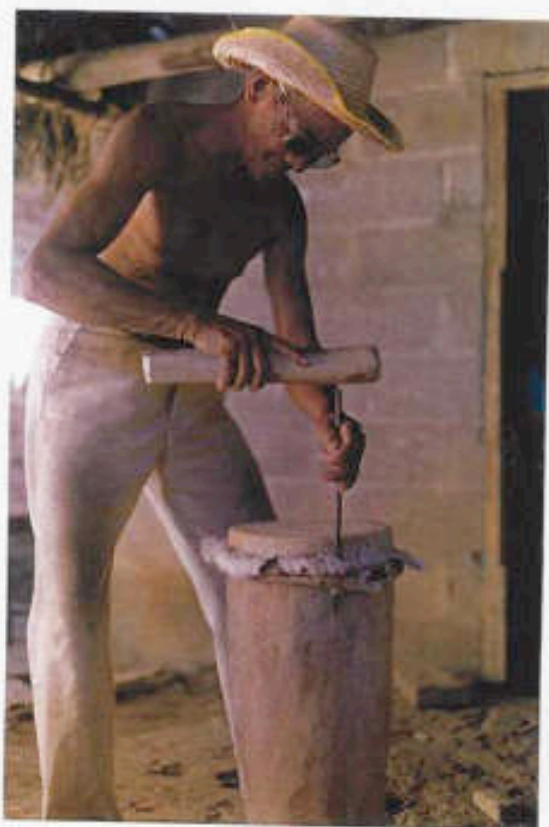


Photo N° 37 :
Eleuterio perce les orifices sur la peau.



Photo N° 38 :
Eleuterio pose les coins.



Figure 4

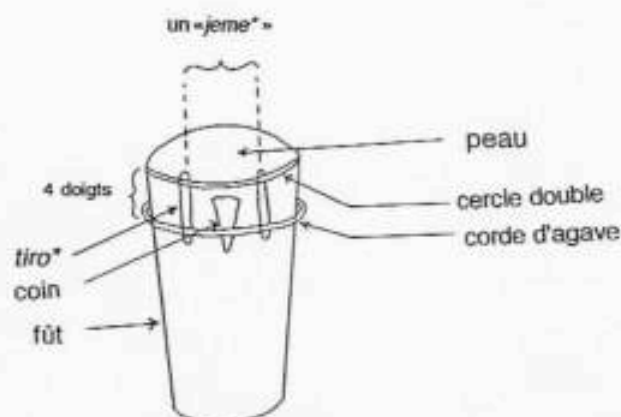


Figure 5

Une fois les trous percés, Eleuterio met une corde en fibre d'agave (*cabuya**) autour du fût, en faisant aux deux bouts, un noeud qu'il appelle *pata 'e gallina** (patte de poule) (fig. 4). Puis il fait les *tiros** en introduisant le fil de fer dans les trous, avec plusieurs tours entre le cercle et la corde, comme une ceinture et sur une longueur d'environ quatre doigts (fig. 5). Après avoir fait les six *tiros**, Eleuterio introduit les coins derrière la corde à la main, et à l'aide du maillet au milieu des *tiros** (photo N° 38).

Eleuterio finit de "caler" le tambour l'après-midi, ce qui lui prend un peu plus d'une heure. Il suggère d'attendre jusqu'au lendemain pour que la peau se tende. Il touche doucement l'instrument et, en écoutant le son avec attention, il s'écrie : "...écoutez comme il résonne déjà !".

Le lendemain⁴², Eleuterio enlève les coins du *currulao**, détend la corde pour la serrer plus fortement et introduit de nouveau les coins après les avoir humidifiés avec de la salive. Finalement, il joue du tambour et s'écrie : "... il résonne joliment (...) Il faut mettre dessus «vendu», car, sans ça, on va

⁴²Le 17 décembre 1994.

s'amouracher de lui... ". Puis il accroche le *currulao** à une traverse pour qu'il reçoive de l'air par la partie inférieure.

Eleuterio continue à travailler sur la *tambora** . Comme pour le *currulao** , il a déjà posé les peaux et il est en train de finir le laçage. Nous observons son travail, mais nous préférons revenir une autre fois pour assister à tout le processus dès le début. Cependant, nous remarquons que, une fois la *tambora** "calée", Eleuterio, à l'aide d'un foret, perce sur le fût douze trous d'aération (deux centimètres de diamètre environ) par groupes de trois disposés en triangle. Plus tard, il percera le même nombre de trous sur le fût d'une autre *tambora** , mais, cette fois, avant de la "caler". Selon Eleuterio, ces trous d'aération peuvent être percés avant de "caler" la *tambora** ou après.

Un mois plus tard⁴³, nous assistons à ce processus : sécher et étirer les peaux, poser les cercles, tendre et lacer les peaux sur le tambour.

Pour cela, Eleuterio a préparé des peaux de bouc et de cerf, comme celles utilisées pour la *tambora** "calée" le 17 décembre précédent : il les tend au préalable pour qu'elles sèchent et s'étirent en les attachant fortement pendant plusieurs jours aux poteaux et aux traverses qui soutiennent le plafond de son atelier⁴⁴. Puis ces peaux sont mises dans l'eau, pendant deux ou trois heures selon leur épaisseur, pour qu'elles soient suffisamment élastiques lors de la pose. Eleuterio installe la peau humide sur l'une des extrémités de la cavité du fût, il la fixe sur lui avec le cercle inférieur⁴⁵. Il pose celui-ci par-dessus la peau à environ cinq centimètres du bord et il le recouvre

⁴³Les 18 et 19 janvier 1995.

⁴⁴Sur la photo N° 7, on peut apercevoir, à gauche une peau tendue de la sorte.

⁴⁵En général, les facteurs de la région nomment les cercles selon leur position : "celui d'en haut", ou "celui d'en bas". George List les appellent "cercle contraire" (*counter hoop*), et "cercle de peau" (*flesh hoop*). Nous allons employer les termes "supérieur" et "inférieur" d'après leur position sur le tambour. Cf. LIST (George) : *Poetry and Music in a Colombian Village*, p. 29.

complètement avec la peau. Par-dessus, il met le cercle supérieur, de manière à ce que la peau passe à l'intérieur en le tirant fortement vers l'extérieur et vers le bas (photo N° 39).

Eleuterio serre l'un contre l'autre les deux cercles à l'aide d'un marteau et tire fortement sur la peau vers l'extérieur. La même opération est reprise à l'autre extrémité de la cavité du fût. Selon Eleuterio, à cause de la tension subie par les cercles lorsqu'on tire les peaux, le cercle inférieur doit être un peu plus épais que le supérieur, pour éviter que l'un passe par-dessus l'autre.

Puis Eleuterio coud les peaux des deux extrémités entre elles avec du fil de fer et en zigzag (photo N° 40), afin que, au fur et à mesure que les peaux sèchent, elles ne déplacent pas les cercles. Une fois de plus, il presse les cercles vers le centre à l'aide du marteau. Une fois cette étape terminée⁴⁶, on attend un jour pour que les peaux sèchent bien. Après quoi, on fera le laçage final avec du nylon.

Le lendemain⁴⁷, Eleuterio rase les deux peaux à l'aide d'un couteau de 14 cm de longueur ; d'après lui, il vaut mieux le faire après la pose, car, sans cela, les peaux peuvent se déchirer facilement. Il perce dix trous derrière les cercles des deux extrémités, séparés entre eux par un *jeme**, comme il avait fait pour le *currulao** (voir photo N° 37). Puis, il passe entre les trous un fil de nylon de 10 mètres de long, à l'aide d'une aiguille en fil de fer (fig. 6).

⁴⁶Elle dure une heure cinquante-cinq minutes, sans compter la trempe des peaux, commencée tôt le matin.

⁴⁷Le 19 janvier 1995.



Photo N° 39 : Eleuterio pose le cercle supérieur.



Photo N° 40 :
Eleuterio coud les peaux avec du fil de fer.



Photo N° 41 : Eleuterio détache le fil de fer et pose le nylon.

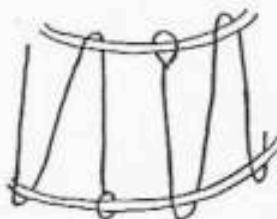


Figure 6

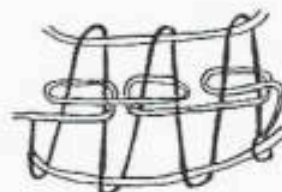


Figure 7

Eleuterio retire le fil de fer cousu entre les deux peaux la veille, il tire fortement sur le nylon et martèle les cercles vers le centre (photo N° 41).

Eleuterio termine le laçage en attachant au milieu du tambour les fragments de nylon adjacents qui joignent les cercles de deux côtés (fig. 7) , afin de tendre le plus possible les deux peaux du tambour (photo N° 42).

Finalement, le laçage de la *tambora** apparaît en forme d'Y. Eleuterio cherche dans son atelier deux baguettes qu'il appelle *bolillos** , faites en *cañaguate** (*tabebuia chrysantha*⁴⁸) , un bois résistant. On en coupe des morceaux d'environ 30 cm de longueur sur 1,5 de diamètre. Eleuterio essaie son nouvel instrument et montre des signes d'approbation (photo N° 43).

⁴⁸MOZO MORRON (Teobaldo) : *Catálogo de especies forestales colombianas. Nombres vernáculos y científicos* , Bogotá, 2^{ème} édition, 1968, p.8.



Photo N° 42 : Eleuterio finit le laçage.



Photo N° 43 : Eleuterio essaie la nouvelle tambora.

Comme pour le *currulao*⁴⁹, les dimensions de cette *tambora*⁵⁰ sont approximatives, car les circonférences tendent légèrement vers l'ovale. Les voici :

Côté peau de bouc	Diamètre extérieur : 42 cm Diamètre intérieur : 39 cm
Côté peau de cerf	Diamètre extérieur : 43 cm Diamètre intérieur : 40 cm
Longueur du fût : 48 cm	

Le coût de chaque tambour est de 30 000 pesos (soit environ 75 \$US les deux tambours).

----- 0 -----

Eleuterio Ardila Matos est un facteur actif et fécond⁴⁹. Actuellement, il fabrique des tambours pour les vendre. Le travail augmente à l'approche des fêtes de novembre et de décembre dans son village. En effet, depuis la création du Festival de Tambora de San Martín de Loba, son activité de facteur a augmenté considérablement.

Chez lui, il a largement de la place ; son atelier, conçu pour ce travail, a tout le matériel nécessaire : fûts, coins, baguettes, peaux et outils. Depuis qu'il a fabriqué son premier tambour⁵⁰, Eleuterio se sert des mêmes arbres pour

⁴⁹D'après lui, il a fabriqué 25 tambours (*tamboras* et *currulaos*) en 1994, 20 en 1993. Il ne se rappelle pas le chiffre pour 1992. Cependant, ces chiffres doivent être pris avec une certaine réserve, car, comme il le dit lui-même, il oublie souvent.

⁵⁰Une *tambora*, à l'âge de 20 ans.

les fûts : *majaguo*⁵¹ , *avocatier* , *orejero*⁵² (*enterolobium cyclocarpum*⁵¹), *piñón*⁵³ (*sterculia apetala*⁵²) , *ceiba blanca* (une variété de fromager, *ceiba pentandra*⁵³), parmi d'autres. Il utilise le même bois pour les coins : *solera*⁵⁴ (*cordia alliodora*⁵⁴), *chêne* , *pedro tomín*⁵⁵ . Il emploie les mêmes peaux : bouc et cerf. Il fait le laçage toujours de la même manière⁵⁵.

Il utilise les mêmes outils de base : hache, machette, ciseau à bois, *fierro*⁵⁶ (fer), marteau et maillet. Eleuterio fabrique des tambours depuis plus de quarante ans, sans que cette activité ait été permanente tout le long de sa vie. Il a appris ce travail par tradition : son père, comme lui, était agriculteur et artisan, il fabriquait des tambours. Le fils, Eleuterio Ardila Moncada, est également agriculteur et sait aussi fabriquer des tambours, selon ses propres paroles.

⁵¹MOZO MORRON (Teobaldo) : Op. cit. , p. 28. Le meilleur bois , selon lui, pour fabriquer des tambours.

⁵²Ibid., p.31.

⁵³LIOGIER (Alain H.) : op. cit., p. 143.

⁵⁴Ibid., p. 35.

⁵⁵Avant l'apparition du nylon, Eleuterio utilisait, pour la *tambora* , le *curricán* , fibre d'une variété d'agave.

3. José Camelo Robles

a. Le facteur

José Camelo Robles, surnommé José "Taco", naît à El Banco (Magdalena) le 15 août 1953. Lorsqu'il était enfant, il est venu avec ses parents, Victor Camelo et Rosalina Robles et ses six frères et soeurs, à Tamalameque où il réside encore. Il demeure avec sa femme, Aurora de Añel Pérez et ses quatre enfants, dans la dernière maison du village sur le chemin qui mène à La Boca, l'ancien port de Tamalameque sur le fleuve Magdalena. C'est un homme robuste et grand⁵⁶. Il est plus connu sous son surnom "Taco" que par son nom de famille Camelo. Il a ce surnom depuis son adolescence : en jouant au football, il réussissait des buts avec le talon de sa chaussure⁵⁷ ; alors qu'il ne pratique plus ce sport, ses camarades - et tout le village - continuent à l'appeler José "Taco".

José "Taco" est artisan depuis une quinzaine d'années. Avant, dit-il : *"(...) je travaillais avec la machette... puis j'ai travaillé comme maçon... Mais à présent je vis bien de ce métier que j'ai appris "*⁵⁸. En effet, il se consacre exclusivement à la fabrication de tambours et de petits objets : porte-clés, boucles, sculptures en bois, pense-bêtes, etc. Son père n'exerçait pas cette activité : *"Mon vieux était un malheureux «machetero», un journalier, je ne l'ai jamais vu ni fabriquer un tambour, ni chanter, ni, encore moins, danser (...) "*. Son père a également scié du bois, mais José prétend n'avoir rien appris de lui en matière d'artisanat.

⁵⁶Il mesure 1,80 m. environ.

⁵⁷"Taco" : Talon de la chaussure.

⁵⁸ Nous avons eu des entretiens avec lui du 13 au 20 décembre 1995. Ses paroles citées correspondent à la traduction de transcriptions de nos entretiens.

C'est plutôt grâce à son talent, à son goût pour la *caja vallenata**⁵⁹ et aux Festivals de Tambora de Tamalameque, que José "Taco" Camelo est aujourd'hui le facteur de tambours le plus actif et le plus connu que nous ayons rencontré dans cette région⁶⁰. Voici comment il le raconte :

[104] *"Moi, depuis tout petit, j'ai toujours aimé ce truc de la «caja vallenata». Alors, une fois, quand mes vieux étaient encore vivants, je leur ai demandé comment on fabriquait les «cajas» , (...) et alors le vieux m'a donné l'idée que c'était avec du feu qu'on creusait ce truc. J'ai pris comme mesure une assiette et je me suis mis à travailler ce truc au feu. Mais je n'ai eu aucun résultat. J'ai pris un tournevis et ça a marché : en travaillant avec le tournevis et le marteau, j'ai eu l'idée du truc du bâton ferré ["chuzo"]. Je me suis dit : « ce bâton casse... (un pic ["barretón"] aussi) », alors c'est avec ça que je travaille à présent (...). Mais ça ne rapportait rien, la fabrication de tambours (...) J'ai rencontré une copine et j'ai filé avec elle à Barrancabermeja. Là-bas, j'ai travaillé dans le bâtiment. Mais ça n'a pas marché là-bas, à Barranca, bon, je suis revenu (...). Monsieur Diógenes⁶¹ me touche l'épaule : « José, fais des tamboras, mec, t'es dans la merde, fabrique quelques tamboras. Ici, tu peux les vendre, ce truc va avoir du succès (...) ». Bon, Pino est revenu, il me touche l'épaule : « José, il va y avoir un Festival de Tambora et tu sais qu'ici, on a besoin des groupes pour la tambora et le reste, et ça peut se vendre. Fabrique tambora et currulao (...), oui, c'est ce qui est traditionnel, ici », « ah, bon. D'accord ! ». Moi, j'avais déjà la baguette en fer ["varilla"], avec ça, le truc s'est fait rapidement (...). Ce devait être le troisième festival, car (...) lors des premiers festivals, moi, j'étais loin [Il était à Barrancabermeja]. Alors, après, cet homme m'a encouragé. C'est vrai, je dois beaucoup à Pino qui m'a poussé : « Fabrique, fabrique... ! » me disait-il, « tu t'y connais, fais pas tant d'histoires. Ce truc va te donner du fric, mec ! ». Bon et c'est comme ça*

⁵⁹Tambour conique à une seule membrane, qui ressemble à la *tamborina** , mais qui se percute avec les paumes et se joue dans le *conjunto vallenato**.

⁶⁰A savoir, les villages où la *Tambora* existe.

⁶¹Diógenes A. Pino , personnage important dans la vie culturelle de son village, responsable, en quelque sorte, du succès de la *Tambora*, à la suite des Festivals de *Tambora*, qu'il a organisé à Tamalameque.

*que je suis devenu quelqu'un en matière de tambours, grâce aux festivals...*⁶².

Nous présentons ci-dessous un fragment du même entretien. José "Taco" y décrit le rythme de sa facture de tambours et la quantité fabriquée jusqu'à ce moment-là :

[105] Extrait d'interview N° 3

1. **G⁶³: Quand as-tu fabriqué un tambour pour la dernière fois ?**
2. **J⁶⁴:** Eh ! bien, pour le moment, celui-ci c'est le dernier.
3. **G :** **Et le précédent, c'était quand ?**
4. **J :** Il n'y a pas longtemps, la semaine dernière, aux environs du 8, ou plutôt le 7, oui, le 7.
5. **G : (...) Le 7 décembre. Combien de tambours as-tu fabriqués en 1995 ?**
6. **J :** Je ne les compte pas.
7. **G :** **À peu près ?**
8. **J :** Bah ! J'ai fait environ... Mettons cent jeux de ce truc.
9. **G :** **Cette année ! ?**
10. **J :** Non, depuis que j'ai commencé à travailler ce truc j'ai fabriqué plus de cent séries.
11. **G :** **Et cette année ?**
12. **J :** Je ne tiens pas le compte (...). On me passe la commande et je les fais aussitôt. J'en ai fait pour Ocaña, pour le département du Valle, pour Santa Marta, là où on en commande, pas vrai ?
13. **G :** **Est-ce que tu fabriques davantage de tambours à certaines périodes de l'année ?**
14. **J :** Oui.
15. **G :** **À quelle époque ?**
16. **J :** Maintenant, en décembre, pour le festival, on arrive à faire 20, 30 jeux... d'après les commandes qu'on passe...

⁶²Cet entretien s'est déroulé, le 13 décembre 1995, au lieu-dit El Diamante, de l'autre côté du fleuve, en face du port de La Boca.

⁶³Guillermo Carbó Ronderos.

⁶⁴José Camelo Robles.

17. **G : Tu te rappelles au cours du mois dernier, combien (...) de jeux de tambours tu as faits ?**
18. **J :** Oui, j'ai fait 7 jeux de *tambora* ⁶⁵.
19. **G : En novembre ?**
20. **J :** Au moment du festival, en septembre⁶⁶. (...) Oui. Et j'ai encore à faire... Je travaille aussi pour la municipalité... quelques commandes !
21. **G : Tu travailles aussi avec la municipalité, avec la mairie ?**
22. **J :** Moi, je travaille cet article et (...) tout ce que je ferai, on me l'achètera. Et alors, la mairie l'offre, par exemple, aux bourgs, aux villages, aux hameaux ; car c'est vrai que les *tamboras*, c'est plus important que tout !

Fin d'extrait.

Nous avons pu vérifier que, du fait du Festival de Tambora et par l'intermédiaire de la mairie de Tamalameque, les tambours de José "Taco" ont été offerts à des groupes de *Tambora* de différentes agglomérations de la région : Altos del Rosario, Hatillo de Loba et même à San Martín de Loba au groupe "Dynastie et Folklore" de la famille Ardila, parmi d'autres. La production de José "Taco" a été une forte concurrence pour Eleuterio Ardila, car les tambours de José sont utilisés dans une région considérable.

Nous avons pu assister à la facture d'une *tambora* et d'un *currulao* par José "Taco" les 13, 14, 18, 19 et 20 décembre 1995. Nous avons réuni ainsi les renseignements présentés ci-après. Comme dans le cas précédent, nous présentons deux parties : une première phase, "dans la brousse", une deuxième, "chez lui".

⁶⁵José "Taco" utilise ici l'expression "jeu de tambora" en pensant aux instruments qui composent l'orchestre de *Tambora*, c'est-à-dire *tambora* et *currulao*.

⁶⁶Cette année-là, le Festival de Tambora de Tamalameque a eu lieu, exceptionnellement, au mois de septembre, aux alentours de la fête du Très Saint Christ, le 14 septembre.

b. La facture

Nous avons fait la connaissance de José "Taco" Camelo à Tamalameque⁶⁷, après avoir séjourné à San Martín de Loba pendant les fêtes de Saint-Martin. Dès le premier moment, il s'est montré aimable et accueillant. Il a donné son accord pour que nous assistions à la facture de ses instruments.

1. Dans la brousse

Un mois plus tard⁶⁸ à La Boca, à environ un kilomètre du village, nous avons pris un *johnson**⁶⁹ pour traverser le fleuve Magdalena, nous avons franchi les limites des départements Cesar et Bolívar, nous avons débarqué au lieu-dit El Diamante (Bolívar) et, sur une piste, nous avons marché environ un kilomètre. Nous sommes arrivés à la propriété de José Dionisio Arroyo, agriculteur ami de José "Taco". Celui-ci y laisse quelques-uns de ses outils : hache, scie, bâton ferré (*varilla**), pic (*barretón**). Après avoir pris les outils, nous partons à la recherche d'un arbre, le *jobo** (*spondias mombin*⁷⁰), le seul bois utilisé par José "Taco" pour la facture de ses tambours.

À environ dix minutes de marche de la cabane, nous trouvons un arbre, abattu il y a une vingtaine de jours, pour en faire une clôture destinée à protéger un champ de haricots. José "Taco" examine l'arbre (photo N° 44), brise le bois avec la hache pour savoir s'il s'agit de *jobo** blanc ou rouge, car le rouge est plus dur et, donc, plus difficile à travailler. Comme il s'agit d'un

⁶⁷Le 14 novembre 1995.

⁶⁸Le 13 décembre 1995.

⁶⁹Canot à moteur Johnson, duquel il tient son nom.

⁷⁰MOZO MORRÓN (Teobaldo) : Op. cit. p. 22.

*jobo** blanc, José, avec son mètre, en mesure 60 cm, il fend le tronc avec sa hache et commence à scier l'arbre à 8 h 20.

Dix minutes plus tard, José achève de scier le tronc, l'observe et mesure son diamètre : 28 cm avec l'écorce ; il pense en faire un tambour de 22 cm de diamètre. Les mesures qu'il utilise normalement pour la cavité à l'extrémité supérieure du *currulao** sont de 22, 25, 27 et même 30 cm de diamètre. Mais il dit : *"je n'aime pas en mettre 30, c'est trop grand "*.

En réalité, José "Taco" s'adapte à la dimension du tronçon pour fabriquer le tambour. De ce tronçon, il peut en faire un de 22 cm (diamètre intérieur) et il laisse 3 ou 4 cm d'épaisseur entre les deux bords.

Puis José "Taco" cherche, parmi les arbustes, un morceau de bois pour faire ce qu'il appelle une *vitola** (calibreur). C'est un instrument qui fonctionne comme un compas et qui permet de tracer sur le bois une circonférence du diamètre requis. Le morceau de bois choisi mesure environ 40 cm de long et 2,5 cm de diamètre ; José y introduit deux clous à une distance de 11,5 cm , ce qui correspond au rayon de la circonférence tracée sur le bois.

À 8 h 40, José "Taco" creuse une cavité dans le bois en partant du centre (photo N° 45). Il le fait en utilisant la *varilla** , destinée normalement à protéger les canoës contre le vol. Pendant qu'il travaille, nous lui demandons pourquoi il utilise ces mesures. Il répond :

[106] *"Eh bien ! J'ai pris pour modèle une assiette. Après, comme je ne savais rien, j'ai utilisé le mètre. (...) On mesurait également d'après les «cajas» [vallenatas*] ; elles ont 32 cm., il y en a qui ont 25 cm de largeur, d'autres en ont 30. Toutes les «cajas» ne sont pas pareilles et ces instruments non plus. (...) Quand on fabrique un truc, il faut se creuser la cervelle. Sans ça, comment faire ? (...) "*

Le bois de *jobo** est-il le seul utilisé pour ses tambours ? José dit :

[107] *"Oui, car par ici, on ne trouve pas beaucoup les bois de «banco», «caracolí», «balso». Ici, le bois qu'on trouve, c'est le «jobo», des articles en «jobo», mais pas du rouge (...) du vrai «jobo» blanc "*.

Plus tard, José "Taco" s'écrie : *"Ce bois a l'air bon ! "*. Nous lui demandons pourquoi : *"Regardez comme il se laisse travailler ! "*. Nous avons remarqué que José creusait facilement ce tronçon de *jobo** et nous pensions que c'était parce qu'il avait l'expérience de ce type de travail.

À 50 cm de profondeur, José "Taco" trouve le fond du tronçon un peu étroit et, à 9 h 40, il commence à faire ce qu'il appelle le "nivellement". Le "nivellement" consiste à couper soigneusement au-dessus de la marque faite avec la *vitola**. Pour cela, José utilise le ciseau à bois et le marteau (photo N°46). Cinq minutes plus tard, il retourne le tronçon pour briser l'autre extrémité et, à 9 h 50, il le perce de part en part.



Photo N° 44 : José "Taco" examine le *joko*.



Photo N° 45 : José "Taco" creuse avec la « vanilla ».



Photo N° 46 :
José "Taco" avec le
ciseau à bois et le marteau.

À 9 h 57, José "Taco", à l'aide du *barretón**, enlève l'écorce du tronçon (photo N° 47). À peine a-t-il commencé qu'il dit : "*Ce bois se laisse travailler doucement, vraiment, regardez ! (...) C'est du gâteau, ce bois, voyez, il se laisse faire !*". Devant l'insistance de ses commentaires, nous lui demandons si, normalement, il fallait plus de temps pour enlever l'écorce. "*Oui, oui, (...) bien sûr, mais c'est que ce petit bois est vraiment doux, voyez..., regardez..., c'est comme du manioc !*". À 10 h 07, José termine cette tâche et nous emportons le tronçon à la cabane de José Dionisio Arroyo.

À 11 h 37, José "Taco" reprend son travail. Avec le couvercle d'une boîte de conserve mesurant 8 cm de diamètre, il trace une circonférence à l'extrémité inférieure du fût du *currulao**, comme il l'avait fait à l'extrémité supérieure ; cette fois-ci, il n'utilise pas la *vitola**, car le tronc du tambour est déjà percé et qu'il n'y a pas de point d'appui au centre pour réaliser cette opération. Quelque soit la dimension de la cavité à l'extrémité supérieure du *currulao*, José "Taco" trace toujours à l'aide d'un couvercle ou d'une assiette de 8 à 10 cm de diamètre, la circonférence de la cavité à l'extrémité inférieure du tambour. Une fois la circonférence tracée, à 11 h 42, il égalise l'intérieur du bord à l'aide du ciseau à bois et d'un maillet qu'il appelle *pizón**. Cette tâche est terminée en cinq minutes. José "Taco" commence alors à polir à l'aide de la machette (photo N° 48). À 12 h José "Taco" fait passer par la cavité du fût du tambour un bâton en bois qu'il a fixé au sol verticalement afin que le fût ne bouge pas pendant qu'il le polit à l'aide du *barretón** (photo N° 49). Huit minutes plus tard, José "Taco" change le fût de position en le plaçant horizontalement sur des troncs pour continuer la même tâche, mais cette fois-ci avec la machette (photo N° 50). José finit cela à 12 h 14. Par la suite, chez lui, dans son atelier, il rabotera le fût du *currulao**.



Photo N° 47 :
José "Taco" avec le barretón *.



Photo N° 48 : José "Taco" avec la machette.
José D. Arroyo l'observe.



Photo N° 49 :
José "Taco" avec le barretón *.



Photo N° 50 :
José "Taco" avec la machette.

José "Taco" évoque, avec José Dionisio Arroyo, la facilité pour travailler ce bois de *jobo**. Lorsque José "Taco" avait coupé le tronc de l'arbre, il nous avait dit qu'il fallait attendre environ deux mois pour bien le faire sécher et pour empêcher le bois de se fendre. Plus tard, il a parlé de la possibilité de "l'inonder" : cela consiste à plonger le bois sous l'eau dans le caniveau pendant quatre ou cinq jours et à attendre qu'il s' "égoutte", pour éviter qu'il ne se fende ou que, plus tard, le bois ne soit vermoulu. Cependant, José Dionisio Arroyo pense que le *jobo** de ce tambour ne se fendra plus et José "Taco" confirme cet avis. Voici un fragment de dialogue entre José Dionisio Arroyo (J.D.) et José "Taco" (J.T.) sur ce sujet :

[108] Extrait d'interview N° 4

1. **G⁷¹ : Ce *jobo** , vous l'avez abattu il y a combien de temps ?**
2. **J.D. :** Il y a quinze ou vingt jours environ . Alors, il s'est déjà égoutté (...) avec ce système, le bois ne se fend plus (...) Là, on peut le travailler (...).
3. **G : Et, d'après vous, ça ne vaut plus la peine de "l'inonder" ?**
4. **J.D. :** Non, ça n'en vaut plus la peine.
5. **J.T. :** (...) on l'emporte et on le cale...pour moi, ça va plus vite...
6. **J.D. :** ... c'est plus vite fait, le bois s'est déjà bien égoutté, car on abat l'arbre en plein soleil... (...) Il y a deux moments pour fendre ce bois. Si vous le coupez aussitôt après avoir abattu l'arbre et si vous le travaillez, alors oui il est glissant.
7. **J.T. :** Exactement.
8. **J.D. :** ...alors, déjà assez égoutté, il supporte mieux le travail, car le soleil l'a déjà cuit pas mal, mais par la suite, il y a un autre moment où il se fend de nouveau.
9. **J.T. :** Quand il sera déjà sec.
10. **J.D. :** Quand il est déjà sec.

⁷¹Guillermo Carbó Ronderos.

11. **J.T.** : Alors là, il est lié...⁷².
12. **J.D.** : ...il est déjà lié. C'est le meilleur comme bois. Il y en a qui ne l'apprécient pas, mais c'est le meilleur bois !
13. **J.T.** : Le *jobo* , c'est vrai !
14. **J.D.** : Oh ! C'est un bois spécial (...).
15. **J.T.** : Mais moi, je ne le méprise pas.
16. **J.D.** : Non, pas vous ! Vous, vous le considérez comme le meilleur des bois et c'est grâce à lui que vous exercez votre artisanat.

Fin d'extrait.

C'est pourquoi et en estimant que le bois ne se fendra plus, José "Taco" décide de "caler" le *currulao*^{*}, une fois transporté chez lui⁷³.

À 13 h 06, nous quittons la cabane à la recherche du bois pour la fabrication de la *tambora*^{*}. À dix minutes de marche, nous trouvons par terre un *jobo*^{*} que José "Taco" avait fait couper à l'aide d'une scie mécanique cinq mois plus tôt. Après avoir examiné plusieurs troncs, à 13 h 25, il en choisit un, il lui enlève l'écorce avec la *varilla*^{*} (l'écorce tombe facilement car elle est décomposée par l'humidité), il examine le bois et nettoie le tronc avec la machette. Puis, à 13 h 33, José trace, avec la *vitola*^{*}, une circonférence de 40 cm de diamètre sur une des faces du tronçon (photo N° 51) et, deux minutes après, commence à creuser. Pour cela, il utilise d'abord la *varilla*^{*} et, à 13 h 48, se sert du *barretón*^{*}. Il retourne le tronçon, et, à l'autre extrémité, à 13 h 57, il trace avec la *vitola*^{*}, une circonférence de 40 cm. Nous lui demandons comment il fait pour savoir où est le centre du tronc. José répond qu'il utilise l'imagination et "(...) l'oeil ". À 14 h 05, il perce le tronçon d'un bout à l'autre et, dix-huit minutes plus tard, il finit de creuser le fût de la *tambora*^{*}. Comme pour le *currulao*^{*}, José "Taco" poursuit le "nivellement" du bord intérieur du fût

⁷² "Está curado " : Il est prêt.

⁷³ Rappelons-nous que "caler" ("calzar" en espagnol) est une expression employée pour désigner le processus de pose et d'attache des peaux sur le fût du tambour.

: il coupe soigneusement le bois à l'aide du ciseau et du marteau au-dessus de la circonférence tracée avec la *vitola**.

À 14 h 26, José "Taco" polit, à l'aide du *barretón** la partie intérieure du fût et, vingt-deux minutes après, il "nivelle" le bord extérieur d'une des extrémités. Pour mesurer l'épaisseur du bord, il dit que "(...) *au jugé il laisse (...) au maximum un demi-pouce* ". À 14 h 58, il exécute le "nivellement" extérieur de l'autre extrémité, en utilisant les mêmes outils : ciseau à bois, marteau et *barretón**. Il termine cette partie du travail à 15 h 15 et laisse la *tambora* prête à être passée au papier de verre et polie plus tard, chez lui (photo N° 52). Pour creuser et polir, sans compter le temps d'utilisation de la *vitola**, José a mis 1 heure 38.

José "Taco" fabrique les *tamboras** avec un diamètre intérieur de 39 ou 40 cm et un diamètre extérieur de 42 cm environ ; la longueur varie de 45 à 50 cm. La *tambora** que nous décrivons a 45 cm de longueur. D'après José, la meilleure sonorité est obtenue avec ces mesures. Cependant, on lui passe des commandes avec des mesures particulières ; ainsi, par exemple, le groupe de *Tambora* "La Llorona" de Tamalameque a commandé une *tambora** de 60 cm de diamètre et 70 cm de longueur.

Nous revenons à la cabane et José "Taco" nous dit qu'il est plus facile de creuser la *tambora**, car on le fait tout droit, d'une extrémité à l'autre du tronc. Cela peut être confirmé si l'on pense à la durée jusqu'ici indiquée : 1 heure 57 pour creuser le tronçon du *currulao** et pour le polir, sans tenir compte du temps utilisé avec la *vitola**. 1 heure 38 pour le même travail sur la *tambora**. La différence, bien que petite, est significative, si l'on se rappelle qu'il a été particulièrement facile de creuser le tronçon de *jobo** du *currulao**.



Photo N° 51 :
José "Taco" en train de tracer sur
le fût de la tambora à l'aide de la vitola .



Photo N° 52 : Fût creusé de la tambora .

Les dimensions des outils utilisés par José "Taco" dans la brousse sont les suivantes :

Hache : La lame : 15 cm dans sa partie la plus large ;
6,5 cm dans sa partie la plus étroite ;
21 cm de longueur, jusqu'à la partie externe du manche.
Le manche : 95 cm de longueur.

Fer : 24 cm de longueur.

Machette : La lame : 56 cm de longueur.
Le manche : 13 cm de longueur.

Pic : La lame : 19 cm de longueur ;
(barretón) 5,5 cm de largeur.
Le manche : 143 cm de longueur ;
4 cm de diamètre.

Varilla : 151 cm de longueur ;
1,7 cm de largeur.

Scie : La lame : 151 cm de longueur ;
9,5 cm de largeur ;
73 dents.
Le manche : 29,5 cm de longueur ;
5 cm de diamètre.

Marteau : Le manche : 21 cm de longueur ;
2 cm de diamètre.
La tête : 10 cm de longueur ;
2 cm de diamètre.

Maillet : 35 cm de longueur ;
8 cm de diamètre dans la partie supérieure ;
4,5 cm de diamètre dans la partie inférieure.

Nous quittons la cabane de José Dionisio Arroyo et, une heure après, nous arrivons au port de La Boca. De là, José "Taco" transporte, en bicyclette, les fûts du *currulao** et de la *tambora** jusque chez lui.

2. Chez lui

Le lendemain⁷⁴, à 7 h 43 et dans la cour de sa maison, José "Taco" fait passer par la cavité du fût du *currulao** un bâton soutenu horizontalement par deux troncs, à hauteur de la ceinture. Il rabote le fût du tambour et termine 17 minutes plus tard. Dix ans auparavant, José faisait ce travail à l'aide de la machette, mais, depuis sa découverte du rabot, il réalise le polissage final à l'aide de cet outil, qu'il considère meilleur et plus rapide (photo N° 53).

Comme il l'a fait avec le *currulao**, José "Taco" rabote la *tambora** à 8h 02. Néanmoins, 38 minutes plus tard, il s'aperçoit que les bords des deux extrémités n'ont pas la même épaisseur et il dit avoir commis une erreur en ne commençant pas le travail avec la machette. À 8 h 40, il se repose cinq minutes et, pendant ce temps, il nous montre un pied de *chuirá** (photo N°63), plante d'où viennent les graines qui servent à la fabrication du *guache**, instrument idiophone qui a connu du succès au cours des dernières années dans les orchestres de *Tambora* et que, pour vendre, José "Taco" fait fabriquer à El Banco.

José reprend son travail, il polit la *tambora** d'abord à la machette, puis au rabot et termine à 9 h 03.

⁷⁴Le 13 décembre 1995.

Comme le bois du fût de la *tambora** est un peu vermoulu, José "Taco" dit qu'il vaut mieux l'enduire d'essence pour que le ver suce et meure. On laisse sécher quelques jours, on y perce huit trous d'aération et, après, la *tambora** est prête pour être "calée". Nous lui demandons quelles peaux il pense utiliser pour la *tambora** et José répond que, d'habitude, il met de la peau de bouc d'un côté et de mouton de l'autre, cependant s'il en avait, il préférerait du cerf. Mais le cerf est très rare et il n'a pas non plus de peau de pécari, qu'il utilise également.

Quelques jours plus tard⁷⁵, à 10 h 33, dans la cour de chez lui, José "Taco" met les *senos** (seins) au *currulao** : c'est une corde double en fibre d'agave ("cabuya") enroulée au fût du tambour à un empan⁷⁶ du bord supérieur. Cette corde tiendra plus tard les coins ; à ses extrémités José fait un noeud qu'il appelle *machiambrado**, "(...) parce qu'on en fait d'abord un, puis un autre (...) : mâle ["macho"] et femelle ["hembra"]" (fig. 8).

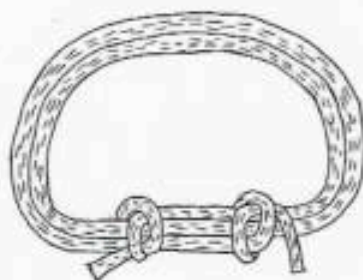


Figure 8

⁷⁵Le 19 décembre 1995.

⁷⁶Celui de José "Taco" est de 25 cm.

José "Taco" utilise deux sortes de lianes pour les cercles qui tendent la peau du *currulao** : une, qu'il appelle *prieto** ou une autre, *catambre** . Il les trouve non loin de là. À propos de ces lianes, il nous dit :

[109] "(...) *je crois que, peut-être, j'irai en chercher demain, car si demain c'est «passage de lune», on peut encore cueillir la liane ; si c'est aujourd'hui «passage de lune», ce n'est plus possible d'en cueillir demain* ".

Nous lui demandons ce qu'il veut dire par «passage de lune» et il déclare :

[110] "(...) *le «passage de lune» c'est lorsque la lune s'en va (...) , la nouvelle lune ; lorsque c'est le premier quartier, on ne peut cueillir la liane, on ne peut couper du bois lors du premier quartier. (...) Le bois devient vermoulu, la liane aussi* ".

Il nous raconte aussi quand il peut, ou non, couper du bois pour ses tambours :

[111] "(...) *Lorsque la lune sera pleine, qu'elle sera au milieu du ciel (...) , quand on verra que la lune est grosse. (...) Quand la lune est au premier quartier, on ne peut couper du bois (...) , ça donne pour ainsi dire du sable, juste de la poussière (...) Tant que la lune sera au premier quartier, je ne couperai pas de bois, je n'ai même plus de lianes et je dois aller en chercher aujourd'hui et demain* ".

D'après lui, cela s'applique à toutes sortes de bois, à n'importe quelle sorte d'arbre et quel qu'en soit l'usage : tambours, maison à toit de chaume ou clôture ; et même, si un arbre tombe tout seul pendant une tempête, à la mauvaise lune, le bois est inutilisable. Au contraire, si un arbre a été abattu à une époque favorable, son bois peut être utilisé à n'importe quel moment. José pense aussi que, lorsque le fleuve est en crue, il ne faut pas non plus

couper du bois. Selon ses dires, tout cela, ce sont des croyances des vieux, de son père et de sa mère et il les prend très au sérieux.

Pendant ce temps, José travaille avec des lianes *prietos** qu'il ferme de manière circulaire afin de leur donner la forme du tambour et de faire les cercles⁷⁷. Il enlève l'écorce et les installe autour du fût pour chercher la mesure exacte. Celle-ci doit avoir un empan de plus que la circonférence du fût, afin de pouvoir fermer le cercle en unissant les deux extrémités. Pour cela, José utilise deux lanières de caoutchouc qu'il tire des chambres à air des pneus d'une voiture⁷⁸.

Le cercle supérieur doit être légèrement moins serré. Contrairement à l'avis d'Eleuterio Ardila, José "Taco" pense qu'il n'est pas nécessaire que les cercles aient des dimensions différentes. À 10 h55, il termine la facture des deux cercles pour le *currulao**. Il s'agit à présent de poser la peau.

José "Taco" a chez lui plusieurs sortes de peaux. Dans "la brousse", il nous avait expliqué que pour le *currulao**, il utilise généralement de la peau de bouc, de mouton ou de ventre de veau. Il se procure cette dernière peau dans les propriétés des alentours lorsqu'une vache vèle et que le veau, âgé de deux ou trois mois, meurt⁷⁹.

José nous a dit également que, jadis, les anciens "calaient" avec de la peau de ventre de *bagre** (poisson-chat)⁸⁰ et de ventre de caïman. D'après eux, "c'est fantastique", mais lui, n'a pas encore utilisé ces peaux. José a parlé également des peaux avec lesquelles il ne faut pas "caler" le *currulao** :

⁷⁷ Lorsque les lianes sont très dures, ce qui n'est pas le cas cette fois-ci, José les mouille pour obtenir la forme voulue.

⁷⁸ Avant, José fermait les lianes avec du nylon et du fil de fer, mais, à présent, il utilise ce système qu'il considère meilleur.

⁷⁹ Le prix de ces peaux, selon la taille, varie de 3000 à 5000 pesos (environ 3, 50 à 6 \$US).

⁸⁰ Poisson du fleuve Magdalena, à peau lisse, sans écailles.

[112] *"Par exemple, ce currulao, vous le calez avec de la peau de tatou, de « gato negro » [chat noir] ou de « zorro perro »⁸¹ et alors là, c'est la bagarre ! Là où on va jouer du currulao, chaque fois qu'on en joue... C'est ce que m'expliquait mon père (...) et, moi, j'entends dire le même truc par bien des vieux (...)"*.

José "Taco" essaie de "caler" le currulao* avec de la peau de cerf. Il met cette peau avec d'autres dans un seau d'eau, à 11 h 20 et pendant quinze minutes, afin de les faire ramollir, ce qui facilitera la pose. En attendant, il coupe un morceau de fil de nylon de deux brasses⁸², il brûle avec une chandelle une des extrémités et y introduit un fil de fer en forme d'aiguille, pour, plus tard, "coudre" la peau⁸³.

À 11 h 39, José "Taco" s'apprête à placer les lianes et la peau de cerf ; il déclare cependant que la peau est mal "étirée", ce qui signifie :

[113] *"... qu'on ne l'étire pas bien et qu'elle reste épaisse (...). Avec la pression des coins, ça va étirer davantage (...) Je ne veux pas "caler" ce currulao avec cette peau, dommage que ce soit du cerf "*.

Pour "étirer" la peau, José dit :

[114] *"... il faut la mettre dans l'eau et lui accrocher des poids pour qu'elle s'étire peu à peu "*.

Finalement, on ne peut pas "caler" le tambour avec cette peau, car, comme elle n'est pas bien étirée, elle n'atteindra pas à la largeur nécessaire une fois tendue par les coins. José se décide à "caler" le tambour avec une peau de mouton, qu'il avait également plongée dans l'eau. Il commence l'opération à 11 h 50.

⁸¹Zorro perro : chien sauvage qui se nourrit de petits rongeurs. "Chien renard".

⁸²La "brazada" est la distance entre les bouts des mains lorsqu'on étend les bras horizontalement ; celle de José "Taco" est d'environ deux mètres.

⁸³Cette expression est utilisée par José "Taco" pour désigner la mise en place des fils que tendent les coins. Nous décrirons ce processus plus loin

Il installe la peau humide sur l'extrémité supérieure du fût du tambour et, à l'aide du marteau, il ajuste le cercle inférieur en fixant la peau contre le fût (photo N°54). Cette opération tend suffisamment la peau pour qu'on puisse la raser ; c'est, selon José "Taco", le meilleur moment pour le faire. Car, s'il arrive que la peau soit déchirée, le problème peut être résolu ; si, en revanche, José rase la peau lorsque le tambour est "calé" et s'il y trouve un défaut quelconque, il doit tout défaire.

Avec un couteau, José "Taco" rase la peau; il y découvre deux petits trous et il les déplace afin qu'ils ne gênent pas, une fois la peau tendue grâce aux coins. Puis, il installe le cercle supérieur sur le fût du *currulao*^{*}, comme nous l'avons déjà décrit et, à 12 h 12, la peau est prête pour être "cousue" avec le fil de nylon. C'est-à-dire que José "Taco" a fait passer la peau à l'intérieur et autour du cercle inférieur en le recouvrant complètement, à l'intérieur et par-dessus le cercle supérieur en tirant fortement sur la peau vers l'extérieur, exactement comme l'avait fait Eleuterio Ardila au cours du même processus⁸⁴.

José "Taco" perce avec un tournevis cinq trous, séparés entre eux par un *jeme*^{*}, en partant de la surface intérieure de la peau qui dépasse au-dessus du cercle supérieur⁸⁵. Puis José effectue le laçage en introduisant l'aiguille placée sur le fil de nylon par la partie supérieure du premier trou, descend jusqu'au *seno*^{*} et la fait passer par derrière celui-ci ; il fait le tour par-dessus et passe par derrière le fil en faisant un croisement en forme de tresse. José introduit de nouveau l'aiguille dans le trou suivant, croise en forme de tresse par-dessus le fil, descend une fois de plus jusqu'au *seno*^{*} et

⁸⁴Voir photo N° 39 où Eleuterio Ardila procède de la même façon avec la *tambora*^{*}.

⁸⁵Sur ce point, il existe une différence, légère, mais importante avec le procédé d'Eleuterio Ardila, qui, comme on peut le voir sur la photo N° 37, perce les trous en partant de la surface extérieure de la peau.

répète la même opération jusqu'à ce que l'aiguille avec le fil soit passée dans les cinq trous placés autour du tambour (photo N° 55). À 12 h 25, José finit de "coudre" ⁸⁶ le *currulao** ; il est prêt à poser les coins.

À 8 h 30 du lendemain⁸⁷, José "Taco" découpe la chambre à air pour en faire les lanières de caoutchouc qui vont tenir les extrémités de chaque liane de la *tambora** . Cette fois, José "Taco" n'a pas mis d'essence sur le fût, comme il l'avait envisagé, car il ne le juge pas nécessaire. Il perce, à l'aide d'un foret, huit trous d'aération sur le fût de la *tambora* ; d'environ 2,5 cm de diamètre chacun, ils sont disposés en forme de triangle et séparés en longueur entre eux par un empan, à 10 cm de chaque bord. Puis José passe au papier de verre les bords du fût, afin que le tranchant ne déchire pas la peau. Il termine cette tâche à 8 h 39.

⁸⁶ Ou de "tisser", car José "Taco" emploie indifféremment un de ces deux verbes pour nommer ce procédé.

⁸⁷ 20 décembre 1995.



Photo N° 53 : Fût du *curulao* poli au rabot.



Photo N° 54 :
José "Taco" installe le
cercle intérieur et rase la peau.



Photo N° 55 :
José "Taco" coud le tambour.



Photo N° 56 :
José "Taco" prépare
les laines, son fils le regarde.

José "Taco" ferme de manière circulaire les lianes de la *tambora** (photo N° 56), comme il l'avait fait pour le *currulao** ; le cercle inférieur est légèrement plus serré que le supérieur. À 9 h 03, José a déjà quatre cercles, deux à chaque extrémité, prêts sur le tambour pour la pose des peaux. Dans "la brousse", il avait expliqué que les peaux devaient être «femelle» d'un côté et «mâle» de l'autre. C'est ainsi qu'il pose une peau de chèvre comme il l'avait fait avec le *currulao** (photo N° 57), il met le tambour dans l'autre sens et pose une peau de mouton à l'autre extrémité ; cette tâche est terminée à 9 h 15. Il rase les deux peaux, d'abord avec des ciseaux, puis avec un couteau de cuisine ; il termine 22 minutes plus tard. José "Taco" coupe environ 10 mètres de fil de nylon pour lacer la *tambora** . À 9 h 42, il brûle un bout du fil et introduit dans le nylon une aiguille en fil de fer. Comme pour le *currulao** , il perce un trou avec le tournevis en partant de la surface intérieure de la peau et il fait passer le fil de nylon entre les cercles et le fût de la *tambora** . Il retourne le tambour et perce un second trou à l'autre extrémité de la *tambora** ; ce trou est séparé du premier, en longueur, par une distance d'un demi-*jeme** . José passe le fil par-dessus les cercles et introduit l'aiguille dans le second trou ; puis il renouvelle la même opération pour les seize trous de la *tambora* , en laissant une distance d'un *jeme** entre les trous de chacune des extrémités, et un demi-*jeme** entre ceux-ci et ceux du côté opposé (fig. 9).

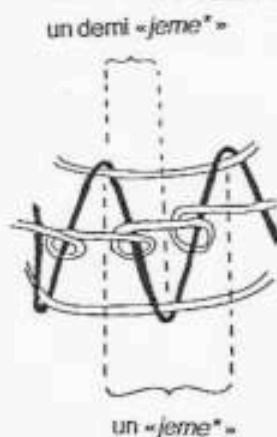


Figure 9

À 10 h 05, le fil de nylon est en zigzag (WW) entre les deux extrémités du tambour. Puis José "Taco" tire avec force sur chaque fragment de fil tout en martelant le cercle vers le centre et il touche la peau pour écouter la sonorité (photo N° 58). Il lace par le milieu les fragments de fil unissant les cercles des deux extrémités de la *tambora** : il passe par-dessus le premier fragment, le fait tourner en dessous et au-dessus pour atteindre le fragment de fil adjacent, tire fortement et renouvelle la même opération jusqu'à ce qu'il ait fait le tour de tout le fût du tambour (fig. 9). José termine le laçage à 10 h 13, il coupe la peau qui dépasse des bords sur les deux faces (photo N° 59) et, une minute après, il met la *tambora** déjà finie au soleil, afin que les peaux sèchent.

José "Taco" poursuit par la pose des coins sur le *currulao**. Les coins sont en bois de *guásimo** (*guazuma ulmifolia*⁸⁸) que l'on trouve facilement dans la brousse (photo N° 62). José utilise cinq coins d'un *jeme** de long, qu'il coupe à l'aide d'une scie égoïne et qu'il polit à la machette (photo N° 60). José pose les coins là où le fil de nylon croise le *seno**, il les presse à la main et les laisse assez hauts, car la peau est encore humide. Une fois les coins posés, José gratte la peau au couteau. Il termine tout le travail à 10 h 33.

Outre les outils déjà cités, José "Taco" utilise dans son atelier un rabot et une scie égoïne, dont les dimensions sont les suivantes :

- | | |
|----------|---|
| Rabot : | 35,5 cm de longueur ;
6 cm de largeur ;
12,5 cm de hauteur. |
| Égoïne : | 76,5 cm de longueur totale ;
13 cm de largeur du côté du manche ;
3,5 cm de largeur à l'autre bout. |

⁸⁸LIOGIER (Alain H.) : *Arboles Dominicanos*, Santo Domingo, Academia de Ciencias de la República Dominicana, 1978, p. 147.



Photo N° 57 :
José "Taco" place la peau de
chèvre et le cercle inférieur.



Photo N° 58 :
José "Taco" tend les cercles.



Photo N° 59 :
José "Taco" termine le laçage



Photo N° 60 :
José "Taco" coupe les coins.



Photo N° 61 :
José "Taco" pose les coins.



Photo N° 62 :
Arbre guásimo pour les coins.



Photo N° 63 :
Pied de chairs pour le guache *.

José utilise également des ciseaux, un tournevis, des pinces, un canif et un couteau de cuisine.

Le coût de chaque tambour est de 35 000 pesos (soit environ 73 \$US les deux tambours).

Une heure après, nous partons vers Tamalameque, là où José fait faire le *guache**. À 13 h 16, nous sommes dans l'atelier de Julio César Martínez, qui, depuis plus de dix ans, fabrique cet instrument pour José "Taco". C'est un cylindre en zinc galvanisé, de 38 cm de longueur et de 28 cm de circonférence, rempli d'une demi-livre de *chuiras** ou des graines de cette plante (photo N° 63). On perce dans le métal une cinquantaine de trous, d'environ 4 mm. de diamètre. Julio César Martínez met à peu près 20 minutes à fabriquer cet instrument.

----- o -----

José "Taco" Camelo joue un rôle important dans la facture de tambours, dans toute la région de la dépression de Mompos où l'on exécute encore la musique de la Tambora. C'est un homme actif et travailleur qui a su utiliser son talent et profiter du succès du Festival de Tambora de Tamalameque et de son amitié avec Diógenes Armando Pino, précurseur du Festival, ancien directeur de la Maison de la Culture et ancien maire de son village. José est ainsi devenu le facteur le plus coté des agglomérations voisines et, actuellement, il peut vivre exclusivement de ce travail. Cela est dû également à un fait économique : la demande.

Comme nous le verrons par la suite, Cástulo Acuña de Talaigua Viejo est, des trois artisans, celui qui fait et qui vend le plus petit nombre de tambours, car la demande est nettement plus faible parce qu'il n'y a aucune sorte de festival dans son village. Pourtant, ses tambours sont ceux qui ont reçu le plus d'éloges, d'après ce que nous en avons entendu dire, et qui ont connu la plus grande notoriété ; en effet, Cástulo Acuña a reçu des commandes d'artistes célèbres régionalement, nationalement et internationalement.

4. Cástulo Acuña Soracá

a. Le facteur

Cástulo Acuña Soracá naît à Fatiga, à 5 kilomètres de son domicile actuel, le 5 août 1934⁸⁹. Il est fils d'Antonio Acuña et de Tomasa Soracá. De cette union sont nés neuf enfants ; lui seul, d'après ses dires, a hérité de la tradition musicale et artisanale de sa famille. En 1962, il se marie avec Edelmira Pérez ; ils ont huit enfants : trois filles et cinq garçons⁹⁰. Cástulo habite à Talaigua Viejo depuis une quarantaine d'années.

C'est un homme petit⁹¹, corpulent, aux yeux bridés⁹², de tempérament paisible et calme. Il a un bon sens de l'humour et rit facilement, mais sans exagérer. Ses manières avec les autres sont modérées. Cet homme a consacré presque toute sa vie à la pêche, activité qu'il a abandonnée récemment, à cause de la raréfaction des poissons au cours des années précédentes. Il a été également agriculteur et depuis qu'il a acheté sa "petite propriété", il y a environ six ans, il y cultive le manioc et le maïs. De plus, il est artisan et travaille le bois : il fabrique des canoës pour la pêche, comme le lui a appris son père ; il construit des maisons de *bahareque** (aux murs de roseaux et de terre et au toit de chaume) ou en bois, comparable à celle qu'il habite avec sa famille ; c'est un facteur de tambours renommé.

⁸⁹Parfois ces personnes ne savent pas leur date de naissance. Quelquefois, nous avons pu voir leurs pièces d'identité, avec la date et le lieu de naissance. Néanmoins, ces documents ne fournissent pas toujours une information correcte. Sur la carte d'identité de Cástulo, par exemple, où nous avons relevé sa date de naissance, son lieu de naissance est situé à Mompós, alors qu'il affirme être né à Fatiga.

⁹⁰Lors de notre entretien, le 5 janvier 1996, ils ont tous entre 20 et 30 ans.

⁹¹1 m. 55 environ.

⁹²Descendant probable d'Indiens.

Nous avons entendu parler de Cástulo Acuña , en tant qu'artisan, pour la première fois, par Casildo Gil Padilla, compositeur connu et joueur de tambour *currulao** de San Martin de Loba. Après avoir entendu les tambours de Cástulo⁹³, Casildo lui commanda des instruments. C'est ce que firent également Carlos Franco, chorégraphe renommé, danseur et chercheur intéressé par les danses traditionnelles de la Caraïbe⁹⁴ et "Totó la Momposina", connue internationalement et qui apporta en Europe plusieurs de ses tambours.

Cependant, aux alentours, Cástulo est connu comme joueur de tambour et non comme facteur. En arrivant à Talaigua Nuevo⁹⁵, nous avons interrogé les gens au sujet des différents facteurs de tambours de la région , sans jamais entendre parler de lui. C'est seulement à Talaigua Viejo que Ramona Ruiz, chanteuse connue de *chandé** de ce village, nous emmena chez Cástulo en disant qu'il était le joueur de tambour de son groupe et un bon facteur de cet instrument. L'art de jouer du tambour et une part de la facture artisanale, Cástulo les a appris de son père, Antonio Acuña, et celui-ci, à son tour, du sien, Eduardo Acuña.

Voici un fragment de l'entretien avec Cástulo, où il parle de la tradition musicale et artisanale à laquelle il appartient et du rythme régulier de sa facture de tambours ⁹⁶.

⁹³À Barranquilla, au cours du "Festival de Bailes Cantaos", de 1991.

⁹⁴Cf. FRANCO MEDINA (Carlos Arturo) : *Bailes cantados en la costa atlántica*, in *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, Vol. 1, No. 2, Bogota, 1987, pp. 53 à 72

⁹⁵Le 4 janvier 1996.

⁹⁶Entretien qui a eu lieu le 6 janvier 1996.

1. **G⁹⁷: (...) Cástulo, où allons-nous ?**
2. **C⁹⁸:** Nous allons là-bas, à une petite propriété, située à environ un kilomètre du village (...).
3. **G : (...) Et là, quel travail faites-vous dans cette propriété ?**
4. **C :** C'est là que je m'occupe d'agriculture, (...) je sème du manioc, du maïs...
5. **G : (...) Et les troncs pour les tambours, (...) où les prenez-vous ?**
6. **C :** Là où on va les prendre, dans la brousse .
7. **G : (...) Vous me dites que jamais personne ne vous a appris à faire les tambours, pas vrai ?**
8. **C :** Non, jamais (...).
9. **G : De quand (...) date votre premier tambour ?**
10. **C :** Bon (...) diable, la date, à vrai dire, je ne la retiens pas (...) Car, ici, je jouais sur un tambour que (...) possède Madame Ramona⁹⁹. Alors, un jour, j'ai dit : "je suis capable de faire un tambour", je suis donc allé dans la brousse et j'ai dit : "mais il faut que je cherche un bois creux", je me suis mis à le chercher, (...) je l'ai un peu arrangé et puis (...) je l'ai pris et je l'ai "calé", car ça, je savais "caler", je savais déjà "caler" les tambours et tout ça (...).
11. **G : Et comment vous aviez appris à les "caler" ?**
12. **C :** J'ai appris ça par mon oncle Julio et par mon père, car (...) j'ai vu comment ils calaient et alors ils me disaient : "c'est comme ça...", donc, je cale encore (...) le tambour avec du fil de fer, et les *tamboras** avec des cordes d'agave (...) tous les cercles étaient d'une liane qu'il y a exprès pour ça...
13. **G : Quelle liane était-ce ?**
14. **C :** Cette liane, on l'appelle *concha 'e yuca** ["peau de manioc"] (...) et moi, je cale encore avec ça, car je n'ai pas perdu ma tradition.
15. **G : Votre père les calait ainsi ?**
16. **C :** Mon père les calait comme ça.

⁹⁷Guillermo Carbó Ronderos.

⁹⁸Cástulo Acuña Soracá.

⁹⁹Ramona Ruiz, chanteuse et danseuse de *chandé* de Talaigua Viejo.

17. **G : Et votre père comment a-t-il appris à "caler" les tambours ?**
18. **C :** Il l'a appris par son père.
19. **G : Comment s'appelait son père ?**
20. **C :** On appelait son père Eduardo Acuña et sa mère Florinda Padilla. (...) moi, je regardais bien ce que faisait mon père. Alors, un jour, je me suis approché, je l'ai interrogé et il m'a dit : "ça, je l'ai appris par mon père, Eduardo Acuña.(...)".
21. **G : Votre père n'a jamais fait un tambour ?**
22. **C :** Mon père, jamais (...) Moi, depuis que j'ai commencé à comprendre ce qu'était le monde, je n'ai jamais vu mon père en train de faire un tambour. (...) Je ne sais ni d'où vient ce tambour que j'ai trouvé là, pas plus que cette *tambora* (...). Mon père a appris à faire les canoës, ça oui (...).
23. **G : (...) Et lorsque vous avez fait votre premier tambour, quel âge aviez-vous ?**
24. **C :** Mon premier tambour ? J'avais déjà environ trente ans.
25. **G : Et vous vous rappelez (...) combien de tambours vous avez faits ?**
26. **C :** Bon, à vrai dire (...) je n'ai pas eu la curiosité de faire le compte, car je ne sais trop ce qui m'arrive...
27. **G : Et cette année, par exemple, vous avez fabriqué des tambours ?**
28. **C :** Cette année, non, cette année qui vient de s'écouler, je n'ai pas non plus fabriqué de tambour.
29. **G : Alors, quand avez-vous fabriqué des tambours pour la dernière fois ?**
30. **C :** La dernière fois (...) il y a trois ans (...).
31. **G : ... et seulement un ?**
32. **C :** Je n'en ai fait qu'un. Depuis, je n'en ai pas fabriqué.
33. **G : Et pourquoi ?**
34. **C :** Parce qu'il n'y a pas eu, disons de proposition, quelqu'un qui me dirait : "mon vieux, j'ai besoin que tu me fasses un tambour, combien tu vas me demander...", rien (...).
35. **G : (...) Comment avez-vous eu l'idée (...) de faire un tambour ?**

36. **C** : (...) À l'époque, on jouait les *chandé** au moment de Noël et, après le 6 janvier, on oubliait tout ça, on ne faisait plus rien. Mais lorsque Totó ["la Momposina"] est arrivée et qu'on a commencé à sortir, alors on y allait (...) et il fallait porter le tambour. Or, le tambour de Madame Ramona était un petit tambour, très lourd. Alors, j'ai dit : "je dois faire un tambour plus léger que celui-ci, qu'il ne soit pas trop lourd pour moi et tout ça". Voilà comment j'ai eu l'idée du tambour. Je me suis mis à le faire et... je l'ai fait ; j'ai vu qu'il n'était pas réussi, j'en ai fait un autre et comme ça... j'en ai fait, j'en ai fait jusqu'à présent...

Fin d'extrait.

Dans ce fragment, on peut remarquer que la reconnaissance de la qualité des tambours n'est pas en rapport direct avec la quantité de travail qu'aura quelqu'un. Cástulo n'a pas fabriqué de tambour depuis trois ou quatre ans ; les tambours de sa facture ne sont pas nombreux¹⁰⁰ ; des trois facteurs que nous avons présenté, c'est lui qui a fabriqué le moins de tambours, mais ce sont les plus appréciés des *tamboreros** et des artistes de la région.

Nous sommes restés auprès de Cástulo Acuña pendant la facture d'un *currulao** et d'une *tambora** les 6 janvier, 13, 14 et 15 avril 1996. Au cours de cette période, nous avons obtenu l'information présentée ci-après. Comme pour Eleuterio Ardila Matos et José "Taco" Camelo et puisque les trois travaillaient en partie dans la brousse et en partie chez eux, nous divisons cette présentation en deux parties : une première phase, "dans la brousse" ; une seconde "chez lui".

¹⁰⁰ D'après ce qu'il nous a dit plus tard, une vingtaine dans sa vie, *currulaos** et *tamboras**.

b. La facture

1. Dans la brousse (I)¹⁰¹

Après plus d'une demi-heure de marche à partir du village, sur un chemin de plus en plus étroit, humide et marécageux, nous arrivons à la propriété de Cástulo¹⁰². Tous les ans, à la saison des pluies, une grande partie de la propriété est inondée.

Cástulo prend quelques outils déposés dans la cabane qu'il a construite : elle est en *bahareque** (murs en roseaux et en terre) avec un toit de chaume. À 9 h 27, il enlève, à la hache, l'écorce d'un tronc de *campano** (samanea saman¹⁰³) qui se trouvait là. Ce tronc provenait d'un arbre que Cástulo avait abattu à l'aide d'une scie mécanique, environ cinq ans auparavant. Avec cet arbre, il avait fabriqué deux canoës et une *tambora** . Nous demandons à Cástulo si, au moment d'abattre l'arbre, il s'occupait du jour du mois. Il répond :

[116] *"Oui (...). Après la pleine lune, on peut abattre, (...) car, sinon, le bois tourne en farine, il devient vermoulu (...). La pleine lune, c'est lorsqu'elle change (...) quand, l'après-midi, vers cinq heures, elle commence à venir, à monter (...) jusqu'à ce que la lune arrive au cinquième : elle a quinze jours. Après ces quinze jours, oui, on peut couper du bois, car il ne s'abîme pas (...) Si le bois est « plein », prêt à s'épanouir, c'est comme si c'était la nouvelle lune, car il devient aussi vermoulu "*.

¹⁰¹Le chiffre "I" s'explique parce que nous sommes allés "dans la brousse" à deux moments différents.

¹⁰²Le 6 janvier 1996, à 9 h. 14.

¹⁰³HAENSCH (Günther) et WERNER (Reinhold) : *Nuevo Diccionario de Americanismos* , Tome 1 : *Nuevo Diccionario de Colombianismos* , Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1993, p. 72.

Pour Cástulo, l'important c'est d'abattre l'arbre au bon moment ; après, on peut le laisser sur place une quantité quelconque de temps. Le tronc de *campano** est très humide et Cástulo explique à ce sujet :

[117] "(...) *Ce bois est noyé là depuis août de l'année dernière. Depuis août nous sommes inondés, on subit cette crue (...) on n'a plus rien. Heureusement on a encore ces quelques « mafufo »*¹⁰⁴, regardez...".

Pour nous, ce paysage humide et marécageux était inhabituel, mais pour ces paysans la saison des pluies est un phénomène qu'ils vivent tous les ans ; il fait partie de leur monde et de ce que l'on a nommé leur "culture amphibie"¹⁰⁵.

Cástulo mesure avec un mètre le tronc de *campano** , pour s'assurer qu'il fait au minimum 16 pouces (40,5 cm) de longueur, ce qu'il lui faut pour ses *tamboras** . Avec un ongle, il trace plusieurs marques sur le tronc et, à 9 h 37, aidé par son fils Manuel Ignacio, il commence le "retroce", ou découpage du tronc à la scie à main (photo N° 64). Il effectue cette opération aux deux extrémités du tronc et termine à 9 h 46. Cástulo a toujours utilisé le mètre pour la facture de ses tambours et il dit qu'il fait tout son travail sur mesures.

À 9 h 52, il redresse deux clous avec son marteau pour faire ce qu'il appelle la *vitola** . Selon lui : "(...) *c'est une planche qui sert à établir la mesure de la largeur de la tambora*". Cástulo ne sait pas pourquoi il l'appelle *vitola** , mais il sait qu'il a toujours dit comme ça. Sur une planche de 37 cm de longueur sur 3,5 cm de largeur, il enfonce les clous à une distance de 7 pouces (17,8 cm.) entre eux, soit le rayon de la circonférence qu'il trace sur le

¹⁰⁴Mafufo : variété de bananier.

¹⁰⁵Cf. FALS BORDA (Orlando) : *Mompox y Loba* , Bogota, Carlos Valencia Editores, 1979, 324 p. Voir pages 16A à 60B du chapitre "Fundamentos de la cultura anfibia" de cet ouvrage.

bois. À l'aide d'un des clous, il fixe la *vitola** au centre du tronc, il tourne peu à peu comme avec un compas et marque avec l'autre clou la circonférence.

Lorsqu'il termine, il s'écrie : "*parfait !*". Ensuite, avec un troisième clou, situé à un pouce du second, Cástulo délimite, de la même manière, l'épaisseur de la *tambora**. Il retourne le tronc pour renouveler l'opération à l'autre extrémité et s'aperçoit que le tronc a un creux au centre ; il cherche alors un morceau de bois, le coupe à la machette et, avec ce morceau de bois, comble le vide. Cástulo marque les deux circonférences à l'aide de la *vitola** : cette tâche est terminée à 10 h 10. Tout de suite après, il "taille" le tronc à la hache, c'est-à-dire qu'il lui enlève l'écorce (photo N° 65). Cástulo termine à 10 h 35 et s'écrie :

[118] "*On va la laisser comme ça. (...) Et maintenant, on va s'occuper du bois pour le tambour, afin de gagner du temps*".

Nous allons donc chercher le tronc pour la facture du *currulao**. À cinq minutes de marche, nous trouvons un arbre dont Cástulo pense tirer du bois pour en faire une clôture. À présent, il utilisera également le bois pour la facture des tambours. Voici un fragment de notre entretien : Cástulo fait allusion à ce fait, parle de la lune et du bois qu'il utilise habituellement pour la facture de ses tambours :

[119] Extrait d'interview N° 6

1. **G¹⁰⁶ :** (...) 10 h 52 et vous commencez à attaquer l'arbre à la hache dans sa partie basse. De quel arbre s'agit-il ?
2. **C¹⁰⁷ :** C'est du *jobo**. C'était un *jobo** [il rit]. (...) On va en tirer le tambour et également la *tambora** (...).
3. **G :** Et vous tenez compte (...) du jour où nous sommes (...) ?

¹⁰⁶Guillermo Carbó Ronderos.

¹⁰⁷Cástulo Acuña Soracá.

4. **C** : Oui, la lune est comme il faut pour abattre du bois à l'instant même.
5. **G** : **Pourquoi ?**
6. **C** : Parce que la lune a dépassé son dernier quartier (...), elle est pleine, c'est la pleine lune (...).
7. **G** : **Vous pouvez faire les tambours (...) vous ne devez pas laisser sécher le bois ?**
8. **C** : Non, on peut les travailler comme ça, un peu verts. On pourrait laisser passer deux ou trois jours, le redresser pour qu'il rejette l'eau, pour éviter un problème quelconque, des éclats de bois et tout ça (...). On peut découper tout de suite. [...] ¹⁰⁸.
En fait, c'était déjà la mort annoncée pour cet arbre, car je voulais l'abattre. Le bois me sert pour la pose de la clôture. Si bien que... de toutes manières, je devais l'abattre [il rit] (...).
9. **G** : **Et combien de tambours vous allez en tirer ?**
10. **C** : On peut en faire deux *tamboras**.
11. **G** : (...) **Et combien de tambours ?**
12. **C** : Trois, on va découper trois tambours.
13. **G** : **Vous avez fait des tambours avec du *jobo** ?**
14. **C** : Non, ce sont les premiers que je vais faire. En ce qui concerne ce que vous m'avez dit que vous avait dit ce... ¹⁰⁹. Moi, j'avais eu l'idée, mais je ne m'étais jamais mis à les faire. Ce sont les premiers que je vais faire.
15. **G** : **Vraiment ! Avant, quel bois utilisiez-vous principalement ?**
16. **C** : Je me servais du *naranjuelo** (...).
17. **G** : **Le bois de la *tambora** ?**
18. **C** : Non, le bois de la *tambora**, c'est du *campano**.
19. **G** : (...) **Et avec du *campano** vous aviez déjà fait plusieurs tambours ?**
20. **C** : Non, avec du *campano** je n'ai jamais fait de tambour ¹¹⁰.
21. **G** : **Alors, c'est aussi la première *tambora** que vous faites en *campano** ?**
22. **C** : Non, les *tamboras**, je les ai toutes faites en *campano**, mais pas les tambours. Tambour, c'est une chose et *tambora* c'est une autre

¹⁰⁸Pendant ce temps, l'arbre est tombé, 24 minutes après !

¹⁰⁹Il parle de José "Taco" Camelo.

¹¹⁰Cástulo appelle "tambour" ce que dans ce travail, et ailleurs, nous appelons "currulao". Il n'emploie pas ce terme pour désigner toute sorte de tambours.

(...). Pour faire une *tambora** en *naranjuelo**, il faudrait que l'arbre soit bien gros, car ils sont plus minces (...) la *tambora** a parfois 16 pouces à l'embouchure, c'est-à-dire la largeur, alors qu'un tambour ne peut pas avoir cette largeur.

23. **G :** Si ce n'était pas en *jobo**, de quoi vous auriez fait le tambour ?
24. **C :** Bon, on aurait essayé de chercher un *naranjuelo**. Le fait est qu'en ce moment, (...) les *naranjuelos** sont dans l'eau... tout ça c'est déjà dans l'eau !
25. **G :** (...) Alors, de toutes manières, on aurait dû utiliser ce bois-ci ?
26. **C :** Oui, de toutes façons, on devait utiliser le *jobo**.

Fin d'extrait.

La saison des pluies avait été dure cette année-là et avait obligé Cástulo à penser à utiliser un bois différent de celui qu'il utilise normalement pour la facture des tambours. Lorsque nous avons fait la connaissance de Cástulo et que nous lui avons parlé de notre travail avec les deux autres facteurs de tambours qu'il ne connaissait pas, Cástulo réfléchit à une possibilité : il nous demanda quelle sorte de bois ces artisans utilisaient pour leurs tambours et nous lui répondîmes : *avocatier**, *majaguo** et *jobo**, principalement. Il se montra surpris, mais nous l'aidions à résoudre son problème. En effet, nous lui commandions des tambours, mais les *naranjuelos** (*maclura pomifera*¹¹¹) et les *campanos** d'où il tire le bois dont il se sert habituellement étaient inondés, alors que l'arbre dont il pensait utiliser le bois pour une clôture ne l'était pas. Et c'était justement le même arbre que, selon nos dires, José "Taco" Camelo utilise pour ses tambours : le *jobo**.

¹¹¹LIOGIER (Alain H.) : *Arboles Dominicanos*, Santo Domingo, Academia de Ciencias de la República Dominicana, 1978, p. 148.



Photo N° 64 : Cástulo "découpe" le campano avec son fils Manuel Ignacio.



Photo N° 66 : Cástulo abat le jobo.



Photo N° 65 : Cástulo "taille" le campano à la hache.

disant que c'était possible¹¹². Peut-être, inconsciemment, à un moment donné, avons-nous eu l'air pressé d'effectuer le suivi de la facture de ces tambours ; et Cástulo a voulu tenter le sort en espérant que le tronc ne se fendrait pas ; mais le sort était contre nous, puisque le tronçon s'est fendu. C'est exactement ce que nous avait dit José Dionisio Arroyo, l'ami de José "Taco" Camelo : le "jobo", avait-il dit, se fend quand on le travaille tout de suite après la chute de l'arbre ; après, non¹¹³. Cástulo avait pensé à cette possibilité, mais il ne l'avait pas dit ; s'il l'avait fait, nous aurions attendu le temps nécessaire, comme nous avons dû le faire par la suite.

Nous retournons à la cabane de la propriété. Pour le moment, Cástulo préfère ne pas travailler sur le tronçon, pour qu'il ne continue pas à se fendre. Cependant, à 12 h 47, il trace les circonférences des bords du tambour à l'aide de la *vitola** (photo N° 67). À l'extrémité supérieure du tambour, le diamètre intérieur est de 27 cm et l'épaisseur d'environ 2 cm ; à 13 h 01, Cástulo marque, à l'extrémité inférieure, un diamètre intérieur de 13 cm et extérieur de 20 cm. Nous lui demandons si, pour tous les tambours de sa facture, il utilise les mêmes mesures et il répond que celles de ce tambour sont un peu plus importantes que les autres, car il a 70 cm de hauteur. Cástulo ne travaille pas avec des mesures préétablies pour tous les tambours ; il s'adapte plutôt à la dimension du tronçon et à la hauteur voulue pour la facture du tambour. Cette hauteur, pour le *currulao**, va de 50 à 70 cm ; les mesures sont décidées, "à vue de nez", au moment de la facture. À 13 h 14, Cástulo finit de tracer les circonférences sur le tronçon et, vingt minutes plus tard, nous sommes en route vers le village.

¹¹²Voir Extrait d'interview No. 6, ligne 7.

¹¹³Voir Extrait d'interview No. 4, ligne 6.

Cástulo décide de ne pas travailler sur le *campano**, car il a subi, récemment, une forte humidité ; il vaut mieux, dit-il, laisser sécher les deux tronçons le plus possible et poursuivre, plus tard, la facture des tambours.

Dans la brousse (II)

Cástulo estime à trois mois le temps nécessaire au séchage du bois. C'est pourquoi, le 13 avril 1996, nous nous retrouvons dans sa propriété pour continuer le travail¹¹⁴.

À 10 h 50 Cástulo "taille" le tronçon de *jobo**, destiné à la facture du *currulao** et qui s'était fendu trois mois plus tôt : il enlève l'écorce à la hache et termine à 11 h 24 (photo N° 68). Puis, à 11 h 35, avec la hachette, il creuse le tambour. Ce travail est le plus difficile : il le commence à la hachette et, quand la cavité est très profonde, à 11 h 50, il continue au *barretón** (pic), car la cavité du fût du tambour est de plus en plus étroite. Cástulo ne sait pas combien de temps il met à creuser un tambour, car, parfois, le tronçon est plus dur ou plus difficile à travailler.

Nous lui demandons s'il a essayé quelquefois de creuser un tronc au feu ou avec un autre procédé ; il répond négativement, en disant que la facture de ses tambours est toujours la même. À 12 h 55, il interrompt son travail pour déjeuner et se remet à creuser avec le pic à 13 h 40. Le bois est, selon lui, très "*enremolinada*", c'est-à-dire difficile à briser. À 14 h 19, il mesure la profondeur de la cavité du fût du tambour (41 cm), deux minutes

¹¹⁴Pour des raisons de santé, nous n'avons pas pu assister personnellement à cette dernière phase de la facture des tambours de Cástulo Acuña. Juan Martín Gutiérrez et Manuel Mier, déjà avec nous au cours des travaux antérieurs, ont été, à ce moment-là, nos collaborateurs.

plus tard, il retourne le tambour pour creuser à l'autre extrémité et, à 14 h 45, il transperce le tronçon d'un bout à l'autre. Il continue à polir l'intérieur du fût avec le pic.

À 15 h 10, Cástulo polit la partie intérieure du tambour sur le bord supérieur avec un outil qu'il appelle *suela gurbia** (gouge) (photo N° 69) et, trois minutes après, le tronçon se brise, la fente étant d'environ 7 cm. Pourtant, Cástulo ne semble pas inquiet, car, d'après lui, on met un crampon, on ajuste et, par suite de la pression postérieure du cercle, le problème n'est pas très grave. À 15 h 20, il polit la partie intérieure du tambour sur le bord inférieur : comme la gouge ne tient plus, il utilise le pic. À l'aide d'un "tourniquet", il place, sur le bord supérieur, un crampon qui relie les deux côtés de l'ouverture de la fente. À 15 h 26, il polit avec le pic la partie intérieure du tronc, mais, au centre du fût du tambour, il rencontre des difficultés à cause d'un "*remolino**" (partie du bois où se forme une sorte de noeud, ce qui le rend plus dur et plus difficile à briser). Il termine à 16 h 07.

À 16 h 12, Cástulo polit au rabot la partie extérieure du fût du tambour : il fait passer un bâton dans la cavité du tronc et, à un mètre du sol, horizontalement, il l'attache à deux arbres. Dès la facture de ses premiers tambours, Cástulo a toujours utilisé le rabot pour donner la dimension voulue au fût du tambour. Il termine le polissage extérieur au rabot à 16 h 35.

À 16 h 43, Cástulo affine, avec un couteau, le bord supérieur intérieur du tambour, tâche qu'il appelle "*rebocar**", ceci afin que, une fois la peau tendue, elle ne se déchire pas sur le tranchant du bois. À 16 h 50, il termine cette phase préliminaire; il ne reste plus qu'à poser et à "caler" la peau sur le fût du tambour.



Photo N° 67 : Cástulo marque les bords du tambour à l'aide de la vitola.



Photo N° 68 : Cástulo "taille" le tronçon du tambour.



Photo N° 69 : Cástulo polit les bords à la suela gurbia (gouge).



Photo N° 70 : Manuel Ignacio aide son père à polir à l'aide du barretón *.

Le lendemain¹¹⁵, Cástulo commence à s'occuper de la *tambora** . Le *campano** , taillé trois mois auparavant, n'a pas séché suffisamment et c'est le bois du *jobo* découpé le 6 janvier qui va servir aussi à la facture de la *tambora* . Plusieurs tronçons sont déjà taillés et plusieurs *tamboras** sont prêtes à être creusées et "calées".

À 10 h 09, Cástulo trace aux deux extrémités du tronc avec la *vitola** , les circonférences intérieure et extérieure. L'espace laissé entre les deux circonférences est facultatif, mais il est généralement d'un pouce d'épaisseur pour les *tamboras* ¹¹⁶. À 10 h 12, Cástulo finit de marquer les bords et s'apprête à creuser le fût de la *tambora** à la hache, ce qu'il commence à 10 h 15. Quelques minutes après , nous remarquons qu'il casse facilement le bois ; nous lui en demandons la raison et il répond :

[121] "(...) *Ce bois c'est du jobo, mais il est facile à travailler. C'est aussi que sur la tambora, c'est plus large (...) c'est plus facile que sur le currulao* (une des rares fois que Cástulo emploie ce terme) *car, comme celui-ci est très fermé, il est plus haut, c'est difficile de travailler jusqu'en bas à la hache. Alors qu'une tambora, on peut la percer d'un bout à l'autre à la hache*".

Cástulo répond aux questions que nous nous étions posées avec Eleuterio Ardila et José "Taco" Camelo : pourquoi faut-il plus de temps pour creuser le *currulao** que la *tambora** ? D'abord, l'aspect du *currulao** rend la tâche plus difficile, car il est conique et plus haut que la *tambora** ; puis, à cause de cette différence, l'utilisation d'un instrument approprié pour ce travail comme la hache , est rendue difficile par suite de l'étroitesse de l'embouchure du tambour (entre 22 et 30 cm.). Et aussi parce que : "(...) *hier le currulao**

¹¹⁵ 14 avril 1996.

¹¹⁶ La même mesure avait été indiquée le 6 janvier, lors du travail avec le *campano* : un pouce.

avait un noeud et c'est devenu plus dur. Mais, sur la tambora, il n'y en a pas, jusqu'à maintenant, tout va bien ". À 10 h 25, Cástulo remplace la hache par le *barretón* * (pic), il continue à creuser de la même manière aux deux extrémités du tronc, qu'il perce de bout en bout à 10 h 32 et il poursuit en essayant d'égaliser les parois intérieures aux deux extrémités de la cavité. À 11 h08, il demande à son fils Manuel Ignacio, son "appui", il l'appelle, pour le remplacer un moment car il est fatigué. Cástulo reprend son travail vingt minutes après et le termine à 12 h 05.

Cástulo nous explique que, pour la facture de ses premières *tamboras**, il faisait tout, pratiquement , à la hache. Puis, il a utilisé un grand *barretón**, mais le résultat n'a pas été heureux. Alors, il a mis un ciseau à bois au bout d'un long bâton et il a obtenu de bons résultats. Finalement, il a trouvé le *barretoncito** (petit pic), celui "qui convient", selon lui, et qu'il utilise à présent. Il se sert également de tous ces outils pour la fabrication de canoës, de *bongos** (bateau à fond plat ou récipients), de bacs ou pour tout autre travail si nécessaire. À 12 h 12, il polit le tronc à l'intérieur avec la gouge et à 12 h 40, il interrompt son travail pour déjeuner.

À 13 h 25, Cástulo continue son travail à la gouge, à 13 h 40, il finit de polir l'intérieur de la *tambora** et poursuit le polissage extérieur à la hachette (photo N° 71). À 13 h 58, il marque le bord extérieur au crayon en disant :

[122] *"Je fais ceci au crayon, car j'ai oublié de le faire avec la « vitola » et, à présent, il m'est difficile de marquer avec la « vitola », parce que, au centre, il n'y a pas d'endroit pour clouer la « vitola » et tracer ce rond, alors on utilise le crayon pour faire ce rebord "*.

Trois minutes après, il continue à polir le bord extérieur à la hachette, en suivant la marque faite au crayon ; il termine à 14 h 10.



Photo N° 71 : Cástulo polit le fût à la hachette.



Photo N° 72 : Cástulo polit au rabot.



Photo N° 73 :
Cástulo mesure les lianes.



Photo N° 74 :
Cástulo pose le cercle supérieur.

- Scie : La lame : 144,5 cm de longueur ;
 (sierra) 18 cm de largeur dans sa partie la plus large ;
 7,5 cm de largeur dans sa partie la plus étroite.
 49 dents.
- Le manche : 35 cm de longueur ;
 7 cm de largeur ;
 2,5 cm de diamètre ;
- 2ème manche : 29 cm de longueur ;
 7 cm de largeur ;
 2,5 cm de diamètre.
- Marteau : Le manche : 37 cm de longueur ;
 1,5 cm de diamètre.
- La tête : 12 cm de longueur ;
 2 cm de diamètre.

2. Chez lui

Le lendemain matin¹¹⁷, à 10 h 03, Cástulo est dans la cour de sa maison, en train de démêler les fils de cuivre d'une bobine en forme d'éventail, dont il dit :

[123] " (...) on les utilise pour les cercles de laçage de tambour* et de tambora* , afin que ça ne rouille pas et que ça ne déchire pas la peau. Car (...) la peau se déchire à cause de la rouille, alors, comme ce fil ne rouille pas, c'est celui que j'utilise pour ces questions de laçage de cercle ".

À 10 h 28, il commence à préparer la liane *concha 'e yuca** (peu de manioc) , que l'on trouve facilement : il la mesure, la coupe, lui enlève l'écorce et la ferme en cercle avec le fil de cuivre, pour qu'elle soit bien serrée (photo N° 10).

¹¹⁷Le 15 avril 1996.

À 10 h 40, Cástulo pose à l'extrémité supérieure du fût du *currulao** une peau de brebis qu'il avait mise à tremper quinze minutes avant¹¹⁸. Cástulo serre la peau contre le fût avec le cercle inférieur, qu'il enveloppe complètement, il place le cercle supérieur par-dessus et passe la peau à l'intérieur de celui-ci (photo N° 74) ; finalement, avec une pierre, il martèle les deux cercles vers le bas, autour du tambour, tout en tirant la peau vers l'extérieur. C'est le même procédé utilisé par Eleuterio Ardila et par José "Taco" Camelo pour la pose de la peau sur l'un quelconque des tambours "calés" avec des cercles de lianes. Cástulo termine la pose de la peau à 10 h 55.

Avec un peu de fil de fer, Cástulo fait les *tiros** du tambour : ce sont des "oreilles" qui tirent les cercles vers le bas et qui tendent la peau grâce à la tension exercée par les coins. Cástulo ne sait pas pourquoi il les appelle ainsi, mais il affirme qu'il les a toujours utilisés. Avec un crayon, il marque autour du cercle six points séparés entre eux par un *jeme**. Il y introduit une baguette en fer pour percer les trous de chaque *tiro**. Il fait ces trous, ainsi que tout le processus de laçage du tambour, comme Eleuterio Ardila, en passant la baguette à partir de la surface extérieure de la peau et derrière les deux lianes¹¹⁹. Cástulo dit qu'il mesure la longueur du *tiro** ni en centimètres, ni en pouces, mais qu'il le fait "à vue de nez", en faisant deux tours de fil de fer pour chacun (photo N° 75). Il finit le dernier *tiro** à 11 h 26 et passe entre eux une ficelle double afin de poser les coins par la suite. Cástulo dit que, jadis, pour lacer entre eux les *tiros*, il utilisait de la peau de bovin ou de lamantin (photo N° 76).

¹¹⁸Cette peau est déjà rasée et a déjà servi pour un autre tambour.

¹¹⁹José "Taco" la passe à l'intérieur des lianes, mais sur la surface intérieure de la peau. Voir photo N° 55.



Photo N° 77 :
Cástulo fait les coins.



Photo N° 75 :
Cástulo fait les bords.



Photo N° 76 :
Cástulo pose la *cabuya**
(corde ou ficelle d'agave).



Photo N° 78 :
Le *cumúao* achevé.



Photo N° 79 :
Cástulo pose le cercle inférieur.



Photo N° 80 :
Cástulo pose le cercle supérieur.



Photo N° 81 :
Cástulo coupe la peau.



Photo N° 82 :
Cástulo et Manuel Ignacio
tendent la timbora avec du nylon.

Cástulo coupe à la machette du bois de *guásimo** pour faire les coins (photo N° 77), et, à 11 h 40, il les pose chacun à sa place : au milieu des *tiros**, derrière la corde d'agave. Puis, à 11 h 44, à l'aide d'une pierre, il martèle les coins vers le bas. Comme il a des problèmes avec l'un d'entre eux, il l'humidifie avec de l'eau pour qu'il s'enfonce plus facilement. À 11 h 50, Cástulo achève le *currulao** et le met au soleil pour que la peau sèche (photo N° 78).

À 12 h, Cástulo prépare les lianes pour la *tambora** : il utilise une liane *concha 'e yuca** et une autre, qu'il appelle *malibú**. Cette dernière, dit-il, sert au laçage de caisses, entre autres applications. À 12 h 14, il mesure les lianes sur le fût de la *tambora**, il leur enlève l'écorce et les serre avec le même fil de cuivre utilisé pour celles du *currulao**. Pendant un moment, il met une des lianes au feu pour qu'elle se détende un peu, car elle est très raide¹²⁰. À 12 h 41, il arrête le travail sur les lianes ; il reprend trois quarts d'heure plus tard et laisse les lianes prêtes pour la pose à 13 h 40.

Cástulo pose le fût par terre, sur un sac, et, à 13 h 43, commence la pose des peaux sur la *tambora*. Ce sont deux peaux de mouton qui ont trempé dans l'eau pendant une demi-heure pour les faire ramollir. Cástulo pose une des peaux sur la cavité d'une extrémité du tambour et, comme il l'avait fait pour le *currulao*, il met par-dessus le cercle inférieur (photo N° 79), puis le supérieur (photo N° 80). À 13 h 55, il retourne le fût et effectue la même opération à l'autre extrémité ; puis, à l'aide de ciseaux, il enlève la laine de la peau, il gratte et, avec un couteau, il coupe la peau qui dépasse. Il termine à 14 h 05 (photo N° 81).

¹²⁰Face au même problème, Eleuterio Ardila mouille les lianes.

À 14 h 21, Cástulo perce les trous à partir de la surface extérieure de la peau et derrière les lianes à l'aide d'une baguette en fer. Il perce au total cinq trous , séparés entre eux par un empan (environ 20 cm) et passe le fil de nylon par le premier d'entre eux à l'aide d'une aiguille en fil de fer. Il retourne le tambour et fait la même chose avec la peau de l'autre côté : il coupe la laine avec les ciseaux, rase la peau au couteau, coupe la peau qui dépasse et perce le même nombre de trous séparés par un empan, mais à une distance en longueur des premiers d'un demi-empan. Il introduit le fil de nylon dans tous les trous et, à 14 h 48, il est en zigzag (WW). Aidé par son fils Manuel Ignacio, Cástulo tire le fil en tendant les peaux le plus possible, il martèle les cercles vers l'intérieur (photo N° 82) et termine à 15 h. Six minutes plus tard, il termine le laçage au milieu, ce qu'il fait comme Eleuterio Ardila (fig. 2). Il gratte les peaux au couteau (photo N° 83) et termine son travail sur la *tambora* à 16 h. Puis, il la met au soleil pour que les peaux sèchent (photo N° 84).

Cástulo a, chez lui, plusieurs paires de baguettes, dont la facture est d'un bois qu'il appelle *uvito*¹²¹ et qui ont environ 35 cm de longueur et un diamètre de 2,4 cm. Outre les outils déjà cités, il utilise chez lui des ciseaux, des pinces, une pierre, une baguette en fer d'environ 45 cm de longueur et un couteau de cuisine.

Le coût de chaque tambour est de 35 000 pesos (soit environ 73 \$US les deux tambours).

----- o -----

¹²¹Nom vernaculaire.



Photo N° 83 :
Cástulo rase les peaux.



Photo N° 84 :
La tambora achevée.

5. En guise de conclusion

À partir de la documentation présentée ici, on peut établir des comparaisons diverses entre les trois facteurs, non seulement en ce qui concerne la facture proprement dite, mais aussi dans d'autres domaines, comme l'indique Alan P. Merriam dans l'article cité au début de ce chapitre :

[124] "(...) et de la sorte, nous pouvons espérer que la recherche d'un aspect de la musique nous mène irrémédiablement à la recherche d'autres aspects de la musique, et également d'autres parties de la culture et de la société en général "122.

Cependant, ci-dessous, nous parlons seulement des aspects concernant la problématique traitée dans ce travail, en laissant de côté une analyse approfondie de ce matériau, ce qui s'avère hors de notre propos. Nous présentons donc, en résumé, les étapes de base de la facture d'un *currulao** et d'une *tambora**, selon la manière de procéder des trois artisans dans des conditions similaires. Pour cela, nous prenons principalement en compte la matière première, les outils, la durée et les lieux du travail. À la fin, en annexe, nous dressons un tableau de la "Facture *tambora* et *currulao*", où sont indiqués les paramètres de travail, selon les critères exposés.

Mais, auparavant, nous souhaitons signaler, à propos des trois facteurs, quelques ressemblances et quelques différences, qui apparaissent principalement sous deux aspects : en premier lieu, l'influence des Festivals de Tambora de la région sur l'individu et son milieu ; en second lieu, la

122 MERRIAM (Alan P.) : *The Ethnographic Experience : Drum-Making Among the Bala (Basongye)*, in *Ethnomusicology*, Vol. 13, No. 1, University of Illinois, 1969, p. 74.

différence de génération existant entre eux et qui se reflète dans le processus de facture de leurs instruments. La vérification de notre thèse est fondée sur le fait que les aspects mentionnés se répètent, au moins, chez deux des trois facteurs : raison de plus pour considérer comme essentiel le suivi effectué chez les trois facteurs.

Le Festival de Tambora qui a lieu à Tamalameque depuis plus de dix ans a eu une grande influence sur José "Taco" Camelo : non seulement, il l'a incité à la facture de ces instruments, mais, grâce à ce festival, José "Taco" vit exclusivement de ce travail et est devenu l'artisan le plus coté de la région¹²³. Le Festival de Tambora de San Martín de Loba, qui a lieu également depuis plus de dix ans, a influencé indirectement Eleuterio Ardila. À la différence de José "Taco" Camelo, Eleuterio effectuait la facture de ces instruments avant l'existence de n'importe quel festival ; néanmoins, c'est en novembre, pendant le festival et en décembre, à la veille des fêtes de Noël et pendant celles-ci, qu'il se consacre surtout à la facture de ses tambours, car il y a une plus grande demande de ceux-ci. Comme nous le verrons dans le chapitre correspondant, le Festival de Tamalameque a une plus grande envergure que celui de San Martín de Loba, car on considère celui-ci comme un "festival régional" et l'autre comme un "festival national". L'influence d'un quelconque festival sur la production de Cástulo Acuña est, en revanche, nulle, car, dans son village, il n'existe aucun festival de ce genre. Cástulo est, donc, celui des trois artisans, qui a assuré la facture du plus petit nombre de tambours, puisque la demande de ceux-ci n'est pas similaire ; il ne le fait que sur commande pour des personnes connaissant ses talents.

¹²³Ses instruments sont les plus répandus dans les villages à *Tambora*.

Les ressemblances existant entre les techniques de facture d'Eleuterio Ardila et de Cástulo Acuña, ainsi que les différences entre celles-ci et celles de José "Taco" Camelo sont évidentes. Ressemblances et différences sont également significatives, car, contrairement à ce dernier, Eleuterio Ardila et Cástulo Acuña appartiennent à la même génération ; c'est ainsi que :

- premièrement, tous deux ont appris cet art de leurs parents et ceux-ci, à leur tour, l'avaient appris des leurs ; c'est un apprentissage transmis de génération en génération et, actuellement, ils sont héritiers et porteurs d'une connaissance ancestrale importante ;
- deuxièmement, tous deux utilisent la même technique pour "caler" les tambours : le système de *tiros** de contention des cercles, traversés par une corde serrée par les coins , sur le *currulao** ; sur la *tambora** , un laçage final en forme de "Y" ;
- troisièmement, tous deux font passer les *tiros** du *currulao** et le fil de nylon de la *tambora** à partir de la surface extérieure de la peau qui dépasse du cercle supérieur ;
- quatrièmement, tous deux commencent par enlever l'écorce du tronçon d'arbre avant de briser la cavité au centre ;
- cinquièmement, pour "caler" les instruments, tous deux mettent presque le double de temps effectif par rapport à José "Taco" Camelo. (Voir, plus loin, le Tableau N° 8 « Facture *tambora** et *currulao** ») ;
- et, sixièmement, tous deux jouent régulièrement du *currulao**.

Toutes ces similitudes entre Eleuterio Ardila et Cástulo Acuña les différencient de José "Taco" Camelo ; d'autre part et malgré un éloignement géographique significatif¹²⁴, cet éloignement semble être moins important que

¹²⁴Cástulo Acuña et Eleuterio Ardila habitent à plus de 130 kilomètres l'un de l'autre et ce dernier à 33 de José "Taco" Camelo.

la différence d'âge, puisque, comme nous l'avons indiqué, il existe entre eux une nette différence de génération.

Conformément au travail observé chez ces trois artisans, la facture d'une *tambora** et d'un *currulao** peut être résumée par les cinq étapes suivantes :

1. Obtenir du bois : a. abattre l'arbre ; b. découper le tronc.
2. Ouvrir une cavité : a. délimiter les bords ; b. enlever l'écorce ; c. défoncer.
3. Polissage intérieur et extérieur du fût du tambour : a. initial ; b. final.
4. Préparation et pose : a. des cercles ; b. des peaux ; c. raser les peaux.
5. Préparation, pose et tension de la peau : a. *tiros** ; b. *cabuya** (corde d'agave) ; c. coins ; d. fil (de nylon).

1. Pour obtenir le bois, on cherche dans les forêts avoisinantes les arbres *majaguo**, *jobo** ou *campano** pour la *tambora** ; *majaguo**, *jobo**, *avocatier** ou *naranjuelo** pour le *currulao**. On abat l'arbre à la hache (pas au moment de la nouvelle lune) et on le découpe, à la scie, en tronçons allant jusqu'à 60 cm de diamètre et 50 de longueur pour la *tambora**, 40 cm de diamètre et de 50 à 70 cm de longueur pour le *currulao**¹²⁵.

2. Au même endroit, on marque les bords intérieurs et extérieurs à l'aide d'une *vitola** :

- Tambora : 40 cm de diamètre intérieur sur 2,5 cm d'épaisseur, environ.
- Currulao : 22 à 30 cm de diamètre intérieur sur 1,5 cm d'épaisseur à l'extrémité supérieure ; 9 à 15 cm de diamètre intérieur sur 3,5 cm d'épaisseur à l'extrémité inférieure, environ.

On sépare l'écorce du tronc à la hache ou au *barretón** (pic) et on creuse au centre à l'aide d'un des outils suivants : hache, hachette, *varilla** (bâton ferré), *barretón**.

¹²⁵ Toutes ces dimensions sont approximatives et ne constituent qu'une référence.

3. Au même endroit ou dans l'atelier de la maison, on polit le tronçon à l'intérieur et à l'extérieur : d'abord au *barretón** , à la machette et à la *suela gurbia** (gouge) ; puis au ciseau à bois et au marteau en suivant bien les circonférences faites à la *vitola** ; finalement au rabot. Sur la *tambora** , à l'aide d'une perceuse à main, on fait de 2 à 12 trous d'aération d'un diamètre approximatif de 2 cm .

4. On prépare deux cercles pour le *currulao* et quatre pour la *tambora*, de l'une des lianes suivantes : *corral macho** , *prieto** , *catambre** , *concha 'e yuca** ou *malibú** . Pour cela on enlève l'écorce, on les adapte à la dimension du tambour et on les lace en cercle avec du fil de cuivre ou avec une lanière de chambre à air en caoutchouc. On prépare des peaux de cerf, de bouc, de mouton, de pécari ou de ventre de veau, en les laissant sécher, étendues, pendant plusieurs jours et en les trempant dans l'eau environ deux heures. On met la peau sur la cavité, on serre sur le fût avec le cercle inférieur, on couvre celui-ci avec la peau et on place le cercle supérieur en faisant passer la peau à l'intérieur de celui-ci, en la tirant vers l'extérieur et en pressant entre eux les deux cercles. Puis, on rase les peaux avec des ciseaux et au couteau.

5. Le système de tension de la peau, sur le *currulao** , avec de la corde d'agave et des coins, est obtenu au moyen de *tiros** ou du fil de nylon : dans le premier cas, on perce 5 ou 6 trous sur la peau derrière les cercles. Ces trous sont séparés entre eux par un *jeme** . On pose le même nombre de *tiros** , on passe entre eux une corde d'agave qu'on lace aux extrémités et l'on place les coins au milieu des *tiros** , derrière la corde, contre le fût. Dans le second cas, on perce les trous, on passe le fil de nylon entre eux, on attache en zigzag et en forme de tresse une corde d'agave double qu'on lace aux extrémités et l'on pose les coins au croisement du nylon et de la corde d'agave, contre le fût. Dans le cas de la *tambora* , on perce 6 à 10 trous sur la peau, derrière les cercles des deux extrémités . Les trous sont séparés entre eux par un *jeme** ou un empan. On passe d'un côté à l'autre un fil de nylon, d'environ 10 mètres, en zigzag, et on lace au milieu en tendant les fragments de fil adjacents de manière à exercer le maximum de tension sur les deux peaux.

Dans le Tableau N° 8 « Facture : *tambora* et *currulao* », que nous présentons ci-après, il faut tenir compte de certains aspects en ce qui concerne les mesures du temps, car, dans certains cas, une seule tâche a été mesurée plus d'une fois¹²⁶. Si bien que, pour calculer le sous-total du temps, on tient compte uniquement des temps soulignés. De même, les mesures correspondent au temps de travail effectif¹²⁷ qui a été chronométré sauf dans les cas suivants :

1. Lorsque le temps d'une tâche donnée est déduit à partir des situations environnantes¹²⁸. Dans ces cas-là, nous ajoutons un astérisque * à la mesure du temps.
2. Lorsque le temps d'une tâche donnée n'a pas été chronométré et qu'il n'est pas possible de le déduire¹²⁹. Dans ces cas-là, nous nous fondons uniquement sur ce que dit le facteur¹³⁰ ; nous ajoutons alors deux astérisques : **.

¹²⁶C'est le cas de Cástulo Acuña dans son travail sur la *tambora* : il a commencé la facture avec un tronc de *campano*, mais il a interrompu le travail, qu'il a achevé avec du *jobo*.

¹²⁷ Temps effectif : temps entre le début et la fin d'une tâche donnée, sans tenir compte d'actes tels que le changement d'outils, les déplacements, de petites interruptions, etc.

¹²⁸Exemple : José "Taco" marque sur le tronc les circonférences à l'aide de la *vitola* (tâche non chronométrée) après avoir découpé le tronçon et avant de commencer à le creuser (tâches chronométrées).

¹²⁹Cela ne se produit qu'avec Eleuterio Ardila, puisque nous n'avons pas assisté à certaines de ses tâches.

¹³⁰Il faut interpréter ces cas avec prudence : si, par exemple, Eleuterio dit avoir mis un jour à abattre un arbre, il se peut qu'il n'ait mis que 3 ou 4 heures effectives et que le reste de la journée il n'ait pas travaillé, car, pour lui, cette tâche lui prenait "un jour de travail".

Facteurs	Lieu de travail	Intrument	Matière première	Outils	Temps		
					Partiel	Sous-total	
Eleuterio Ardila	Dans la brousse	tambora	1. mapago (ongem, pilón, romager).	1. a. hache. b. hache, scie. 2. b. hache. c. ferro* - ciseau à bois, marteau.	1. 1 jour** 2. 2 jours**		
		currulao	1. avocader (mapago, ongem, pilón, romager).	1. a. hache. b. hache, scie. 2. b. hache. c. ferro* (fer), ciseau à bois, marteau.	1. 1 jour** 2. 4 jours**		
	Chez lui	tambora	4. a. corral macho*, fil de fer. b. bouc, cerf. 5. d. fil de nylon (currulao*).	3. a. hache. b. machette, égoïne. 4. b. fil de fer. a. + b. marteau. c. couteau. 5. d. clou, aiguille, marteau.	3. + 4. a. = 125' 4. b. + c. = 115' 5. = 70''	310'	
		currulao	4. a. corral macho*, fil de fer. b. bouc (cerf). 5. a. fil de fer. b. cabuya* (corde d'agave). c. solera* (chêne, pedro torero*).	3. a. hache. b. machette. 4. a. + b. maillet. c. couteau. 5. a. clou, maillet. d. maillet.	5. = 85''		
José "Taco" Camelo	Dans la brousse	tambora	1. jobo.	1. a. hache. b. scie mécanique. 2. a. vitola*. b. vitola* (hâton ferré), machette. c. vitola* - barretón* (pic). 3. a. barretón*, ciseau à bois, marteau.	2. a. = 4' * b. = 28' 3. a. = 10' + 3' + 49'	102'	
		currulao	1. jobo.	1. a. hache, b. scie. 2. a. vitola*, b. barretón*, c. vitola*. 3. a. ciseau à bois, marteau, couvercle circulaire, maillet. b. barretón*, machette.	1. b. = 15' 2. a. = 5' * b. = 10' c. = 65' 3. a. = 5' + 10' + 27'	137'	
	Chez lui	tambora	4. a. prieto* (catambre*), lanière en caoutchouc. b. chevre, mouton (cerf, venise de veau). 5. d. fil de nylon.	3. b. robot, machette, foret. 4. a. + b. marteau, couteau. 5. c. aiguille, tournevis.	3. b. = 56' 4. a. + b. = 45' c. = 22' 5. d. = 32''	155' TOTAL 257'	
		currulao	4. a. prieto* (catambre*), lanière en caoutchouc. b. mouton. 5. b. cabuya* (corde d'agave). c. pulcimo*. d. fil de nylon.	3. b. robot. 4. a. + b. marteau. c. couteau. 5. a. aiguille, tournevis. d. égoïne, machette.	3. b. = 17' 4. a. + 5. b. = 22' 4. b. = 22' 5. c. = 17' 5. d. + 4. c. = 19'	97' TOTAL 234'	
	Dans la brousse	tambora	1. jobo (campano*).	1. a. hache. b. hache, scie. 2. a. vitola*, crayon, b. hache. c. hache, barretón*. 3. a. barretón*, gouge, hachette. b. gouge, hachette, robot, égoïne, foret.	Campano. 1. a. = 11' 2. g. = 18' Jobo: 1. g. = 24' 2. a. = 6' * c. = 20' 3. g. = 85', g. = 143'	296'	
		currulao	1. jobo (marajuto*).	1. a. hache, b. hache, scie. 2. a. vitola*, b. hache. c. hachette, barretón*. 3. a. gouge, barretón*. b. robot, couteau.	1. a. = 24' b. = 32' 2. a. = 27' b. = 29'; c. = 85' 3. a. = 57' b. = 38'	297'	
Cástulo Acuña	Chez lui	tambora	4. a. concha le yuca*, malibu*, fil de cuivre. b. mouton. 5. d. fil de nylon.	4. a. + b. marteau. c. ciseaux, couteau. 5. d. baguette en fer, aiguille, marteau.	4. a. = 55' b. = 22' c. = 16' + 54' 5. d. = 45'	192' TOTAL 488'	
		currulao	4. a. concha le yuca*, fil de cuivre. b. brebis. 5. a. fil de fer. b. cabuya*, c. pulcimo*.	4. a. + b. marteau. 5. a. crayon, baguette en fer. c. machette, marteau.	4. a. = 12' b. = 15' 5. a. = 31' c. = 10' * + 19'	78' TOTAL 375'	
	Renvois						
	1. Obtenir du bois : a. abattre l'arbre ; b. découper le tronc. 2. Ouvrir une cavité : a. délimiter les bords ; b. enlever l'écorce ; c. défoncer. 3. Polissage intérieur et extérieur du fût du tambour : a. initial ; b. final. 4. Préparation et pose : a. des cercles ; b. des peaux ; c. raser les peaux. 5. Préparation, pose et tension de la peau : a. tiro* ; b. cabuya* (corde d'agave) ; c. coins ; d. fil de nylon.						

Tableau N° 8

B. Technique de jeu

1. Généralités

La *tambora*^{*}, qui appartient à la famille de tambours à double membranes largement utilisés sur tout le territoire colombien¹, et le *currulao*^{*} qui lui, reçoit plusieurs noms au nord du pays², font partie de l'orchestre de *Tambora* depuis ses origines³. Nombreuses sont les formations orchestrales de musique de tradition orale à travers la région de la Caraïbe en Colombie qui utilisent ces deux instruments⁴ ; nombreuses aussi sont les influences de cette musique sur d'autres types de formations orchestrales⁵.

Nous allons à présent examiner principalement la manière de jouer de la *tambora*^{*} et du *currulao*^{*}, tel qu'on les pratique aujourd'hui dans la région faisant partie de notre étude. Nous parlerons aussi, brièvement, de la technique de jeu du *guache*^{*}, bien que cet instrument ne soit pas très bien accepté dans certains milieux conservateurs, alors qu'il est très répandu dans

¹ABADIA MORALES (Guillermo) : *Compendio general del folklore colombiano*, Bogotá Banco Popular, 1983, p. 259.

²Cf. ABADIA MORALES (Guillermo) : op. cit. p. 256, où il énumère différents tambours, d'après sa classification "Membranophone, une membrane, fond ouvert", en les situant tous dans la région de la caraïbe. Voir aussi CARBO RONDEROS (Guillermo) : *Al ritmo de tambora-tambora*, in *Huellas*, No. 39, Barranquilla, Universidad del Norte, p. 29.

³PINO AVILA (Diógenes Armando) : *La Tambora : Universo Mágico*, Tamalameque, Casa de la Cultura, 1990, p. 12.

⁴Cf. FRANCO MEDINA (Carlos Arturo) : *Bailles cantados en la costa atlántica*, in *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, Vol. 1, No. 2, Bogotá, 1987, pp. 53 à 72 ; CARBO RONDEROS (Guillermo) : *Le rythme de tambora dans le folklore colombien*, Paris, Mémoire de D.E.A., Université de Paris Sorbonne-Paris IV, 1992, pp. 18 à 20 ; GARZON (Lucia Esperanza) : *Gaitas y tambores de San Jacinto*, in *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, Vol. 1, No. 2, Bogotá, 1987, pp. 73 à 100.

⁵Cf. FALS BORDA (Orlando) : *Retorno a la tierra*, Bogota, Carlos Valencia Editores, 1986, pp. 126A à 127A ; FORTICH DIAZ (William) : *Con bombos y platillos*, Montería, Domus Libri, 1994, pp. 2 à 19.

d'autres milieux, et de plus en plus employé dans les orchestres de *Tambora* aujourd'hui.

Dans une première partie nous aborderons, tout d'abord, la question traitant des rapports existants entre l'orchestre de *Tambora* avec ses différents composants, et les contextes où celui-ci se produit, afin de le situer dans l'espace environnant, en même temps que l'ensemble de ses composants. Ensuite et dans une deuxième partie nous parlerons des instruments eux-mêmes dans ces mêmes contextes, et nous étudierons le rapport du musicien avec son instrument, en tenant compte de la position de son corps et de la façon de le tenir ainsi que de la manière et des outils employés pour produire le son.

Nous approfondirons cet aspect à l'aide d'images vidéo, afin de mettre en relief les mouvements corporels, les positions des mains, les types de sonorités produites et la rythmique interprétée par les musiciens jouant ces instruments. Pour ce faire et à titre d'exemple, nous examinerons la manière dont quelques *tamboreros** jouent de leurs instruments seuls : Vicente Serpa de San Martín de Loba et Bonifacio Gómez, habitant le village de Tamalameque, pour ce qui concerne la *tambora** (l'instrument) ; Celestino Epalza et Emitilio Vásquez d'Altos del Rosario, pour le *currulao**. Le choix de ces *tamboreros** est fondé essentiellement sur le fait que, d'une part, ils sont parmi les plus âgés que nous ayons rencontrés et que d'autre part, ce sont des musiciens qui jouent d'une façon plus ou moins régulière depuis déjà très longtemps.

2. Dispositions de l'orchestre

Pour approfondir la technique de jeu des instruments utilisés dans les orchestres de *Tambora*, il faut bien tenir compte des différents contextes où se produit cette musique, contextes qui en quelque sorte affectent la manière dont se placent les musiciens et les danseurs dans l'espace environnant, sur le lieu même de l'événement. Comme nous l'avons déjà remarqué, la *Tambora* se produit principalement dans deux situations distinctes : dans la première, qui remonte à ses origines, la participation est collective, non limitée, où l'on chante et danse un répertoire non défini à l'avance, situation qui existe encore aujourd'hui ; par contre la deuxième se caractérise par une participation restreinte et limitée, adaptée à des conditions de présentation généralement scénique, produite principalement lors des Festivals de *Tambora* existants dans la région. Dans les deux cas, et pour ce qui est de la disposition de leurs instruments dans l'espace, ces orchestres sont souples et s'adaptent facilement aux conditions imposées par les circonstances et les lieux où ils se produisent.

Nous examinerons par la suite ces deux tendances qui, bien qu'elles amènent les musiciens à se placer d'une manière plus ou moins régulière, présentent cependant chacune leurs particularités. Ainsi, dans le premier cas, celui de la *Tambora* dans son contexte d'origine, qu'ici nous appellerons "dans la rue", on peut distinguer une *Tambora* de type stationnaire et une autre en forme de *paseo** (promenade) ; dans le deuxième cas, que nous appellerons ici "sur scène", il s'agit principalement de la *Tambora* qui se

produit lors de Festivals ainsi que dans d'autres types de situations moins fréquentes mais tout aussi présentes, comme, par exemple, à la radio, à la télévision, ou encore lors de quelques séances d'enregistrement que nous avons effectuées.

a. Dans la rue

Dans son contexte original, la *Tambora* de type stationnaire se joue et se danse en plein air et durant la nuit, que ce soit au bord de la rue, sur la *plaza** (place principale du village) ou tout près de l'église. Tous les participants - chanteurs, danseurs, percussionnistes et spectateurs - se disposent de manière à ménager un espace destiné à la danse, qui déterminera le choix même de l'endroit où l'on va installer la *Tambora*. Les musiciens se regroupent les uns à côté des autres, de façon à ce que les percussionnistes soient ensemble, devant ou à côté des chanteurs solistes. Le chœur qui les entoure se disperse tout au long d'un demi-cercle qui se referme parfois complètement sur lui-même, et se confond aussi avec celui des spectateurs qui à leur tour participent à l'événement, tout au moins comme choristes, comme danseurs ou simplement comme support rythmique par leur battement de mains.

La *tambora** (l'instrument) se joue toujours à l'horizontale de façon à ce que ses deux membranes puissent vibrer librement. L'instrument peut se poser soit par terre, auquel cas le musicien joue assis, soit sur un support quelconque permettant à l'instrumentiste de le frapper convenablement tout en restant debout. Par contre, le musicien qui joue le *currulao** est toujours

assis, l'instrument posé verticalement sur le sol entre ses jambes, de façon à maintenir ainsi la membrane légèrement inclinée et orienté vers le haut.

Ce dernier *tamborero*⁶ se place généralement à droite de celui qui joue la *tambora*⁷, afin de mieux l'entendre puisque c'est la membrane droite de cette dernière qui est la plus souvent percutée⁶. Quand il y a un joueur de *guache*⁸ ou de *maracas*, il peut être assis, mais les mouvements prononcés des bras vers le haut et vers le bas font qu'il est généralement debout, favorisant ainsi la mobilité du corps et de l'instrument. Il se place généralement au milieu et un peu en arrière des autres percussionnistes.

Cette disposition de l'orchestre et de ses composants liée à l'espace environnant n'est donc pas une norme, et peut effectivement varier. C'est ainsi que la *tambora*⁹ peut ne pas être à gauche du *currulao*⁹ et les autres composants de l'orchestre peuvent être plus ou moins dispersés dans le lieu du rassemblement selon, comme nous l'avons dit, les circonstances imposées par le moment même de la fête⁷, ainsi que par les habitudes des musiciens⁸.

Une autre disposition complètement distincte se produit lors des *paseos*⁹. Comme son nom l'indique, il s'agit d'une "promenade" de la *Tambora*. Cette promenade oblige les musiciens à jouer de leurs instruments

⁶Généralement, c'est la membrane à droite de l'instrumentiste qui est percutée, à l'exception des *tamboreros*⁹ gauchers, qui sont plutôt rares.

⁷Comme lors d'une *Tambora* que nous avons vue à San Martín de Loba, le 13 novembre 1995. Ses participants chantaient et dansaient dans la rue, le soir, quand soudainement la pluie a interrompu son déroulement, les obligeant à se mettre à l'abri à l'intérieur de la maison du chanteur Adalberto González. Là, quelques minutes plus tard, ils ont continué à chanter et à danser selon une disposition très particulière : les deux *tamboreros* étaient en face l'un de l'autre, les chanteurs tout près au milieu, et les danseurs autour, plus ou moins dispersés dans un espace d'environ trente mètres carrés.

⁸Tel est le cas de Manuel Epalza, joueur de la *tambora* du groupe du village d'Altos del Rosario qui, souffrant d'un rhumatisme, joue assis et place sa jambe gauche sur l'instrument mis par terre, de façon à ce que la membrane sur laquelle il frappe ne soit ni à droite ni à gauche, mais au milieu, regardant devant.

⁹Pour une description détaillée des *paseos*⁹, voir "La *Tambora* d'aujourd'hui" dans : « La neuvaïne de Noël à San Martín de Loba » dans ce travail.

tout en marchant. Pour ce faire, ils accrochent l'instrument autour de leur cou ou de leurs épaules à l'aide d'une corde¹⁰. Pour la *tambora*^{*}, il peut y avoir aussi un "porteur"¹¹, c'est-à-dire quelqu'un d'autre qui porte l'instrument sur son dos, en même temps que le percussionniste en joue, ce qui facilite son déplacement et atténue la fatigue. Avec le *currulao*^{*}, que ce soit dans les *paseos*^{*} ou non, il n'en va jamais ainsi ; il faut que l'instrument soit toujours proche de celui qui le joue, pour pouvoir être utilisé.

b. Sur scène

Lors de la présentation d'une *Tambora* stationnaire sur scène, à savoir avec un nombre limité de personnes appartenant à un « groupe » donné, le placement des musiciens et des danseurs dépend entre autres choses de l'étendue de l'estrade. À Tamalameque, par exemple, une partie du Festival se déroule dans la *plaza*^{*} sur une grande estrade en béton¹² baptisée «Pacha Gamboa» en hommage à un célèbre personnage, *cantadora*^{*} et danseuse de cette musique. Sur cette estrade une partie des musiciens est répartie en deux groupes séparés de plusieurs mètres l'un de l'autre : les percussionnistes d'un côté et le chœur de l'autre, tandis que le soliste se place devant eux et qu'au milieu un couple danse entre les musiciens et les spectateurs¹³. (photo N° 85).

À San Martín de Loba l'estrade, faite de planches en bois démontables et soutenues par des poutres, n'atteint pas la moitié de la surface de celle de Tamalameque ; alors les musiciens et les danseurs y sont plus proches les

¹⁰Voir photo N° 17.

¹¹Voir photo N° 15.

¹²D'une superficie d'environ 100 m².

¹³Ces derniers se trouvant en dehors de la scène.

uns des autres - le chœur derrière les percussions, et le soliste devant ou à côté de celles-ci (photo N° 86). Dans ces deux localités, la musique est toujours amplifiée à l'aide de microphones branchés sur une console de sonorisation ce qui, surtout à Tamalameque, permet un écartement important entre les musiciens.

Il existe aussi divers autres types de situations où la disposition des musiciens des orchestres de *Tambora* - sous forme de groupe préétabli - varie selon les circonstances. Cela peut se produire dans d'autres festivals d'une plus grande envergure¹⁴, à la télévision¹⁵, à la radio, lors des tournages de certains films documentaires¹⁶, ou encore dans d'autres types de présentations du même genre, ainsi que lors de certaines séances d'enregistrement que nous avons effectuées et sur lesquelles nous nous arrêterons plus loin (photo N° 87).

¹⁴Tel que le "Festival de bailes cantados" à Barranquilla (capitale du département de l'Atlántico) qui s'est déroulé au théâtre "Amira de la Rosa" (le plus important de la ville), du mois d'octobre 1991 et qui a rassemblé des groupes en provenance des différents villages à travers la région de la caraïbe. Ce Festival a été transmis à la télévision en direct par "Telecaribe", chaîne régionale.

¹⁵Tel que l'a fait le groupe "16 de Diciembre" de San Martín de Loba à Barranquilla, lors de l'émission "Sucesos" sur la chaîne régionale "Telecaribe" le 23 septembre 1995, afin de promouvoir le Festival de Tambora de cette année-là de San Martín de Loba.

¹⁶Notamment ceux de la série YURUPARI. Voir "Documentaires" à la fin de l'ouvrage.



Photo N° 85 : Estrade «Pacha Gamboa». Groupe «Marchegua» d'Hatillo de Loba : percussionnistes, chœur, soliste et couple de danse. Tamalameque, décembre 1991.



Photo N° 86 : Estrade du Festival à San Martin de Loba. Groupe «Si se pude» d'Altos del Rosario : percussionnistes, chœur et soliste. San Martin de Loba, le 12 décembre 1995.



Photo N° 87 : Séance d'enregistrement du groupe «Si se pude» d'Altos del Rosario. San Martin de Loba, le 12 décembre 1995.

Ceci dit et dans tous les cas, la disposition de l'ensemble orchestral et la manière dont les musiciens tiennent leurs instruments à percussion lors d'une *Tambora* stationnaire, qu'elle soit "dans la rue" ou "sur scène" est semblable à celle que nous avons décrite précédemment : le *tamborero** jouant de la *tambora** peut être debout ou assis, en plaçant l'instrument horizontalement sur un support ou par terre ; le *tamborero** jouant du *currulao**, près du premier, reste assis en maintenant l'instrument entre ses jambes ; celui qui joue le *guache** reste généralement debout à côté ou derrière les autres percussionnistes ; quant au chœur, il peut être rassemblé autour des percussions, ou plus ou moins dispersé et mêlé à l'assemblée selon le cas.

En fait, la différence principale entre ces deux types de situations, à savoir l'orchestre de *Tambora* disposé soit dans son contexte d'origine (en plein air durant la nuit et dans la rue), soit lors d'une présentation sur scène (dans un festival ou autre), est caractérisée par la place de la *cantadora** ou du *cantador** soliste par rapport au reste du groupe. Dans le premier cas le soliste est tout près des autres musiciens, à côté ou derrière les percussionnistes, pour se faire entendre facilement ; dans l'autre¹⁷, le soliste chante avec un microphone, devant les autres musiciens, s'approchant plutôt du public, tandis que le reste du groupe se guide sur le retour du son à travers les haut-parleurs.

Il n'est pas inutile de souligner ici que la disposition de l'orchestre et la manière d'interpréter les instruments lors de *paseos**, par exemple, montre bien la facilité d'adaptation des musiciens à un quelconque espace environnant. Ainsi semblerait-il que l'endroit en lui-même ne pose pas de

¹⁷À l'exception de certaines séances d'enregistrement que nous avons réalisées et que nous décrirons en détail le moment venu.

problème particulier pour chanter, jouer et, si possible aussi, danser cette musique, du moment que tous les composants essentiels de l'orchestre de *Tambora* soient réunis : soliste, chœur, *tambora** et *currulao**. À ce titre, Berta Monrroy habitant le village d'Hatillo de Loba (village situé au bord du «brazo de Loba» dans le fleuve Magdalena) nous dit que jadis dans ce village, le temps de la *Tambora* venu, peut importait qu'il fût complètement inondé par les crues du fleuve (phénomène qui se produit régulièrement), car les *tamboreros** sortaient alors sur un canot et les *cantadores** sur un autre : "(...) et ils se promenaient partout dans les villages avec leurs *Tamboras* (...)"¹⁸. On peut également observer une situation semblable à celle-ci, plus récente, dans le documentaire "*Cumbia sobre el río*" de la série "Yuruparí"¹⁹. Là, en arrivant sur le quai d'El Banco, village qui célébrait son Festival de la *Cumbia*, on aperçoit sur une pirogue des musiciens en provenance du village d'Altos del Rosario qui chantent et jouent de la musique de *Tambora* alors qu'ils n'ont pas encore débarqué.

¹⁸Entretien à Hatillo de Loba avec Berta Monrroy (née à El Banco le 18 août 1937) le 11 janvier 1996.

¹⁹YURUPARÍ : *Cumbia sobre el río*, (textes de Gloria TRIANA), Bogotá, Audiovisuales, 1986.

3. Instruments

Après avoir traité la disposition de l'orchestre de *Tambora* - et de ses composants dans l'ensemble - dans l'espace environnant, nous allons à présent aborder la manière de jouer principalement les instruments dont nous avons précédemment décrit la facture : la *tambora** et le *currulao**. Nous traiterons les aspects les plus importants de la technique de leur jeu en donnant une description accompagnée de séquences d'images vidéo, qui serviront de support à notre analyse.

a. *Tambora*

Cet instrument est exécuté à l'aide de deux baguettes²⁰. La baguette tenue dans la main droite²¹, posée près de l'une de ses extrémités dans la paume et entourée par les doigts, garde un angle ouvert avec l'avant-bras qu'elle prolonge, de façon à ce que l'instrumentiste puisse percuter facilement la membrane qui se trouve à sa droite, avec des mouvements simultanés de l'avant-bras et du poignet dans un va-et-vient horizontal. La baguette tenue dans la main gauche, prise dans la paume et entre les doigts, forme un angle plus fermé avec l'avant-bras, plus ou moins droit, de façon à pouvoir percuter principalement le corps de l'instrument au bord de la cavité de résonance, sur le cercle ou, plus loin du bord, sur le bois, avec des mouvements verticaux et de haut en bas de l'avant-bras et des mouvements circulaires du poignet.

²⁰Ces baguettes, faites de bois dur, ont une taille approximative d'une trentaine de centimètres de longueur et de deux et demi de diamètre. Voir "Facture" dans ce travail.

²¹Ici nous décrivons la manière de jouer d'un *tamborero* droitier, tel que Vicente Serpa que nous présenterons par la suite. Nous n'avons pas vu sur le terrain de *tamborero* gaucher.

Bien entendu, aucune des deux baguettes n'est exclusivement destinée à percuter la membrane ou le corps de l'instrument. En fait, et comme nous pouvons l'observer dans les images vidéo qui accompagnent ce travail et que nous commenterons par la suite, les deux mains jouent sur les deux parties de l'instrument, gardant néanmoins une tendance à se spécialiser de la façon que nous venons de décrire.

Cette manière de jouer de l'instrument produit deux sonorités complètement distinctes : l'une en percutant la membrane, l'autre en percutant le corps de l'instrument. C'est ainsi qu'avec la *tambora*²² nous avons un instrument quelque peu hybride, ou comme dirait André Schaeffner :

*"(...) ce n'est pas seulement à travers son histoire que le membranophone a partie liée avec l'idiophone ; il se combine à lui en des types quelque peu amphibies. Il arrive ainsi que le tambour de bois et le tambour à membrane, distincts l'un de l'autre dans leur structure comme dans leur évolution, se fondent en un même instrument à double timbre (...)"*²³.

Ce même auteur associe cet instrument aux peuples Bambara d'Afrique²⁴, entre autres populations Noires :

*"L'alternance d'un coup sourd et d'un coup sec permet des effets de contre-temps que la musique syncopée des nègres d'Afrique ou des nègres de jazz réalise aussi par contraste de timbres entre la peau du tambour et le bois même de l'instrument (...) Avec de tels instruments (...) s'ouvre une voie mélodique"*²⁴.

Dans la musique que nous étudions ici, la baguette percutant le bois de cet instrument ne sert à créer des "contre-temps" ni plus ni moins que celle qui

²²SCHAEFFNER (André) : *Origine des instruments de musique* , Paris, Mouton Éditeur, 2^{ème} édition, 1980, p. 171.

²³Idem.

²⁴Ibid., p. 81.

percute la membrane. Les différentes formules rythmiques répétitives de cette musique exécutées sur cet instrument ainsi que sur le *currulao*^{*}, reconnues et identifiées par les *tamboreros*^{*} comme des *toques*^{*} (des "jeux") ou des *golpes*^{*} (des "coups"), deviennent à la fois le soutien et l'accompagnement des chants et des danses du répertoire interprété par les orchestres de *Tambora*, et sont donc intimement liées aux modalités d'interprétation de ces derniers²⁵. Les "contre-temps" dépendront donc des différentes modalités rythmiques interprétées dans cette musique, modalités que nous examinerons en détail plus loin dans ce travail.

Le jeu de la *tambora*^{*} est une combinatoire entre ces deux sonorités, la membrane et le bois de l'instrument. Il faut noter que, en ce qui concerne l'intensité du son, l'une l'emporte sur l'autre puisque la percussion de la membrane de cet instrument peut s'entendre à une longue distance de là (jusqu'à plusieurs kilomètres²⁶), tout le système de la mise en vibration de la membrane de ce tambour étant fait pour qu'elle résonne dans la cavité de l'instrument, produisant ainsi un son largement amplifié et de forte intensité, d'autant plus que l'on interprète cette musique sur une dynamique plutôt *forte*. Par contre, pour bien entendre la percussion sur le bois de l'instrument, il faut être à une distance relativement proche (quelques mètres), surtout lorsque tous les composants de l'orchestre de *Tambora* sont là. Ceci s'explique par le fait que ce son est la résultante de la mise en vibration de deux corps relativement rigides, à savoir le bois de la baguette et celui du corps du

²⁵Le *toque*^{*} (le jeu), ou le *golpe*^{*} (le coup), est une formule rythmique répétitive qui, avec des variations, sert de support à la musique et à la danse interprétées par ces orchestres.

²⁶Comme il nous a été signalé, de San Martín de Loba on entendait la *Tambora* de Hatillo de Loba à laquelle nous assistions. Il y a une distance d'environ 5 kilomètres entre ces deux villages, et c'est précisément la percussion sur les membranes de tambours que l'on entendait.

tambour, produisant ainsi un son sec, éphémère et, par rapport à la membrane percutée de ce même instrument, relativement faible en intensité.

La membrane de l'instrument est percutée généralement avec la baguette tenue dans la main droite, dans une zone comprise aux alentours du centre de la circonférence du tambour, mais aussi au milieu du rayon de celle-ci avec l'autre baguette. Il est possible de distinguer principalement trois sonorités selon le coup de baguette que l'on donne sur la membrane : un coup *découvert*, un coup *couvert*, ou un coup *rebondi*. Dans ces trois types de sonorités, le mode d'attaque est le même - soit un coup de baguette - (d'où les fortes ressemblances entre les trois), mais non pas le mode d'extinction.

Dans le premier type, le coup *découvert*, le plus fréquemment utilisé et parfois même le seul, on laisse vibrer la membrane naturellement tout de suite après l'avoir percutée, en laissant mourir le son soit de lui-même ou en l'interrompant avec un autre coup. Dans le deuxième, beaucoup moins fréquent et qui s'emploie principalement dans une section de la musique appelé *abozao**²⁷, de laquelle nous reparlerons plus loin, on utilise une rythmique qui se rapproche de celle d'un autre genre musical de la région de la Caraïbe connu comme le "*porro tapao*", ou «couvert»²⁸ - d'où les noms «*découvert* » et «*couvert* » que nous avons choisis ici pour désigner ces sonorités. Ce coup *couvert* est produit lorsqu'on arrête la mise en vibration de la membrane, après l'avoir frappée, en l'enfonçant légèrement vers l'intérieur

²⁷Au long des années, ce terme a souffert d'une transformation phonétique : de *abozao*, en passant par *bozao*, aujourd'hui il est devenu *gozao*, qui veut dire "jouir". Nous approfondirons sur ce terme et cette transformation au moment de traiter cette section "*gozao*"* dans les morceaux de musique que nous analysons dans la partie correspondante.

²⁸Le *porro** est une musique que l'on retrouve aujourd'hui principalement sur les savanes des départements de Córdoba et Sucre, couramment interprétée par une formation orchestrale appelée «banda». On distingue deux types de *porro** : *tapao* et *palitiado* selon justement, entre autres choses, la manière dont on percute le *bombo** (grosse caisse). Cf. ABADIA MORALES (Guillermo) : op. cit. p. 206 ; FORTICH DIAZ (William) : *Con bombos y platillos*, Montería, Domus Libri, 1994, 208 p. Voir ici "Bandas".

de la cavité de résonance de l'instrument avec la baguette même qui la percute. Ceci crée un changement de tension sur la membrane qui produit aussi un léger changement dans sa sonorité. Le coup *rebondi* est produit en laissant rebondir légèrement la baguette sur la membrane de l'instrument une fois frappée. Ce type de coup apparaît plus régulièrement dans les modalités rythmiques qui font appel à un jeu plus ornementé, telles que la *tambora redoblada*^{*}, dont le nom "redoblada" ("redoublée" ou "roulée") parle de lui-même, ainsi que la *guacherna*^{*}, toutes étant deux des variantes rythmiques que nous approfondirons ultérieurement.

En ce qui concerne les différentes sonorités produites lorsque l'on percute le corps de l'instrument, elles sont également similaires les unes aux autres. Elles sont produites principalement en frappant avec les baguettes la région proche de la cavité de l'instrument, toujours sur le corps de celui-ci : que ce soit tout au bord ou sur les cercles (recouvert de membrane), ainsi qu'uniquement sur le bois, soit un peu plus loin du bord. Dans tous les cas, les modes d'attaque et d'extension sont semblables et produisent donc une sonorité sèche, aiguë, de courte durée et plus faible que celle produite par la percussion de la membrane.

Images vidéo :

Les séquences "A" et "B" de l'image vidéo N° 2 (sur la cassette vidéo), illustrent principalement ces différents types de mouvements corporels et les sonorités respectives produites sur cet instrument. Comme nous l'avons dit, souvent dans cette musique ce type de sonorités est plus fréquemment utilisé dans certaines modalités rythmiques que dans d'autres. Ainsi, pouvons nous

apprécier peut-être plus facilement le coup *découvert* dans le rythme de *tambora*, le coup *couvert* dans la section de l'*abozao*^{*}, dont la rythmique change par rapport à la section qui la précède, et le coup *rebondi* dans la *tambora redoblada*^{*} ou encore la *guacherna*^{*}. Il n'est cependant pas inutile de souligner qu'aucun de ces modes de jeu n'est exclusif d'une seule situation rythmique donnée. Bien que le premier type de coup que nous venons de décrire soit le plus fréquemment utilisé, voire parfois le seul, les trois types (auxquels peuvent par ailleurs s'en ajouter d'autres) peuvent cependant à tout moment être employés indistinctement. Les images vidéo correspondantes ne doivent donc être prises que comme exemples de différentes formes de techniques de jeu sur cet instrument, et non pas de modalités rythmiques lesquelles seront traitées dans la partie qui suit.

Pour illustrer notre propos, nous avons donc sélectionné quelques courts extraits filmiques montrant deux *tamboreros*^{*} (choisis parmi les plus anciens et les plus renommés que nous ayons rencontrés) en train d'interpréter seuls la *tambora*^{*} ; il s'agit de Vicente Serpa et de Bonifacio Gómez. Ces deux extraits nous ont semblé représentatifs des techniques majeures du jeu de cet instrument.

Dans les séquences "A" et "B", outre les différents types de coups décrits ici, nous pouvons observer aussi : la position de l'instrumentiste par rapport à l'instrument et la manière dont ce dernier est interprété, placé à même le sol ; la tenue des baguettes dans les deux mains ; l'endroit de la membrane et du corps du tambour que l'on frappe le plus fréquemment avec chacune d'elles. La séquence "A" montre aussi le coup *découvert* et *rebondi* avec Vicente Serpa²⁹ interprétant respectivement un rythme de *tambora* et de

²⁹Né à San Martín de Loba, en 1924.

*guacherna**³⁰ ; la séquence "B", le coup *couvert* avec Bonifacio Gómez³¹ interprétant l'*abozao** après un court passage de *tambora alegre**³².

b. *Currulao*

Le *currulao** , tambour conique à une seule membrane, est joué à l'aide des paumes et du même côté des doigts des deux mains, en percutant principalement la moitié de la membrane comprise entre le diamètre de la cavité supérieure du fût et le bord de celui-ci, côté instrumentiste. Bien que cette partie de la membrane - de quelques centimètres carrés - ainsi que le mode de percussion utilisé - frappelement des mains - semblent réduire considérablement les possibilités d'un tel instrument, la réalité est toute autre, et le *currulao** s'avère être un instrument dont la sonorité (issue de sa fonction fondamentalement rythmique et enrichie aussi par la dextérité de l'interprète) présente des caractéristiques tout aussi riches que complexes. Ce n'est donc sans doute pas par hasard que le *currulao** (et ses semblables) compte parmi les instruments les plus répandus dans divers autres genres musicaux de tradition orale de la Caraïbe en Colombie³³.

Outre les multiples positions de mains possibles pour percuter le *currulao** , le nombre important de sonorités ainsi produites et l'abondance de combinaisons rythmiques exécutées, par des instrumentistes de grand talent reconnus de la région, expliquent la difficulté que présente l'étude des différentes manières d'interpréter cet instrument. À ceci s'ajoute le fait que

³⁰Lors de notre entretien du 12 janvier 1996 à San Martín de Loba.

³¹Né à Chimichagua en 1925, et habitant Tamalameque depuis une dizaine d'années..

³²Lors de notre entretien du 19 décembre 1995 à Tamalameque.

³³Notamment dans la *cumbia** et la *gaita** , ainsi que dans plusieurs *bailes cantados** (*bullerengue**, *chandé**, *bulgaria**) entre autres.

chaque *tamborero** possède sa propre technique et a une façon particulière de jouer l'instrument.

Ainsi estimons-nous que, comme l'exprime Tranchefort : "*L'extraordinaire profusion des (...) techniques de jeu - qui manifestent une virtuosité sans limites - ferait aisément l'objet d'un volume (...)* "³⁴ et, pour ce qui nous concerne, peut-être même de plusieurs. Pour cette raison, il ne sera ici question que de traiter certains aspects du jeu afin d'avoir une vue d'ensemble concernant la technique d'exécution de cet instrument. Nous avons ainsi préféré nous étendre davantage sur la rythmique interprétée sur cet instrument qui, comme nous venons de le signaler, s'enrichit de sa sonorité, et occupera de ce fait une place importante dans les analyses musicales qui suivront cette description.

Afin d'illustrer cette "profusion", nous aurons recours aux images vidéo qui nous permettront d'observer d'une part les aspects généraux concernant la manière de tenir l'instrument et de le percuter - que ce soit dans une *Tambora* stationnaire "dans la rue" ou "sur scène" - et d'autre part, de façon plus détaillée, la manière dont l'un des joueurs de *currulao** présenté percute l'instrument, en prêtant particulièrement attention à certaines postures des mains et à d'autres éléments pertinents de "sa" propre technique.

Pour ce faire, dans cet extrait nous avons retenu principalement deux *tamboreros** jouant seuls : Celestino Epalza et Emitilio Vásquez en provenance d'Altos del Rosario. Pour le premier, nous essayerons de cerner des particularités de sa technique de jeu, à l'aide d'une transcription "coup par coup" d'après des images qui mettent notamment en relief la posture des

³⁴TRANCHEFORT (François-René) : *Les instruments de musique dans le monde*, Seuil, 1980, T. 1, p. 97.

mains au moment même de percuter la membrane, ceci afin de répertorier les différents types de coups utilisés, l'endroit de la membrane percuté, et la combinatoire rythmique entre elles qui résulte de ces éléments. Le seconde nous permettra de mettre en évidence quelques unes des différences entre les techniques employées sur ce même instrument par les deux percussionnistes ici présentés.

Il faut noter qu'en tenant compte de la fonction essentiellement rythmique de cet instrument et afin d'avoir une même référence comparative, dans ces exemples les deux *tamboreros** interprètent le rythme reconnu par eux-mêmes comme *tambora* (tout au moins celui qu'ils emploient pour accompagner la modalité rythmique qui porte ce même nom³⁵). Comme pour la *tambora** (l'instrument), nous avons choisi deux *tamboreros** illustres, parmi les plus anciens, bien que toujours actifs.

Images vidéo :

Le premier exemple de l'image vidéo N° 3 - portant sur le *currulao** - qui comporte trois séquences, concerne le *tamborero** Celestino Epalza³⁶. Dans la séquence "A" ³⁷, ce *tamborero** interprète durant environ 2'07" un rythme de *tambora*, temps pendant lequel nous pouvons déjà observer un certain nombre de caractéristiques générales concernant le jeu du *currulao**, et dont nous avons parlé précédemment (position de l'instrument, posture de l'instrumentiste, manière de tenir l'instrument, façon de le percuter), ainsi que

³⁵Sur laquelle nous consacrerons une partie importante des analyses musicales qui suivent.

³⁶Lors de notre entretien du 9 décembre 1995 chez lui.

³⁷Laquelle au début présente quelques défauts dans le son.

de repérer deux types de formules rythmiques distinctes, "a" et "b", que le percussionniste alterne successivement.

Pour notre propos, nous avons divisé cette séquence (à partir du moment où la caméra s'approche au maximum des mouvements des mains - et où le son devient aussi plus clair - soit à environ 12" du moment où il commence à jouer, jusqu'à la fin) en 10 segments distincts (figure 10) correspondant à l'alternance de ces deux formules (mis entre parenthèses³⁸) :

 a (5) 	b (5) 	a (6) 	b (6) 	a (8) 	b (4) 	a (7) 	b (8) 	a (9) 	b (2)
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

Figure 10

Parmi ces segments, nous en avons choisi un, le numéro 3, pour analyser la technique de jeu de cet instrument, tenant compte du fait que la formule "a" nous semble la moins ornementée des deux, et permet ainsi de voir plus clairement afin de les répertorier facilement, les différents types de postures des mains pour percuter le tambour. Bien qu'ici la formule rythmique ne nous intéresse pas en tant que telle - mais plutôt de la manière dont elle est produite - cette formule, nous le verrons, est la plus couramment interprétée par ce *tamborero** dans la modalité rythmique de *tambora* , et devient ainsi le *toque** de *tambora* de ce percussionniste.

³⁸Le repérage du nombre de répétitions de chaque formule rythmique a été effectué d'oreille (et est confirmé par la transcription "coup par coup" qui suit). En ce qui concerne la définition de ces formules rythmiques sous forme de *toques** , voir plus loin dans "Analyse du rythme" dans cette partie de notre étude.

Avec cette séquence, et en regardant plus particulièrement le segment dont nous venons de faire mention, au ralenti, on peut déjà constater un certain nombre de détails concernant le jeu de ce *tamborero** :

- Il emploie différents types de coups qui engagent tantôt la paume, tantôt les doigts de ses deux mains.
- Il utilise davantage la main droite, avec un plus grand nombre de postures mais aussi en percutant sur une zone plus importante de la surface de la membrane.
- Dans les deux mains - bien que, là encore, plus particulièrement pour la droite - la paume présente deux positions principales : "creuse" et "à plat".
- Les doigts des deux mains présentent à leur tour, plusieurs positions : "creux" et "à plat", ainsi que "fermés" (soit unis entre eux), "ouverts", "semi-ouverts" ou "levés"...

Le nombre de combinaisons possibles entre ces différentes positions - paume et doigts - de chacune des mains et des différents endroits percutés de la surface de la membrane, reflète aussi le nombre de sonorités possibles de cet instrument (sans parler même des combinaisons rythmiques entre les deux mains utilisées pour interpréter cette musique³⁹). Nous utiliserons par la suite des symboles pour représenter ces différentes positions des paumes et des doigts, et qui nous serviront dans la description des postures des mains qui va suivre ; présentons les ici :

³⁹Il ne nous paraît pas inutile de souligner que cette description de différentes postures des mains en interprétant le *currulao*, ne prétend en aucun cas être exhaustive. Cet exemple, rappelons le, vise à rendre compte de la technique de jeu d'un seul individu, pendant un court fragment de l'interprétation de cet instrument, et, en faisant ainsi, de la complexité que cette tâche d'approfondir sur la technique de jeu en général représente pour faire une étude systématique avec les différents *tamboreros** qui jouent dans la région, ou encore seulement avec ceux qui ont fait l'objet d'une transcription dans ce travail.

□ = paume "creuse".

■ = paume "à plat".

△ = doigts "creux".

▲ = doigts "à plat"

▽ = demi-paume "creuse"
(dans l'air sur le bord).

▼ = doigts "ouverts", "semi-
ouverts" ou "levés".

Nous pouvons également répertorier les postures principales des mains utilisées pour les différents types de coups, tirées du même segment, dont certaines sont exclusivement employées par l'une des deux mains et agissent sur un endroit particulier de la membrane. Ces postures, que nous pouvons observer dans la séquence "B" de l'image N° 3 (sur la cassette vidéo), sont les suivantes :

1.  = doigts "creux", paume "creuse".
2.  = doigts et paume "à plat".
3.  = doigts "ouverts" (ou "levés"), paume "à plat".
4.  = doigts "à plat", demi-paume "creuse" (dans l'air, sur le bord).
5.  = doigts "à plat" (sur le bord).
6.  = doigts "ouverts", ("semi-ouverts" ou "levés"), demi-paume "à plat" (sur le bord).
7.  = doigts "à plat", demi-paume "à plat" (sur le bord).

À partir des différentes postures ici décrites, nous présentons dans la figure 11 qui suit une transcription "coup par coup" du segment "3" (figure 10), et que nous pouvons également examiner dans la séquence "C" de l'image N° 3 (sur la cassette vidéo). Nous pouvons y observer : la main employée pour chaque coup ; les deux zones principales particulièrement utilisées pour la percussion (vers le centre de la circonférence du fût, et vers le bord de celui-ci) ; le type de posture utilisé ; l'alternance entre les deux mains dans les six répétitions de la formule rythmique interprétée. Nous avons également fait attention au soulèvement de l'instrument avec les jambes, mouvement pour lequel nous utilisons le symbole suivant : . De même, lorsque la résonance de la peau semble être doucement étouffée après avoir été frappée, nous utilisons le symbole : .

Technique de jeu du *currulao*
 Séquence "C". Image vidéo N° 3
 (Celestino Epalza)

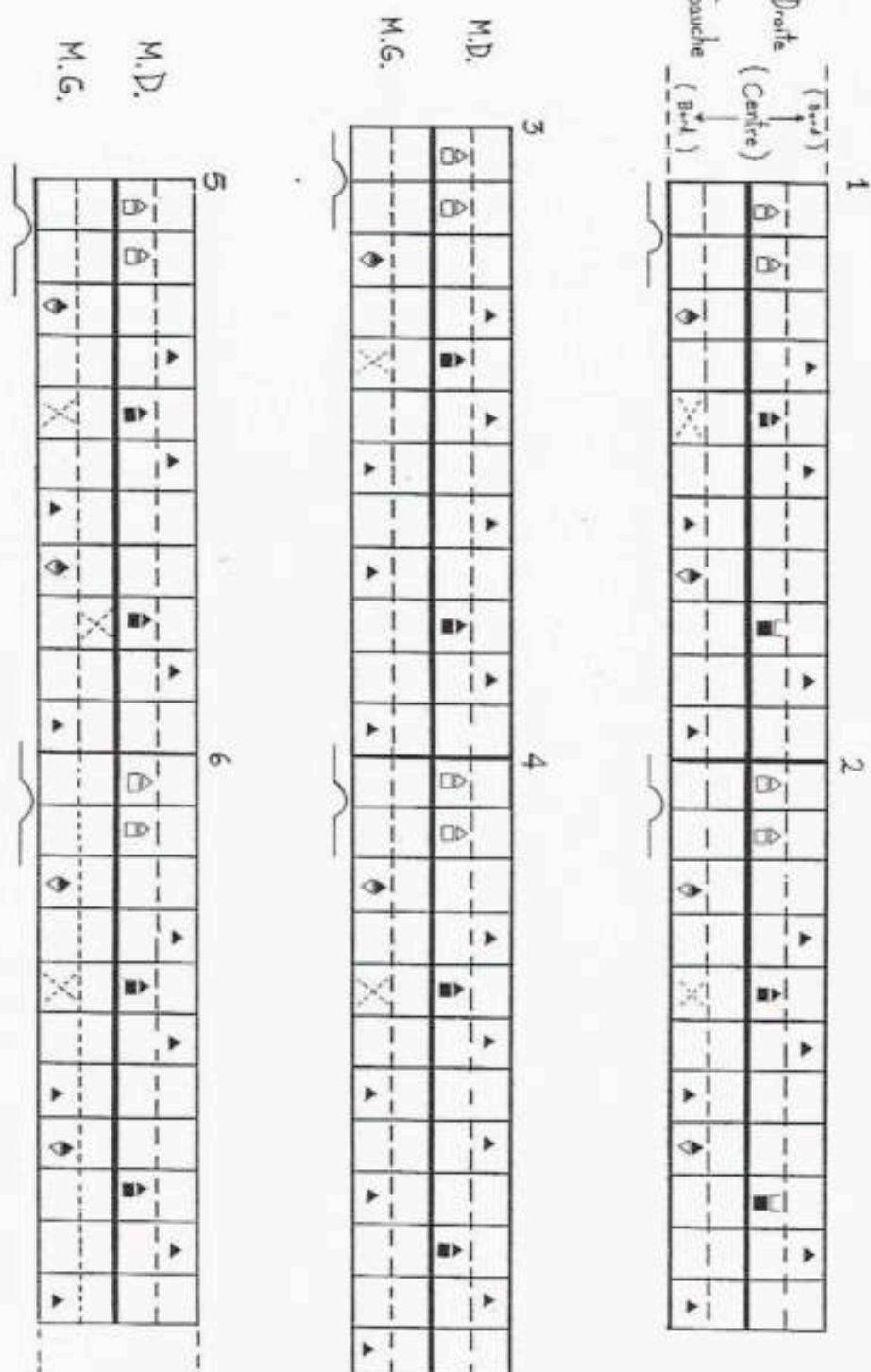


Figure 11

Dans la séquence "D" de l'image N° 3 nous pouvons observer le *tamborero** Emitilio Vásquez qui par ailleurs joue très souvent avec Celestino Epalza. Pourtant, et s'il y a bien des similitudes entre leur technique de jeu du *currulao**, dont la plupart concernent des aspects généraux déjà traités ici (position de l'instrument et posture de l'instrumentiste, manière de le tenir et façon de le percuter), il y a aussi d'importantes différences entre leurs jeux que l'on peut déceler dans les séquences respectives que nous montrons ici. Rappelons qu'ils jouent dans ces exemples le même *toque**, à savoir celui qui accompagne la modalité rythmique porteuse du même nom : *tambora* (car nous avons tenu à montrer ici deux *tamboreros** d'un même village interprétant un *toque** semblable).

Ainsi, et contrairement au *tamborero** de la séquence précédente, dans celle-ci nous pouvons observer entre autre qu'Emitilio Vásquez :

- commence le *toque** (ou figure rythmique) propre du rythme de *tambora* , avec la main gauche, et donc que l'alternance entre les mains n'est pas la même,
- semble utiliser un nombre de postures de mains plus limité (2 ou 3, au lieu de 5 ou 6),
- a un jeu rythmique plus rapide, plus riche, et donc plus complexe.
- possède un plus grand nombre de *toques** alternes,
- ne lève pas le tambour pendant qu'il joue.

Et, si l'on prenait en compte des segments de jeu encore plus longs, les différences visibles seraient certainement plus nombreuses. En comparant cette technique de jeu avec celle d'un autre *tamborero** d'un autre village, on s'apercevra que ce que nous avons appelé ici "aspects généraux" restent les mêmes, par contre les postures des mains, les combinaisons rythmiques entre

elles, l'endroit percuté, ainsi que, comme nous le montrerons plus tard, les *toques** à proprement parler d'un même rythme donné, différent (comme par exemple entre Casildo Gil, de San Martín de Loba et celui de Celestino Epalza et Emitilio Vásquez d'Altos del Rosario).

c. *Guache*

Le *guache**, idiophone de métal en forme tubulaire (d'environ 35 cm de long par 9 cm de diamètre) fermé aux extrêmes et rempli de *chuiras**⁴⁰ (sorte de graines), se joue en le secouant avec les deux mains qui le soutiennent aux deux extrêmes. Pour jouer, chacune des mains fait des mouvements verticaux continus, mais en sens inverse de façon à ce que lorsque l'une monte, l'autre descend, et vice-versa. Cette impulsion est accentuée sur l'une des descentes des deux mains, avec un mouvement similaire des poignets : l'un vers le haut, l'autre vers le bas (figure 12). Cet accent se produit en mouvement isochrone avec les battements de mains de l'assistance, et qui correspond aussi à la pulsation de la musique.



Figure 12

⁴⁰Voir "Facture" dans ce travail, et photo N° 63.

Les *maracas* sont également utilisées de la même façon, à savoir pour accentuer la pulsation isochrone de la musique. Bien que cet instrument ait été utilisé amplement dans certains villages lors des *Tamboras* d'autrefois⁴¹, c'est rarement le cas aujourd'hui.

⁴¹Notamment Hatillo de Loba. Voir ici "La *Tambora* d'hier".

C. Musique

1. Généralités

a. Introduction

La *Tambora*, nous l'avons dit, comporte plusieurs modes d'interprétation qui gardent entre eux de nombreux traits communs, autant d'ordre culturel et contextuel que structurel et formel¹. Par contre, la combinatoire de leurs figures rythmiques respectives qui soutiennent les chants et les danses, varie. Ce sont des modes d'interprétation que nous avons définis comme des «modalités rythmiques», et que nous allons par la suite différencier entre eux.

Après avoir évoqué les aspects concernant les acteurs de la *Tambora* dans leur milieu, et les circonstances de temps et de lieu où se produit cet événement (exposés essentiellement dans la deuxième partie de cette étude), nous allons à présent nous intéresser aux particularités concernant la structure et la forme des différentes modalités rythmiques interprétées dans cette musique.

Pour ce faire, nous illustrerons notre propos à l'aide d'exemples musicaux enregistrés sur le terrain, de leur transcription et de leur analyse respective. Or, ces enregistrements ont été tributaires des conditions imposées par les différents contextes dans lesquels s'insère cette pratique

¹Voir « *Tambora : musique, danse, orchestre...* », dans la deuxième partie de cette étude.

musicale, de l'appareillage technique disponible, ainsi que des besoins mêmes de notre enquête. Les transcriptions, faites à partir d'interprétations exécutées sur le terrain à des moments et à des endroits précis, ont pour but de dégager les éléments pertinents de l'analyse qui suit et non pas de servir de partition pour une éventuelle interprétation ultérieure. Ainsi et afin de rendre compte du fonctionnement d'une musique ayant déjà été interprétée et enregistrée, ces transcriptions auront donc un caractère purement *descriptif*, et non pas *prescriptif*, pour reprendre la terminologie employée par Charles Seeger, qui a fait une importante distinction à cet égard².

S'il est bien certain que les Festivals de Tambora de la région ont "officialisé" les quatre modalités rythmiques connues comme *tambora*, *berroche*, *guacherna* et *chandé*, nous avons préféré tenir essentiellement compte des modalités propres à chacun des villages étudiés, plutôt que de celles qui sembleraient avoir été apprises récemment afin d'être présentées lors des Festivals³.

Mais avant de présenter des exemples de ces différentes modalités rythmiques, nous allons tout d'abord approfondir un tant soit peu les aspects que nous venons d'évoquer plus haut, à savoir la méthode et les outils retenus pour les différents types d'enregistrements que nous avons réalisés, et pour les transcriptions et les analyses qui vont suivre.

²Cf. SEEGER (Charles) : *Prescriptive and descriptive music writing*, in *Musical Quarterly*, Vol. XLIV, N° 2, 1958, pp. 184 à 195 ; article traduit en français dans : SEEGER (Charles) : *Notation prescriptive et notation descriptive*, in *Analyse Musicale*, Vol. 24, 1991, pp. 6 à 12.

³Voir ici "Les Festivals de Tambora".

b. Enregistrements

Pour cette étude nous avons essentiellement effectué deux types d'enregistrements différents. Ils pourraient être associés aux deux types de contextes dans lesquels se produit la *Tambora* aujourd'hui : soit dans son contexte original (à savoir dans la rue, avec une participation collective importante et non limitée, interprétant un répertoire non préétabli à l'avance, entre autres caractéristiques) , soit dans le contexte des "présentations" devant un public - que ce soit dans les Festivals ou ailleurs - avec un certain nombre de contraintes imposées par les circonstances mêmes du moment, et qui concernent tantôt l'orchestre (disposition des instruments, nombre de participants, etc.) tantôt la musique (durée des morceaux, répertoire, accompagnement de danses, etc.) .

Dans le premier cas⁴, nous avons réalisé des enregistrements en limitant l'appareillage technique au strict minimum : un seul microphone stéréo guidé par une perche et branché sur un magnétophone numérique autonome utilisant une source d'énergie incorporée⁵. Dans ce type d'enregistrements nous étions devenus pour ainsi dire simple témoin, afin de ne pas intervenir dans le déroulement naturel de l'événement.

Ce type d'enregistrement qu'ici nous appellerons de type "A" (photo N° 88), était nécessaire pour étudier cette musique dans son contexte d'origine, mais il ne nous permettait pas cependant d'approfondir suffisamment les particularités concernant le contenu musical de ses divers éléments constitutifs. En effet s'il est bien certain que l'alternance successive entre le soliste et le chœur du chant facilite la tâche des éventuelles transcriptions de

⁴Qui inclut également des *Tamboras* lors des *paseos*⁴ ou dans l'église à côté de la crèche.

⁵Magnétophone DAT-Sony (TCD-D10, Pro II) et microphone à électret stéréo Sony ECM-MS5.

la partie vocale, il n'en est pas ainsi avec celle assurée par les instruments de rythme, à savoir essentiellement la *tambora** et le *currulao**. Ces deux tambours membranophones jouent, simultanément et tout au long des pièces musicales, des formules rythmiques différentes, ce qui, pour chacune des modalités existantes, rend la transcription extrêmement difficile à partir de ce type d'enregistrement. Or, pour réaliser des prises de son de façon à séparer les différentes parties à l'intérieur d'un tout (soit extraire de l'ensemble orchestral les chants du soliste et du chœur, ainsi que les formules rythmiques interprétées sur la *tambora** et le *currulao**) un enregistrement sonore par canaux séparés s'imposerait.

Nous avons donc réfléchi aux différentes possibilités d'ordre technique nous permettant de réaliser ce type d'enregistrement. L'une d'entre elles était celle employée par Simha Arom, connue comme la technique de *play-back*, dans laquelle il propose :

*"(...) plutôt que d'enregistrer avec plusieurs microphones en une seule fois, d'enregistrer avec un seul microphone en plusieurs fois. Il s'agit (...) de la reconstruction diachronique d'un ensemble d'événements sonores qui se présentent dans la réalité de façon synchronique "*⁶.

Cependant, en tenant compte des circonstances rencontrées sur le terrain, une telle approche du *play-back* ne nous convenait pas. D'une part, nous ne disposions nullement du temps nécessaire pour mener à bien de tels enregistrements, compte tenu des consignes de sécurité auxquelles nous étions astreints⁷. D'autre part, il nous semblait important de ne pas trop nous éloigner des pratiques musicales habituelles des acteurs de la *Tambora*, car s'il est vrai que la plupart du temps ces derniers étaient prêts à collaborer et à

⁶AROM (Simha) : *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, Paris, SELAF, 1985, Vol. I, p. 190.

⁷Voir ici : "Le Terrain".

se laisser enregistrer, ils étaient beaucoup moins disposés à prendre le temps nécessaire au réglage de certains aspects techniques, ou à subir les inconvénients qui souvent surviennent quand on enregistre de la musique "live" dans un environnement comme celui où se déroule cette pratique⁸.

Pour ces diverses raisons, nous avons donc opté pour une autre sorte d'enregistrement, qu'ici nous appellerons de type "B". Celui-ci a dépendu en partie de l'appareillage dont nous disposions lors des deux étapes de nos travaux sur le terrain. C'est pourquoi nous distinguerons les enregistrements réalisés lors de la première étape, soit de type "B1", de ceux lors de la deuxième, soit de type "B2".

La première étape de notre enquête a été réalisée durant le Vème et VIème Festival de Tambora à Tamalameque⁹. D'une certaine manière le contexte de ce Festival était propice aux enregistrements multipistes, étant donné que l'estrade "Pacha Gamboa"¹⁰ comportait console de mixage, microphones, amplificateurs de puissance, etc. Ceci dit, non seulement cet appareillage était assez mal entretenu et ne nous aurait pas permis de faire

⁸Il n'est pas inutile de signaler ici combien il est important de tenir compte de la "personnalité" des acteurs de la tradition musicale qu'on étudie. À ce propos, nous avons à maintes reprises expliqué les raisons de notre présence sur leur terrain, à savoir, faire une étude sur la *Tambora*. Cependant, et malgré nos explications, pour certains acteurs et villageois nous étions toujours considérés comme des journalistes, travaillant pour une quelconque radio. Il semble qu'il leur était difficile de concevoir que le déploiement d'un tel appareillage technique n'était destiné qu'à une simple "étude" sur leurs traditions musicales. En fait, la notion même d' "étude", de "recherche" ou de "chercheur" ne paraissait pas être à l'ordre du jour. Par contre, la simple idée de se faire entendre à la radio, de faire partie d'un éventuel disque, ou d'apparaître à la télévision était une idée tout à fait bien reçue. Peut-être rêvaient-ils qu'un jour ils pourront sortir de la précarité économique dans laquelle beaucoup d'entre eux doivent vivre quotidiennement. C'est donc en partie pour cela aussi que les prises de son qui auraient pris beaucoup de temps et qui auraient demandé trop de changements dans leurs habitudes musicales ou autres, n'auraient sans doute pas marché. Même si c'était pour une "cause scientifique" (non rémunérée), ils n'auraient pas suivi le rythme qu'une telle méthode d'enregistrement demande. Il fallait donc trouver un moyen efficace et relativement rapide pour réaliser ce genre d'enregistrements.

⁹Soit en décembre 1990 et 1991. Voir ici : "Le terrain". Cf. CARBO RONDEROS (Guillermo) : *Le rythme de tambora dans le folklore colombien*, Mémoire de D.E.A., Paris IV- La Sorbonne, 1992, 130 p.

¹⁰Où se déroule une grande partie du Festival.

des enregistrements conformes à nos besoins mais aussi, compte tenu des diverses exigences du jury (comme par exemple la disposition des instruments sur la scène, l'interprétation de modalités rythmiques "officielles", les "solos", les *piquerias*) nous ne voulions pas intervenir dans le déroulement du Festival. Nous avons donc décidé d'enregistrer dans la "Maison de la Culture"¹¹ avec notre propre matériel¹² et de la manière que nous allons décrire maintenant.

Ces enregistrements de type "B1" étaient réalisés sur un magnétophone analogique stéréo. Nous avons séparé la *tambora* et le *currulao* sur l'espace sonore de la bande magnétique¹³ de façon à ce qu'il n'y ait qu'un instrument par canal : l'un sur le droit, l'autre le gauche. Mais nous avons dû aussi écarter autant que possible ces deux instruments pour éviter que le son de l'un ne s'infilte sur le canal de l'autre, car les microphones employés n'étaient pas assez directifs pour filtrer les sonorités environnantes. Le soliste et le chœur se situaient entre les deux tambours, au milieu et ils étaient enregistrés avec un microphone stéréo couvrant ainsi la totalité de l' «espace sonore» de la bande magnétique. Lors de ce type d'enregistrement il n'y a pas eu de danse.

Cette technique nous a donné de très bons résultats, mais elle présentait tout de même certains inconvénients. D'une part, la façon de disposer les musiciens dans l'espace n'était pas habituelle, car en général les instruments à percussion se regroupent, le soliste et le chœur derrière ou à côté d'eux, pendant qu'un couple danse, devant, au milieu. D'autre part,

¹¹Qui se trouve relativement proche de l'estrade "Pacha Gamboa".

¹²Pour les enregistrements type "B1", nous disposions d'un magnétophone stéréo à cassette Marantz CP230, une mixette 6-2 Ampex, un microphone stéréo omnidirectionnel à électret Sony ECM-929LT, et trois microphones cardioïdes Shure.

¹³Nous entendons par "espace sonore" celui compris dans tout le champ "panoramique" gauche et droit d'un enregistrement stéréophonique.

lorsqu'il y avait deux *currulaos* au lieu d'un seul, ce type d'enregistrement n'était pas envisageable.

C'est pourquoi lors de la deuxième étape de nos travaux sur le terrain¹⁴, nous avons tenu à améliorer dans la mesure du possible ces enregistrements, tant d'un point de vue technique que de celui du contexte. Car si les enregistrements de type "B1" que nous venons de décrire ont été réalisés dans un contexte très proche de celui des Festivals, il nous semblait important d'enregistrer la *Tambora* dans des conditions aussi proches que possible de son contexte d'origine, tout en gardant les avantages techniques que nous avons exposés plus haut, et dont nous avons besoin pour étudier ses différentes composantes.

Pour ce faire et en ce qui concerne ce contexte, à certains moments nous étions devenus la "tête" de la *Tambora*, soit celui qui invite au rassemblement en procurant tous les éléments nécessaires, y compris le "carburant" (l'*aguardiente*). N'oublions pas que cette figure de "promoteur" était courante dans le déroulement des *Tamboras* d'autrefois¹⁵, et qu'elle subsiste encore ici et là. (Notons que d'une autre manière, cette coutume se perpétue encore aujourd'hui dans le cadre des festivals avec deux importantes personnalités, Alvaro Mier et Diógenes A. Pino, qui jouent ce même type de rôle dans les Festivals de Tambora de la région, ayant ainsi aidé à ce que la *Tambora* ne tombe pas définitivement dans l'oubli ¹⁶).

Ainsi, en invitant les acteurs à une *Tambora*, et donc à se rassembler en plein air une nuit quelconque aux alentours du mois de décembre, pour faire leur fête en chantant et en dansant, nous espérons ne pas trop changer

¹⁴Voir ici : "Le terrain".

¹⁵Voir ici : "La Tambora d'hier".

¹⁶Voir ici : "Les Festivals de Tambora".

ni le contexte dans lequel se produit cette tradition, ni les habitudes de ses acteurs, et ainsi procéder aux enregistrements dont nous avons besoin. En fait, c'était une initiative plutôt bien perçue par ces derniers, étant donné qu'aujourd'hui le contexte des Festivals de *Tambora* semble devenir prépondérant.

Bien entendu, s'il est vrai qu'à certains moments nous intervenions ainsi pour que la *Tambora* ait lieu¹⁷, nous avons veillé à interférer le moins possible dans son déroulement. Par exemple, ce n'était même pas nous qui choissions les personnes qui allaient participer à ces *Tamboras*, à l'exception peut-être de certains acteurs, reconnus comme des personnalités importantes de la *Tambora* dans leurs villages respectifs¹⁸, à qui nous nous sommes confiés pour que ce soit eux qui décidassent de la participation des autres membres de la communauté à l'interprétation de la musique et à la danse qui constitueraient ce que plus tard nous allons appeler les séances d'enregistrement type "B2" (photo N° 89). De la même façon que pour le choix des acteurs, nous n'intervenons pas non plus dans le choix du répertoire, dans la participation des danseurs, dans la longueur des morceaux interprétés, encore moins dans la durée même de la *Tambora*. En faisant ainsi, nous voulions nous approcher autant que possible du contexte original dans lequel se produisait, et se produit encore cet événement.

Par contre, et afin d'atteindre notre objectif, nous profitons de ce statut de "tête" ou de promoteur pour imposer un minimum d'exigences aux acteurs, concernant exclusivement certains aspects d'ordre technique, qui n'allaient

¹⁷Car, à d'autres moments, c'était plutôt l'initiative des acteurs mêmes d'installer une *Tambora* afin que nous puissions l'enregistrer.

¹⁸Tels que Venancia Barriosnuevo à Hatillo de Loba ; Casildo Gil, Martina T. Camargo, Ismael Ardila, Alberto González ou encore Petrona Centeno à San Martín de Loba ; Luis E. Imbrechts à Tamalameque ; Dagoberto Deal à Altos del Rosario ; et Ramona Ruiz à Talaigua Viejo.

par ailleurs pas à l'encontre de leurs habitudes. Comme nous l'avions demandé auparavant (pour les enregistrements de type "B1"), chacune des composantes de l'orchestre (la *tambora*¹⁹, le(s) *currulao(s)*²⁰, le chœur et le soliste) était enregistrée avec son propre microphone, mais cette fois-ci l'appareillage technique était différent, afin d'améliorer les enregistrements et leur contexte. Par exemple, et en tenant compte de l'espacement entre les musiciens, nous avons tenu à ne pas écarter les instruments à percussion les uns des autres, et donc nous avons employé à cet effet des microphones unidirectionnels (hyper-cardioïdes) pour chaque tambour, en attribuant l'espace sonore sur la bande magnétique de la même façon qu'auparavant, à savoir les percussions (*tambora*¹⁹ et *currulao*²⁰) aux canaux gauche et droit respectivement, tandis que la partie vocale au centre "panoramique" de l'enregistrement stéréophonique¹⁹.

L'appareillage technique que nous avons employé pour réaliser ces enregistrements de type "B2" (photo N° 90)²⁰, nous a permis d'enregistrer simultanément sur trois magnétophones différents : le premier, le "master", était numérique ; le deuxième qui servait comme "copie de secours", était analogique ; quant au troisième, c'était un "portastudio" à quatre pistes analogiques qui nous permettait enregistrer simultanément quatre pistes différentes, soit une pour chaque composante de l'orchestre. Ce magnétophone aussi nous permettait de faire varier la vitesse de défilement

¹⁹Quand il y avait deux *currulaos*, nous plaçons la *tambora* au centre et les deux *currulaos* aux extrêmes droit et gauche de l'espace sonore de l'enregistrement. En ce qui concerne le *guache*²⁰, sa sonorité s'infiltrait dans la plupart des autres microphones, et n'avait donc pas besoin d'un microphone à lui seul.

²⁰Un microphone condensateur à électret stéréo Sony ECM-MS5 ; microphones dynamiques hyper-cardioïdes AKG et Audio-Technica ; mixette 6-2 Mackie ; un magnétophone stéréo à cassette Marantz CP230 ; un magnétophone multi-track à cassette Yamaha MT 120S ; un magnétophone stéréo DAT-Sony TCD-D10 Pro II.

de la bande, et donc la hauteur du son, jusqu'à une octave en dessous de la hauteur réelle.

Pour résumer, le Tableau N°9 « Types d'enregistrement » qui suit, met en regard les enregistrements effectués, les spécificités de l'appareillage technique employé, ainsi que notre rôle vis-à-vis de la *Tambora* enregistrée.

Types d'enregistrement

Enregistrement	Appareillage	Rôle
A	- Microphone à électret stéréo - Magnétophone stéréo numérique	«Témoin »
B	1. - Microphones (à électret stéréo et dynamiques) - Console de mixage - Magnétophone stéréo analogique 2. - Microphones (à électret stéréo et dynamiques) - Console de mixage - Magnétophone stéréo analogique (copie) - Magnétophone stéréo numérique (master) - Magnétophone 4 pistes analogique (multipistes)	«Têtes» ou promoteur de <i>Tambora</i>

Tableau N° 9



Photo N° 88 : Séance d'enregistrement type "A" : *Tambora* dans contexte d'origine.
Altos del Rosario, 7 décembre 1995.



Photo N° 89 : Séance d'enregistrement de type "B" : *Tambora* dans contexte
préétabli . Chez Casildo Gil, San Martín de Loba, le 16 décembre 1994.



Photo N° 90 : Appareillage technique employé pour les enregistrements de type "B".

c. *Transcriptions et analyses*

*"Toute analyse d'un phénomène culturel
est irrémédiablement un acte réducteur"*
(Simha Arom)²¹

Les différents exemples musicaux que nous présentons dans ce chapitre, auront comme support l'un des deux types d'enregistrements dont nous venons de faire mention. Quelques-uns d'entre eux feront l'objet de transcriptions portant soit sur un fragment de musique donné, soit sur une ou plusieurs de ses parties composantes. Par contre, d'autres exemples ne seront pas transcrits mais nous serviront toutefois de référence pour illustrer nos propos. Les uns comme les autres correspondent à des interprétations exécutées à des moments et à des endroits précis²².

Pour les exemples musicaux transcrits nous emploierons essentiellement une notation *descriptive*, sorte de "(...) *compte-rendu de la manière dont elle a été effectivement jouée lors d'une exécution particulière* (...) "²³, comme la définit Charles Seeger, visant à rendre compte des éléments pertinents pour les analyses de cette étude. Pour les transcriptions comme pour les analyses, nous nous intéresserons ainsi davantage à certains aspects, inhérents à la musique que nous étudions ici, qu'à d'autres. Car il nous faut délimiter notre champ d'étude, afin de pouvoir rendre compte des caractéristiques qui constituent la base même de cette musique.

²¹AROM (Simha) : op. cit. p. 385.

²²La liste de tous les exemples musicaux ici présentés, et que porteront ces références, se retrouve dans l'annexe à la fin de l'ouvrage.

²³SEEGER (Charles) : *Notation prescriptive et notation descriptive*, in *Analyse Musicale*, Vol. 24, 1991, p. 6.

Car, par exemple, qu'il s'agisse des transcriptions des chants ou des figures rythmiques exécutées par les *tamboreros*^{*}, nous serons toujours confrontés à une musique dont le soubassement repose sur sa structure cyclique, laquelle se manifeste par une récurrence périodique des événements musicaux. Or, cette périodicité est attestée à travers une «armature temporelle» qui sert d'étalon, comme point d'appui ou de repère, et par rapport à laquelle s'ordonnent les différentes parties composantes de cette musique : c'est la pulsation, mouvement isochrone matérialisé par les battements de mains et accentué parfois aussi par le *guache*^{*} ou d'autres instruments idiophones.

Alors, comment ne pas en tenir compte ? Il est même indispensable de considérer attentivement le rôle que joue cette pulsation, qui sera le plus souvent représentée sur la partition comme une partie intégrante de l'orchestre - à travers la notation des battements de mains - ou le cas échéant, avec des lignes verticales disposées à des intervalles réguliers. Nous verrons également que cette périodicité des événements musicaux se manifeste différemment dans la partie vocale, que dans celle des instruments de rythme qui l'accompagnent, les percussions.

Pour cette raison et avant de présenter un quelconque exemple, il nous semble désormais indispensable de parler plus en détail de ces différences, ainsi que des éléments pertinents des transcriptions qui vont suivre, notamment de la méthode et des outils que nous avons employés pour le faire, et des divers signes utilisés dans chacune des différentes parties : vocale et de percussion.

Partie vocale :

Dans la *Tambora*, la structure cyclique de la partie vocale se manifeste à travers la forme responsoriale de ses chants, avec une alternance continue entre les interventions d'un soliste et d'un chœur. Indépendamment de la durée de chaque intervention, cette opposition reste constante, sans qu'il y ait de la superposition entre les deux parties, sauf dans le cas où, comme nous l'explique Arom, il "(...) se produit un chevauchement réciproque des parties chorale et soliste, chevauchement désigné sous le terme générique de «tuilage»" ²⁴.

D'une manière générale, à un antécédent mélodique chanté par le soliste, s'oppose le répons, ou conséquent, assuré par le chœur. C'est ce que List appelle "The call and response pattern" et qu'il décrit comme suit :

[125] "Le schéma d' «appel et réponse» est une sorte de litanie. La réponse est d'habitude un refrain choral, une phrase ou une figure en relation avec le matériel correspondant du texte, alors que l'appel du soliste est généralement varié" ²⁵.

Dans ce sens, il est courant d'entendre dans le vocabulaire employé par les détenteurs de cette tradition des termes qui font allusion à ce "pattern" dont nous parle List, qui correspond dans cette musique à une forme responsoriale. Ainsi, dans le langage quotidien des villageois on peut faire référence aux membres du chœur comme les *respondedoras** (ceux qui répondent²⁶), à l'acte accompli par ces derniers comme *contestar** (répondre) et à l'intervention même, ou au refrain chanté par le chœur, comme *respuesta** (la réponse).

²⁴AROM (Simha) : op. cit. p. 59.

²⁵LIST (George) : *Poetry and music in a Colombian village*, op. cit. p. 200.

²⁶Ne serait-il pas ceci un indice de la primauté de participation de la femme dans les chœurs des *Tamboras* d'autrefois ?

Par contre, quand on évoque l'aspect poétique de la partie soliste, on se réfère au couplet chanté par celui-ci comme le *verso** (vers) et à l'acte d'improviser des vers dans le chant comme *versear** (faire des vers). Le terme "vers" prend donc plusieurs acceptions qui désignent différentes formes de poésie en générale. Désormais, nous emploierons ce terme comme une unité grammaticale - et mélodique - dans, telle que la définit Michèle Aquien²⁷, "(...) une structure formant un système clos et déterminé de rimes, ou plus généralement, d'homophonies finales (...) ", soit dans la strophe. Car, nous le verrons, la structure poétique dans la *Tambora*, également cyclique, est fondée la plupart du temps sur des vers qui s'organisent en strophes, généralement sous forme de quatrain qui selon plusieurs auteurs est dérivé du *romance** espagnol²⁸.

Bien qu'il existe plusieurs sortes de correspondances entre les vers, l'une des plus importantes, tout au moins sans doute la plus fréquente, reste la rime. Selon la définition citée par Aquien de Henri Morier, la rime est "(...) « l'homophonie de la dernière voyelle accentuée du vers, ainsi que des phonèmes qui, éventuellement, la suivent » " ²⁹. Dans la *Tambora* allons-nous ainsi retrouver principalement des rimes croisées (abcb), quelquefois des rimes embrassées (abba), et dans de rares cas absence de rime.

En espagnol il est également possible de distinguer deux types de rimes distinctes : assonantes et consonantes, que List définit comme suit :
Pour les premières,

²⁷AQUIEN (Michèle) : *La versification*, Paris, P.U.F. (coll. "Que sais-je" N° 322), 2ème édition, 1992, p. 98.

²⁸Cf. FRANCO MEDINA (Carlos Arturo) : op. cit. p. 58. Aussi LIST (George) : op. cit. p. 540.

²⁹AQUIEN (Michèle) : op. cit. p. 42.

[126] "(...) *seulement les dernières voyelles accentuées dans la «forme aiguë»* ³⁰ *doivent être les mêmes, sans tenir compte des consonnes qui la suivent. Dans la «forme grave» tantôt les voyelles accentuées, tantôt celles qui suivent doivent être les mêmes.*

Dans la rime consonante, la dernière voyelle accentuée ainsi que toutes les voyelles et les consonnes qui la suivent doivent être les mêmes (...) ³¹.

Dans les transcriptions de textes qui vont suivre nous allons donc tenir compte des différents aspects dont nous venons de faire mention ici, à savoir :

- le type de vers, en nombre de syllabes,
- les types de rime, assonante (R.A.) ou consonante (R.C.) ,
- la forme que celles-ci prennent dans la strophe (croisée, embrassée ou autre),

mais aussi, du type d'alternance entre le soliste et le chœur, soit que celle-ci ait lieu au milieu de la strophe, en coupant en quelque sorte le quatrain en deux, soit à la fin - une fois les quatre vers exposés - ce qui est la forme la plus courante. En effet, dans ces chants de la *Tambora* , il est également possible de retrouver d'autres formes responsoriales que le quatrain. Tel est le cas par exemple de la litanie, laquelle, comme l'exprime List

[127] "(...) *est une forme responsoriale de la poésie dans laquelle il n'y a ni longueur fixe de vers, ni strophes, ni rime, et où une série de vers différents engendre une même réponse* ³².

Celle-ci reste tout de même une forme peu courante de cette musique.

D'autre part, il ne faut pas oublier que l'espagnol (parlé dans le pays) est une langue qui possède des accents d'intensité, dits *toniques* . Ce trait caractéristique de la langue a des conséquences majeures dans

³⁰En espagnol, on appelle «mots aigus» ceux dont l'accent tonique tombe sur la dernière syllabe , et «mots graves» ceux dont l'accent tonique tombe sur la syllabe pénultième .

³¹LIST (George) : *Poetry and music in a Colombian village* , op. cit. p. 197.

³²Ibid., p. 199.

l'ordonnancement et la perception des structures rythmiques de la poésie dans cette musique. Car, que ces formes poétiques soient ou non chantées, les accents toniques inhérents à la langue produisent une rythmique que l'on pourrait désigner par le terme de «rythme linguistique», comme l'affirment certains linguistes³³. Lorsque ces formes poétiques sont mises en musique, les mélodies chantées qui en résultent sont soumises à une accentuation correspondant aux accents toniques de la langue. Alors ces chants comporteront obligatoirement des temps plus forts que d'autres.

Dans la *Tambora*, les accents toniques du discours poétique (rythme linguistique) vont très souvent coïncider avec l'accentuation marquée par les battements de mains de la pulsation inhérente au langage musical. Ceci va créer entre les deux types de discours une rythmique commune interdépendante.

(Étant donné que les analyses de textes poétiques présentées ici sont fait exclusivement dans le cadre d'un contexte purement musical - encore une fois "*lors d'une exécution particulière* ", afin d'éviter toute confusion, nous n'allons pas tenir compte des accents toniques de l'espagnol écrit - soit les formes dites «graves» ou «aiguës» que nous avons évoquées, marquées selon le cas par le signe « ´ » - mais uniquement des accents toniques significatifs dans un contexte musical donné. Ainsi, dans les transcriptions ne concernant que les textes, emploierons-nous le signe « ^ » - qui n'existe pas dans l'espagnol - pour marquer les accents toniques "primaires" dans chaque vers³⁴. Par contre, dans les transcriptions concernant le texte ainsi que la

³³AQUIEN (Michèle) : op. cit. pp. 71 à 73.

³⁴Il est sans doute possible de déceler plusieurs types d'accent dans les vers : primaires, secondaires, et peut-être même, tertiaires. Pour les transcriptions qui nous concernent ici, il ne sera question que du premier type, étant donné que c'est le plus important du point de vue de l'intensité, voire parfois le seul.

mélodie, les accents toniques seront complètement écartés et les signes d'accentuation porteront sur le contenu musical même de la phrase mélodique en question) .

Il est frappant de constater que pour qu'une telle coïncidence d'accents intervienne entre les deux types de discours, il est très courant de déplacer les accents toniques des mots pour que ceux-ci coïncident avec ceux de la pulsation musicale. Ainsi trouverons-nous par exemple des mots «graves» devenant «aigus» et vice-versa³⁵.

À ce propos signalons que s'il est assez courant de déplacer les accents toniques de certains mots afin qu'ils coïncident avec la pulsation de la musique, l'inverse, c'est-à-dire, déplacer la pulsation afin que celle-ci coïncide avec les accents toniques des mots, ne se produit jamais. Alors, pourquoi cette prééminence ? Nous verrons plus tard qu'un autre élément extrêmement important faisant partie de l'événement *Tambora* confirmera cette situation, car à la rythmique linguistique et musicale dont nous venons de parler, viendra s'ajouter une troisième rythmique, cette fois-ci gestuelle, celle de la danse. Toutes ces rythmiques seront gouvernées par l' «armature temporelle» de la pulsation.

Ce "déplacement d'accents toniques" ne sera pas la seule licence permise dans le discours poétique. En effet, de nombreuses autres dérogations seront fréquemment utilisées dans les chants qui font l'objet ici d'une transcription textuelle ou musicale. Parmi les plus importantes nous

³⁵Comme le mot " burró ", accentué sur la dernière syllabe alors que normalement il s'agit d'un mot «grave» accentué sur la pénultième syllabe : "búrro". De même qu'avec les mots suivants : "mundô" au lieu de "mûndo" ; pañuelô" au lieu de "pañuêlo". Le cas contraire, un mot «aigu» devenant «grave», se trouve par exemple dans le mot "corâzon" au lieu de "corazôn". Tous ces mots sont tirés du premier exemple que nous présentons un peu plus loin : "La tanga gaviota".

pouvons citer les suivantes : des phonème(s) omis dans un mot (ce qui se produit aussi dans le langage parlé de la région) ; la synérèse, soit l'union de deux voyelles conjointes d'un mot, formant normalement deux syllabes, en une seule syllabe ; la synalèphe, soit l'union de plusieurs voyelles conjointes de mots distincts en une seule syllabe ; l'élision, soit l'effacement d'un élément vocalique final devant un autre initial.

D'un autre côté, à certains moments lors des transcriptions nous nous sommes vus obligés de ne donner qu'une approximation phonétique des mots ou des phrases non comprises. Les signes que nous présentons par la suite nous aideront à mettre en évidence les différents types de dérogations employées dans les formes poétiques que nous avons transcrites.

1. ^ = accent tonique (déplacé ou pas),
2. () = Phonème(s) omis dans un mot,
3. O = synérèse,
4. ~ = synalèphe,
5. ' = élision.
6. [] = approximation phonétique d'un texte,

Pour les transcriptions concernant texte et musique, nous n'utiliserons que les signes 4, 5 et 6 de notre liste, soit la synalèphe, l'élision et l'approximation phonétique du texte. Également, pour séparer les syllabes d'un mot, et pour les sons vocaliques prolongés, nous emploierons les deux signes suivants :

- = séparation de syllabes d'un même mot.
- _____ = son vocalique prolongé à la valeur musicale correspondante.

On pourrait remarquer que jusqu'à présent, nous n'avons pas évoqué l'aspect sémantique des textes. Or, il s'avère que ce sujet d'étude révèle un travail de traduction aussi important que complexe. D'une part, s'il est bien vrai que sur le terrain et dans les textes dans de la *Tambora* on emploie l'espagnol et que par conséquent, ces textes restent généralement traduisibles, dans la mesure où il existe des correspondances avec des mots français, il est vrai aussi que leur enchaînement, les phrases qui en découlent et les idées qu'elles évoquent, bref, le discours même du langage n'est pas toujours si évident à comprendre.

D'autre part, parmi le vocabulaire employé on peut également trouver des mots ou des phrases dont les acteurs mêmes de la *Tambora* ne connaissent ni l'origine, ni la signification, comme par exemple la suite de syllabes "le, le, le, lo, la" employées dans un ordre quelconque et en forme d'exclamation, et qu'ici nous appellerons *lalaleo**. D'après certains chercheurs, celle-ci est une formule lexicale employée dans plusieurs genres de musique ayant eu un contact important avec les Noirs venus d'Afrique. Ainsi nous l'explique Argeliers León écrivant qu'il y a des

[128] "(...) syllabes qui interviennent dans la langue d'origine afin d'adapter le texte à la construction mélodique, et se traduisent dans les divers «lalaleos» qu'emploie le Noir dans ses chants (...) "³⁶,

et l'auteur continue en donnant comme exemple le *lumbalú**, la musique des veillées funèbres au village Palenque de San Basilio, dans le département de Bolívar dans la région caraïbe en Colombie³⁷. De même

³⁶LEÓN (Argeliers) : *Música popular de origen africano en América Latina*, in *Introducción a la cultura africana en América Latina*, Paris, Unesco, 2ème édition, 1979, p. 127.

³⁷Cf. ZAPATA OLIVELLA (Manuel) : *Cantos religiosos de los negros de Palenque*, in *Revista Colombiana de Folclor*, Vol. III, N° 7, Bogotá, 1962, pp. 207 à 210. Voir également ESCALANTE (Aguiles) : *El Negro en Colombia*, Universidad Nacional, Bogotá 1964, 196p.

qu'un autre auteur, Germán de Granda, important linguiste dans ce domaine, va jusqu'à évoquer la provenance même de ce type de vocable :

[129] "(...) en ce qui concerne la présence (...) de l'élément phonique «le, le, le» et surtout à la possible provenance de celui-ci d'une aire géographique de langue bantou du centre ouest (d'Afrique), localisée dans les territoires qui pendant les XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles étaient contrôlés par les portugais dans cette région africaine (Kongo et Angola)³⁸.

Nous estimons donc que pour approfondir le contenu sémantique de la poésie de la *Tambora*, il est essentiel de toute évidence d'avoir une connaissance profonde de la pensée des acteurs de cette tradition, afin de mieux la saisir et la comprendre, connaissance que pour l'instant nous n'avons pas acquise ni suffisamment mûrie. C'est pourquoi, à part quelques exceptions, nous avons préféré ne pas traduire les textes des exemples présentés ici et ne pas aborder ainsi une problématique qui sort de nos propos.

Pour les transcriptions des lignes mélodiques des chants interprétés par le soliste et par le chœur, nous utiliserons une notation sous forme de partition, en tenant principalement compte de deux paramètres : la hauteur des sons et leurs durées respectives par rapport à la pulsation, autrement dit, leur rythme. Pour ce faire il faut cependant tenir compte d'un certain nombre d'aspects.

Premièrement, et en ce qui concerne les hauteurs, la mélodie des chants dans cette musique gravite d'une manière générale autour d'un centre tonal. C'est une caractéristique que List avait déjà constatée pour une

³⁸GRANDA (Germán de) : *Sobre el origen africano de un estribillo hispanoamericano*, in *Estudios lingüísticos hispánicos, afrohispanicos y criollos*, Madrid, Editorial Gredos, 1978, p. 283.

bonne partie de la musique de tradition orale de la région de la Caraïbe en Colombie :

[130] *"Pour déterminer le centre tonal mélodique, on a estimé que la majorité des mélodies (...) ont été suffisamment influencées par les traditions musicales européennes, raison pour laquelle il était donc possible d'utiliser les mêmes méthodes pour déterminer le centre tonal que celles employées dans la musique européenne (...)"*³⁹.

À la fin de ce même ouvrage, l'auteur conclut que la musique espagnole serait celle qui aurait le plus influencé la musique de la région parmi les trois souches culturelles dont elle est issue :

[131] *"Des trois souches culturelles qui ont influencé le développement de l'homme costeño" (habitant la région caraïbe de Colombie), l'hispano-européenne a été sans doute historiquement dominatrice (...) L'Espagne n'a pas seulement apporté la langue dans laquelle les chants sont chantés, mais aussi, dans la plupart des cas, les formes dans lesquelles ils sont réalisés (...)"*⁴⁰.

Les chants de la *Tambora* ne contredisent pas ces observations. C'est dire que la plupart du temps il y aura dans ces chants un centre tonal bien établi avec certaines notes plus importantes que d'autres, soit que dans la phrase mélodique elles se trouvent au début ou à la fin, soit qu'il s'agisse des notes les plus longues, ou soit parce qu'à plusieurs reprises elles coïncident avec un accent tonique du vers et par conséquent, sont émises simultanément avec la pulsation isochrone de la musique, soit enfin parce que plusieurs de ces conditions sont réunies.

Ainsi, et en tenant compte que la relation entre les intervalles des différentes notes employées dans la phrase reste, dans la plupart des cas,

³⁹LIST (George) : op. cit. p. 126.

⁴⁰Ibid., p. 566 et 567.

constante, utiliserons-nous des altérations à la clé, c'est-à-dire une armature, ce qui nous évitera d'affecter les altérations à chacune des notes à l'intérieur des phrases mélodiques.

Deuxièmement, la partie vocale de cette musique ne présente aucun soutien de la part des instruments à hauteur fixe. Il est donc courant qu'au cours d'une interprétation l'axe fréquentiel de la partie vocale subisse des fluctuations mineures vers l'aigu comme vers le grave, sans que la relation entre les intervalles ne change considérablement pour autant. Pour cette raison, et en sachant que pour les analyses présentées ici la relation intervallique prévaut sur la hauteur absolue des notes, au lieu de suivre cette fluctuation note par note nous avons préféré employer une note référentielle, par rapport à laquelle on pourra plus facilement mesurer le degré de fluctuation de l'axe fréquentiel de la partie vocale dans la phrase mélodique. Cette note sera généralement soit le centre tonal lui-même (si celui-ci reste facile à identifier d'après les critères exposés plus haut), soit, le cas échéant, la première note du chant. Elle sera mise entre parenthèse tout au début de la partition, dépourvue d'une quelconque valeur de durée. Lorsque cette fluctuation dépasse le ton, nous changerons alors de note de référence, étant donné que les signes que nous employons ne concernent que des intervalles plus petits⁴¹.

Troisièmement, il faut également faire une distinction entre le chant émis par le soliste et celui émis par le chœur. Car s'il est bien évident que le timbre de l'un comme de l'autre est nettement différent, ainsi en sera-t-il de la manière de les transcrire, en tenant compte de leurs textures respectives tout à fait particulières. Ceci dit, soulignons que l'un comme l'autre sont très

⁴¹Dans le "Tableau N° 10" qui suit, nous pouvons observer la liste des signes les plus importants employés dans les partitions.

souvent chantés par les mêmes personnages⁴², et que la base de l'émission vocale du chant dans les deux cas est la même, soit une émission naturelle de son, sans vibrato, ni souci de raffinement particulier. Mais, si la transcription et la notation du chant assuré par le soliste ne posent pas de difficultés majeures, par contre il n'en va pas de même concernant le chœur. En effet il faut savoir que si les différents membres du chœur, dont le nombre peut varier considérablement (entre environ cinq à dix personnes), chantent effectivement une même ligne mélodique (généralement celle exposée par le soliste au début du chant), ils ne chantent strictement ni les mêmes notes, ni en même temps. Une même ligne mélodique chantée par différents individus, avec de légères variations de hauteur et de rythme dans un ensemble choral, produit ce qu'on appelle l'«hétérophonie». Comme nous l'explique Arom,

*"Elle se manifeste sous forme d'intervalles simultanés, le plus souvent isolés, consonants ou dissonants, ayant lieu en des points indéterminés du déroulement d'une ligne mélodique exécutée collectivement, et conçue comme monodique"*⁴³.

Le répons du chant assuré par le chœur très souvent produit à différent degré une hétérophonie. Car effectivement, lorsque la *Tambora* se produit dans la rue, avec un nombre non limité de personnes faisant partie du chœur, l'hétérophonie va être beaucoup plus importante que lorsque, au contraire, la *Tambora* se produit dans un contexte de présentation devant un public, avec un groupe de choristes présélectionnés, connaissant très bien le répertoire et ayant l'habitude de chanter ensemble avec les mêmes personnes. Dans ce dernier cas, l'hétérophonie peut même cesser d'exister.

⁴²Il est plutôt rare que lors d'un même chant, le soliste participe également au chœur, à moins qu'il y ait plusieurs chanteurs solistes participant dans le même chant. Par contre, tout au long d'une *Tambora*, le soliste peut participer autant comme choriste que comme soliste.

⁴³AROM (Simha) : op. cit., p. 63.

Alors, lorsqu'il y a effectivement hétérophonie, que transcrire ? Essayer de retranscrire dans une partition toutes les notes chantées par le chœur, non seulement serait extrêmement complexe, mais aussi peu significatif (pour le type d'analyse que nous voulons aborder dans cette étude), et même, avec l'appareillage dont nous disposons, impossible. Nous le verrons, souvent, la mélodie interprétée par le chœur sera d'abord chantée par le soliste au début du morceau. Ensuite le chœur reprend cette même phrase ("*exécutée collectivement et conçue comme monodique* ") et chante le refrain qui lui, reste généralement constant et invariable. Cependant, à chaque intervention du chœur il y aura de légères variations et des intervalles qui viendront s'ajouter à la ligne mélodique ici et là - autres que l'unisson ou l'octave - sans pour autant modifier la phrase du refrain, qui reste, elle, parfaitement identifiable tout au long du morceau.

Dans les transcriptions qui vont suivre, la phrase mélodique chantée par le chœur sera représentée par une seule ligne mélodique : celle entendue comme étant la principale, qui ressort de la masse sonore de l'ensemble choral et qui se rapproche de l'énoncé du soliste au début du chant. Par conséquent, la mélodie transcrite du chant du chœur ne constitue qu'une «approximation» de la réalité acoustique, de la mélodie du refrain. Ceci dit, nous tiendrons également compte d'autres intervalles (à part l'unisson ou l'octave), qui ressortiront à certains moments et seront alors mis entre parenthèses, du moment qu'il sont identifiables⁴⁴. C'est ainsi que lorsqu'il y a hétérophonie la mélodie chantée par le chœur sera mise entre crochets : [] , pour exprimer le fait qu'elle ne représente qu'une

⁴⁴De même, lorsqu'il semblera y avoir plusieurs possibilités d'interprétation d'un même contour mélodique, nous écrirons alors *ossia* pour les différentes alternatives proposées.

approximation d'un phénomène acoustique d'une texture tout à fait particulière, propre à l'ensemble choral.

Contrairement à ce qui concerne la hauteur de sons, la transcription rythmique des événements mélodiques, ne présente aucune particularité méritant une notation spéciale. Toutes les durées seront représentées au moyen des signes conventionnels dont dispose la notation musicale usuelle. Nous soulignerons cependant que lorsque l'on écoute les enregistrements sur un magnétophone dont la bande magnétique défile à demi-vitesse, il est possible d'entendre certains décalages rythmiques entre les différentes parties composantes de l'orchestre (vocale et de percussion), par rapport à la pulsation, qui sont difficilement perceptibles à vitesse normale. De même que lorsque l'on écoute les percussions en employant cette même technique de diminution de vitesse du défilement de la bande, et en plus par canal d'enregistrement séparé, certains sons que l'on perçoit alors ne seraient pas perceptibles si l'on écoutait l'ensemble de l'orchestre à vitesse normale. C'est pourquoi nous nous rallions au point de vue de List lorsqu'il exprime à cet égard :

[132] "(...) *en analyse, il n'y a pas de raison de considérer les aspects d'un événement musical que l'homme ne peut pas distinguer, même si ceux-ci sont aperçus par le biais de la diminution de vitesse d'un magnétophone à bande magnétique, d'un microsillon, ou tout autre appareillage électronique (...)*"⁴⁵.

En effet, que ce soit par n'importe quel paramètre du son (hauteur, durée, mode d'attaque, mode d'extinction, etc.), une marge de tolérance s'avère indispensable en vue de réduire de tels phénomènes à des

⁴⁵LIST (George) : *Musical significance of transcription* , in *Ethnomusicology* , Vol. VII, N° 3, 1963, p. 196.

catégories préhensibles par l'analyse sous forme de partition, ou autre. Car comme dit Arom :

*"C'est là une preuve supplémentaire que de tels appareillages, en ce qu'ils sont inaptes à évaluer une marge de tolérance, sont bien souvent inadéquats à l'étude des musiques traditionnelles "*⁴⁶.

Avec un même appareillage électronique utilisé pour les enregistrements et pour certains aspects de la transcription, l'utilisation de tout autre dispositif ne s'avère plus nécessaire. C'est ainsi que nous avons réalisé toutes les transcriptions présentées dans ce travail d'oreille. Nous estimons, comme bien d'autres chercheurs de musique de tradition orale⁴⁷, qu'une telle méthode de transcription est suffisamment fiable pour identifier les fondements de la musique qui nous intéresse ici, et pour établir ainsi les bases de son étude.

Les techniques de transcription que nous venons de mentionner plus haut ont été utilisées dans le but de nous permettre de faire des comparaisons entre les différentes versions obtenues, de façon à avoir des références supplémentaires pour les divers aspects analytiques traités dans cette étude. Le fait musical tel qu'il peut être entendu dans un environnement "normal" (vitesse de défilement de la bande magnétique reproduisant le son à la hauteur réelle, et tout l'orchestre de *Tambora* jouant simultanément) a toujours été le point de départ et le point d'arrivée de toutes les analyses abordées dans cette étude. Comme l'affirme bien List :

⁴⁶AROM (Simha) : op. cit. p. 279.

⁴⁷Cf. LIST (George) : *Poetry and Music in a Colombian Village* , op. cit. , p. 125 ; AROM (Simha) : op. cit. p. 279.

[133] "*Puisque la musique est oeuvre humaine, ce qui est musicalement significatif doit relever de phénomènes que l'homme peut entendre, et non de phénomènes qu'il ne peut pas entendre*"⁴⁸.

Partie de percussion

Rappelons-le, la percussion a une fonction essentiellement d'accompagnement des chants. La partie de percussion est fondée sur une structure cyclique symétrique, dans laquelle les différentes figures rythmiques qui la composent se reproduisent à des intervalles réguliers. La périodicité est attestée par la pulsation (unité de référence pour la mesure du temps) servant d'armature temporelle aux événements rythmiques. La valeur des unités minimales qui opèrent dans ces événements, constitue des subdivisions, binaires ou ternaires, de la pulsation. Ce sont les "*(...) valeurs opérationnelles minimales, dont toutes les durées (...) constituent des multiples (...)*"⁴⁹.

L'agencement des figures rythmiques, employées dans les différentes modalités rythmiques interprétées lors des *Tamboras* des différents villages, est reconnu par les *tamboreros** comme des *toques**. Nous approfondirons davantage sur le *toque** à proprement parler, au moment d'aborder un peu plus loin le rythme reconnu sous le nom de *tambora*. Là, et avec l'aide des images en vidéo, nous essayerons de comprendre la manière dont les acteurs conçoivent ces formes rythmiques, ou *toques**.

Pour l'instant nous nous intéresserons particulièrement aux aspects concernant la transcription, comme la notation des instruments à percussion

⁴⁸LIST (George) : *Musical significance of transcription*, in *Ethnomusicology*, Vol. VII, N° 3, 1963, p. 196.

⁴⁹AROM (Simha) : *Structuration du temps dans les musiques d'Afrique centrale : périodicité, mètre, rythmique et polyrythmie*, in *Revue de Musicologie*, T. 70, N° 1, 1984, p. 8.

employés lors des enregistrements sur le terrain (le *currulao** et la *tambora**, ainsi que le *guache** et les battements de mains). D'une manière générale, les techniques employées pour les transcriptions de la partie vocale que nous venons d'exposer plus haut, sont les mêmes que celles employées pour la percussion. Par contre, et en ce qui concerne la notation de cette dernière, il faut tenir compte de ce que les instruments concernés produisent des sonorités de hauteur et de durée indéterminée. Dans ce cas nous tiendrons principalement compte de leurs timbres et de leurs rythmes.

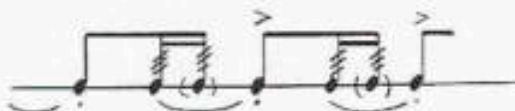
Pour ce qui concerne le timbre, ce qui nous intéresse n'est pas la technique de jeu à proprement parler, à savoir la manière dont le corps s'investit pour produire un son quelconque sur l'instrument (comme par exemple la position de la main et l'endroit percuté sur le *currulao*, le type de coup - rebondi, couvert ou découvert - sur la *tambora**, ou encore la forme d'accentuation sur le *guache**, pour ne citer que ces techniques de jeu), mais nous transcrirons plutôt la sonorité en elle-même une fois produite, à savoir la manière dont elle a été articulée (accentuée ou pas, roulée, etc.) et aussi, s'il y a lieu, en faisant certaines distinctions de timbre dans un même instrument. Pour le rythme, nous ne mesurerons pas la durée proprement dite des différentes sonorités, puisque dans la majorité des cas celle-ci n'est pas mesurable. Nous mesurerons alors la distance (ou le temps en relation à la pulsation, si l'on préfère) qui existe entre les attaques de deux sonorités juxtaposées, en évitant d'écrire les silences entre les deux (sauf quand ceux-ci sont fonctionnels, c'est-à-dire font partie intégrante de la formule rythmique interprétée). Nous verrons par la suite la manière dont ces deux aspects se traduisent dans le jeu des différents instruments transcrits dans ce travail.

Le *currulao* nous l'écrivons sur une seule ligne, ce qui nous permet, si besoin est, de distinguer jusqu'à trois types de sonorités différentes, relatives les unes aux autres : grave et résonante  ; aiguë et sèche  ; et un son intermédiaire entre les deux précédents  . Bien entendu, lorsque cette distinction n'est pas facile à saisir, nous écrivons toutes les attaques sur la ligne (comme dans le son dit ici "intermédiaire"). Nous emploierons également le signe « x » pour distinguer une sonorité relativement sourde et faible en intensité, comme celle produite par l'étouffement de la résonance de la peau⁵⁰.

Le cas de la *tambora* n'est pas le même, car cet instrument possède deux sonorités complètement distinctes. L'une est produite en frappant le bois du corps du tambour, et l'autre en frappant la peau tendue de l'instrument. Nous utilisons donc deux lignes pour la notation : celle d'en haut, pour le bois ; celle d'en bas, pour la peau :



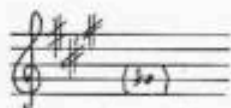
Le *guache*^{*}, transcrit sur une seule ligne, présente parfois des sonorités un peu "cachées" (dues à la nature même de l'instrument) qui se trouvent au demi-parcours du mouvement employé pour la production du son. Alors nous mettrons les attaques "cachées" entre parenthèses :



⁵⁰Avec les diverses techniques de jeu dont nous avons parlé précédemment, il est extrêmement difficile de répertorier toutes les sonorités employées par tous les *tamboreros*^{*} faisant l'objet d'une transcription dans ce travail. Pour cette raison dans toutes les transcriptions du *currulao* nous utilisons uniquement les différents types de sons que nous décrivons ici.

Les battements de mains sont également transcrits sur une seule ligne. Nous employons la noire comme unité de valeur de référence () qui, n'oublions pas, correspond également à la valeur de la pulsation.

Signes employés dans les transcriptions⁵¹



= Note de référence. (Dans cet exemple, le chant - d'après l'armature - est transcrit en La majeure, bien qu'il ait été chanté en Sol dièse).



= Glissando vers une hauteur indéterminée.



= Glissando à partir d'une hauteur indéterminée.



= Glissando entre les notes indiquées.



= Note légèrement baissée.



= La phrase est légèrement baissée jusqu'à "] ".



= Note légèrement haussée.



= La phrase est légèrement haussée jusqu'à " [".



- = - Pour la voix : Son parlé ou crié.
- Pour les membranophones : étouffement de la résonance de la peau de l'instrument après avoir été frappée. Son faible mais audible.
- Pour les idiophones (*maracas* et *guache*) : son flou et peu accentué.



= Le contenu - musical ou littéraire - compris dans ces signes, n'est pas tout à fait compréhensible.

Tableau N° 10

⁵¹Dans ce tableau nous présentons les principaux signes employés pour la notation des transcriptions musicales. Quelques-uns ont été empruntés à l'étude de List "*Music and Poetry in a Colombian Village*"; d'autres sont dérivés de ceux-ci et le reste ce sont des signes conventionnels.

2. Exemples musicaux

Les différents témoignages recueillis sur le terrain montrent que toutes les modalités rythmiques exigées aujourd'hui dans les Festivals de Tambora n'étaient pas répandues autrefois dans les différents villages où l'on pratiquait cette musique. En fait, seulement deux ou trois modalités rythmiques de *Tambora* étaient interprétées dans la plupart d'entre eux. Par exemple, à Altos del Rosario on connaissait principalement la *tambora* et le *berroche*⁵² et à San Martín de Loba c'était plutôt la *tambora* et la *guacherna*⁵³. Ainsi, la *tambora* semblerait-elle avoir été la seule modalité reconnue dans tous les villages à *Tambora* à travers la région⁵⁴.

En dehors du Festival - où les nouvelles générations apprennent rapidement les différentes modalités rythmiques exigées dans ce nouveau contexte - c'est la situation d'autrefois qui semble perdurer encore aujourd'hui dans la région. En effet, dans les villages où il existe toujours une tradition de *Tambora* n'ayant pas été sérieusement affectée par les divers changements que nous avons déjà évoqués⁵³, on remarque également une tendance à interpréter seulement deux, parfois trois (mais rarement plus) des modalités rythmiques dans cette musique⁵⁴.

Dans les villages à *Tambora* faisant partie de notre étude, nous avons pu répertorier six modalités rythmiques distinctes (au lieu des quatre "officielles" des Festivals) : *tambora alegre*⁵⁴, *tambora (golpeada)*⁵⁴, *tambora*

⁵²Voir ici : "*Berroche, tambora, guacherna et chandé* ", dans «*La Tambora d'hier*».

⁵³Voir ici : "Aperçu historique".

⁵⁴À cet égard, nous pouvons citer comme exemple le village de Talaigua Viejo - village à *Chandé* - qui, resté à l'écart de toute influence d'un quelconque festival, pratique aujourd'hui, comme autrefois, seulement deux modalités rythmiques : le *corrido*⁵⁴ et le *chandé*⁵⁴.

*redoblada**, *berroche**, *guacherna** et *chandé**. Dans les villages à *Tambora* cette dernière modalité semble être la moins répandue de toutes. Par contre, à Talaigua Viejo (village "à *Chandé*"), aujourd'hui - comme autrefois - on pratique régulièrement, et uniquement, le *chandé** et le *corrido**.

Ainsi, à travers les exemples musicaux présentés par la suite, essayons-nous également de suivre cette tendance. Pour ce faire, les exemples dits ici "d'analyse" (qui font l'objet d'une transcription et de leur analyse respective) ont été tirés d'enregistrements réalisés dans les villages où la modalité rythmique en question est bien répandue, voire l'une des plus importantes. Dans cette même optique nous retiendrons principalement la *tambora alegre** à Hatillo de Loba, la *tambora*⁵⁵ et le *berroche** dans la majorité des villages (excepté Talaigua Viejo), la *tambora redoblada** et la *guacherna** à San Martín de Loba, le *chandé** et le *corrido** (proche du *berroche**) à Talaigua Viejo. Les exemples dits "de référence" (qui ne sont ni transcrits ni analysés) nous servent de référence supplémentaire aux premiers exemples, pour illustrer et pour comparer - dans différents types d'enregistrement - ce qui se passe ailleurs avec les modalités rythmiques étudiées.

Pour les exemples "d'analyse", nous présentons une "fiche technique" dans laquelle nous donnons toute l'information concernant le lieu, la date et le type d'enregistrement (soit "A", "B1" ou "B2" selon le contexte et l'appareillage technique employé), ainsi que les noms des acteurs qui y ont participé. Par contre, pour les exemples "de référence", mis à part le lieu, la date et le type d'enregistrement, nous ne donnons généralement que le nom du chanteur

⁵⁵Dite aussi *tambora golpeada** à San Martín de Loba, ou *tambora-tambora** à Tamalameque, dans le Festival.

soliste (principalement parce que très souvent, lors de ces enregistrements, toute une foule était généralement rassemblée).

a *Tambora alegre**

La *tambora alegre** ⁵⁶ est une modalité rythmique qu'on rencontre aujourd'hui principalement dans le village d'Hatillo de Loba. Même, le nom "*tambora alegre*" (ou, aussi, *tambora corrida**) est employé presque exclusivement dans ce village, puisque dans d'autres endroits lorsqu'on joue cette modalité rythmique on l'identifie aussitôt au "*golpe*" de «*la Pava*»⁵⁷. C'est que, comme nous l'avons vu, ce chant - «*La pava*» ("La dinde") - est devenu célèbre, et avec lui la modalité rythmique qui l'accompagne. Mais c'est grâce aussi à la célèbre *cantadora** Venancia Barriosnuevo et à sa notoriété acquise, entre autre, à travers ses diverses compositions présentées dans les Festivals, comme «*La tanga gaviota*» (premier exemple de ces analyses), dont la modalité - *tambora alegre** - est l'une des plus connues et interprétées aujourd'hui dans la région.

On peut se demander alors pourquoi ailleurs qu'à Hatillo de Loba on ne désigne pas cette modalité rythmique par son appellation d'origine : *tambora alegre** (ou *corrida**) ? La réponse réside justement dans les Festivals de Tambora, car en effet cette modalité rythmique ne fait pas partie des programmes des concours. Mais les musiciens d'Hatillo de Loba - ainsi que d'autres, notamment à Tamalameque - contournent souvent la règle en jouant la *tambora alegre** sous le nom de *berroche**. C'est pourquoi pour beaucoup de gens la *tambora alegre** est en fait aussi un *berroche**. D'autant plus que

⁵⁶Dite aussi *tambora corrida**, mais pour ne pas la confondre avec le *corrido** de Talaigua Viejo, nous avons préféré l'appellation *tambora alegre**.

le *toque** du *currulao** dans la *tambora alegre** est similaire, voire - pour certains percussionnistes - le même, à celui utilisé dans le *berroche**. Il existe cependant bel et bien des différences entre ces deux modalités rythmiques, comme nous le montrerons par la suite.

1. Exemples d'analyse

Exemple 1 : «La tanga gaviota»

«La tanga gaviota», chant très célèbre dans la région, est une composition de Venancia Barriosnuevo⁵⁷ interprétée ici par l'auteur et par des membres de sa famille (Fiche technique N° 1)⁵⁸. À l'écoute de cet exemple (d'environ 3'30, présenté sur la cassette audio, page 1) et en observant la

⁵⁷Lorsqu'on dit "composition" nous nous référons essentiellement à la mélodie et au texte du refrain, car en ce qui concerne les autres strophes chantées par le soliste, ce sont soit des vers improvisés sur le moment, soit des vers dont on ne connaît pas l'auteur, soit aussi des vers isolés composés par la *cantadora**.

⁵⁸

Exemples N° 1* et 2**		Enregistrement type "B2"
Village	:	Hatillo de Loba
Date	:	21 janvier 1995
Heure	:	20h 30 environ
Endroit	:	Dans la rue, chez Venancia Barriosnuevo
Soliste	:	Venancia Barriosnuevo
Choeur	:	Marciana Guzmán, Liliana Arias, Yahaira Amaris, Elizabeth Marrugo, Eurípides Monroy, Juan Villalobos, José de los Santos Amaris**
Tambora	:	Ernesto Amaris Barriosnuevo
Currulao	:	Alejandro Villalobos.
Guache	:	Esteban García
Danseurs	:	Dilmina Muñoz, - José de los Santos Amaris*, puis - Juan Arias Cortez* (et dans **).

Fiche technique N° 1

transcription du texte ci-dessous, on peut déceler une structure cyclique d'un chant responsorial, avec alternance ininterrompue entre soliste et chœur ; le tout soutenu par une base rythmique répétitive assurée par les instruments de rythme (*currulao**, *tambora**, *guache** et - battements de - mains).

La forme de ce chant se dévoile en analysant son texte dont voici la transcription intégrale. On peut y distinguer entre autres choses, toutes les strophes chantées par le soliste, le refrain chanté par le chœur (en **gras** et en *italique*)⁵⁹, les différentes dérogations poétiques que nous avons évoquées précédemment (synalèphe, synérèse, élision) dont le déplacement d'accents toniques qui engendre une rythmique linguistique particulière (indiqués avec le signe " ^ "), de même que les types de rimes - consonante ou assonante (R.C. ; R.A.) - ainsi que le nombre de syllabes par vers (entre crochets : []).

On peut également distinguer deux parties principales dans ce chant : l'*abozao** d'une part, qui se trouve au milieu et à la fin du morceau, correspond à l'alternance entre le soliste et le chœur dans une même strophe (avec les quatre répétitions subséquentes) ; et le "corps" d'autre part, soit le reste du morceau.

⁵⁹Si dans le chant le refrain se répète tel quel, alors nous le transcrivons la première fois en entier, et les fois suivantes nous écrivons "*bis*".

- | | | | |
|--------------------------------------|-----|--------------------------------------|--------|
| 1. Lã tanga gaviôta | [6] | | |
| R.C. { pëlio con l'Anita | [6] | (bis) | |
| lê hizo la sâya | [5] | 15. Tanto cômô yo te quice | [8] |
| tirita, tirita | [6] | R.A. { me pagaste con l'auscência | [8] |
| | | tengô esperança en Diôs | [6] |
| 2. Lã tanga gaviôta | [6] | que te dê tu recompensa | [8] |
| R.C. { pëlio con l'Anita | [6] | | |
| lê hizo la sâya | [5] | (bis) | |
| tirita tirita | [6] | 17. Ay lã tanga gaviôta | |
| | | pëlio con l'Anita | |
| 3. Un burrô con cam'y sâco | [8] | ay lê hizo la sâya | 4 fois |
| R.C. { puede sêr un caballêro | [8] | tirita tirita | |
| si lo hêchan al playôn | [7] | | |
| se lo espûrgan los golêro(s) | [8] | 21. Arribên muchachos buênos | [8] |
| | | R.C. { para yô podê(r) cantâ(r)le(s) | [8] |
| (bis) * | | mi cõrazon esta triste | [8] |
| 5. Mi mamâ me diô un pañuêlo | [8] | para pône(r)me a llorâ(r)le(s) | [8] |
| R.C. { pañuelô pa' no llorâr | [7] | | |
| parâ que quiero pañuêlo | [8] | (bis) | |
| si el mundô se v'acabâr | [7] | 23. Pasea lã rueda mi vida | [8] |
| | | R.C. { pasea lã con alegría | [8] |
| (bis) | | que así la pasea yô | [7] |
| 7. De Lôba sacaban ôro | [8] | la mediã noche tardia | [8] |
| R.A. { ya esa mîna se acabô | [7] | | |
| y ahôrâ sacan en Hatillo | [8] | (bis) | |
| qu'es la tiêrra del folclôr | [7] | 25. [Mira] si quisiêra | [6] |
| | | R.C. { nada mäs que va bailândo | [8] |
| (bis) | | nadâ mas que va bailândo | [8] |
| 9. Arribên muchachos buênos | [8] | saca el pöllêrin afuêra | [8] |
| R.C. { yo creia que no servia | [8] | | |
| y en vêr los tambores brâvos | [8] | (bis) | |
| tue causâ de mi veni(d)a | [8] | 27. Lleva lã escalera pâncha | [8] |
| | | R.C. { lleva lã escalera pâncha | [8] |
| (bis) | | llevâ la escalera pâncha | [8] |
| 11. Aquí estôy porque he venido | [8] | como lã cartagenêra | [8] |
| R.C. { porque he vênido aquí estôy | [7] | | |
| si mê dan licencia cânto | [8] | (bis) | |
| y si no mê la dan me vôy | [7] | 29. Ay lã tanga gaviôta | |
| | | pëlio con l'Anita | |
| (bis) | | ay lê hizo la sâya | 4 fois |
| 13. [Y ya cômê] Diluina | [8] | tirita tirita | |
| R.C. { y a(d)onde està que no la vôo | [8] | | |
| parêce que se me ha vuêlto | [8] | | |
| la sortija de mi dê(d)o | [8] | | |

En écoutant cet exemple, et avec la transcription du texte, on constate que la soliste (**S**) démarre le chant en énonçant le texte et la mélodie du refrain (exemple 1b). Contrairement au reste du morceau, il semblerait que ce premier énoncé - qui correspond à la strophe 1 - ne comporte pas de pulsation isochrone sur laquelle la *cantadora** s'appuierait, faute en partie du manque d'accompagnement instrumental :

Tempo libre (~ F)

f La tan-ga ga-via-ta pe-lia con l'A-ni-ta y le-hi-za la sa-ya ti-ri-ta ti-ri-ta

Exemple 1b

Ensuite, la percussion (*currulao**, puis *tambora**) démarre, et très vite un tempo vif - accentué par les battements de mains (**B**) - s'instaure (♩ = 146, environ). Le chœur (**C**) suit en reprenant la phrase mélodique qui vient d'être chantée par la soliste, soit le refrain (mesures 1 à 8)⁶⁰, avec une légère fluctuation de l'axe fréquentiel vers l'aigu (exemple 1c).

♩ = ~146

f La tan-ga ga-via-ta pe-lia con l'A-ni-ta y le-hi-za la sa-ya ti-ri-ta ti-ri-ta

f 2/4

Exemple 1c

⁶⁰L'emploi d'une mesure à 2 temps s'impose lorsqu'on tient compte des accents toniques - mis en évidence dans la transcription du texte - ainsi que les accents issus de la rythmique gestuelle de la danse. Nous approfondirons cet aspect plus loin. Voir : "Danse".

À partir de la strophe 17 - et jusqu'à la strophe 20 - se produit à l'intérieur même de la strophe une alternance différente entre soliste et chœur. En effet, la soliste et le chœur chantent, chacun à leur tour, un seul vers du refrain (réduisant ainsi la période du cycle vocal d'un quart, soit huit pulsations au lieu de trente-deux) dans leur ligne mélodique respective. Cette alternance se répète quatre fois avant la reprise du "corps" à la strophe 21 et fait partie de ce qu'on appelle *abozao** qui, dans ce cas-ci (premier *abozao**), présente un caractère de transition par sa place au milieu du "corps" du chant (exemple 1e).

1er et 2ème *abozao**

S (Soliste)
 C (Chœur)

(♩ = ~196)
 Ay la tun-ga ga-vie-ta —
 Ay le-bi-za le sa-ya —
 pe-lis sa-l'a-ni-ta —
 ti-ri-ta ti-ri-ta —

Exemple 1e

À la strophe 29 (mesure 217) apparaît le second *abozao** - à caractère conclusif -, presque identique au premier, avec également quatre répétitions de la strophe du refrain, en alternant chaque ligne de vers entre la soliste et le chœur, jusqu'à la fin du morceau.

À part cette variation dans la périodicité de la partie vocale, l'*abozao** présente effectivement d'autres changements, tant dans la danse que dans la rythmique des instruments à percussion. En effet et si durant le "corps" du chant le couple de danseurs se déplace en rond - la femme dessinant des trajectoires en formes circulaires pendant que l'homme la suit - dans

également à celui du refrain - s'impose ou non aux contours mélodiques des différentes strophes qui suivent dans le "corps" du chant.

Revenons maintenant aux instruments de percussion. Nous présentons ci-dessous une transcription partielle des figures rythmiques interprétées par les instruments à rythme (**T** : *tambora* ; **C** : *currulao** ; **G** : *guache** ; **B** : battements de mains), correspondant aux seize premières mesures à partir de la première entrée du chœur (exemple 1g).

(♩ = 196)

The musical score is organized into four systems, each containing four staves labeled B, G, C, and T from top to bottom. The first system covers measures 1 to 4, the second system measures 5 to 8, the third system measures 9 to 12, and the fourth system measures 13 to 16. The notation for each instrument is as follows: B (battements de mains) uses eighth notes with upward arrows; G (guache) uses eighth notes with upward arrows and some measures have 'x' marks; C (currulao) uses sixteenth notes with upward arrows; T (tambora) uses eighth notes with upward arrows. The tempo is indicated as (♩ = 196).

Exemple 1g

l'*abozao*⁶¹, par contre, les danseurs se mettent l'un en face de l'autre et ne se déplacent que très peu et principalement de façon linéaire⁶¹.

Avant d'évoquer la rythmique interprétée par les instruments à percussion dans l'*abozao* et dans le "corps" de cet exemple, revenons au chant lui-même afin d'examiner le contour mélodique de la phrase, son ambitus ainsi que l'enchaînement harmonique sous-jacent.

En fait, en analysant à la verticale l'exemple 1d, nous pouvons tracer un seul et unique contour mélodique dans toutes les phrases chantées par la soliste (à part le refrain), en tenant principalement compte des notes initiale et finale, ainsi que de celles qui coïncident avec les accents toniques de la strophe - et qui, en l'occurrence, tombent au même moment que la pulsation - sur le premier temps de la mesure. Nous pouvons également observer un ambitus de la phrase mélodique d'une octave ainsi qu'éventuellement établir un schéma harmonique (exemple 1f) - (T) tonique, (SD) sous-dominante, (D) dominante, (T) tonique - étant donné la récurrence des premier, quatrième et cinquième degrés d'une gamme diatonique majeure :



Exemple 1f

Si l'on procède de la même façon avec la phrase mélodique du refrain, on obtiendra un contour mélodique très proche de celui-ci. Par la suite, et avec l'aide d'autres exemples musicaux nous essayerons de comprendre si le contour mélodique exposé pour la première fois par le soliste - correspondant

⁶¹Voir plus loin dans : "Danse".

L'exemple 1h suivant concerne également la percussion dans les huit mesures qui précèdent le premier *abozao**, puis dans l'*abozao** lui-même (mesures 121 à 152), et finalement dans les huit mesures qui suivent.

Nous pouvons également écouter ces deux exemples (1g et 1h), soit la percussion seule du début du chant jusqu'à huit mesures après le premier *abozao**, sur un enregistrement d'environ 2'20, qui se trouve sur la cassette audio, page 2. La *tambora** se trouve enregistrée sur le canal gauche et le *currutao** sur le canal droit de la bande. En ce qui concerne le *guache** et les battements de mains, on peut les entendre au fond de l'enregistrement sur les deux canaux.

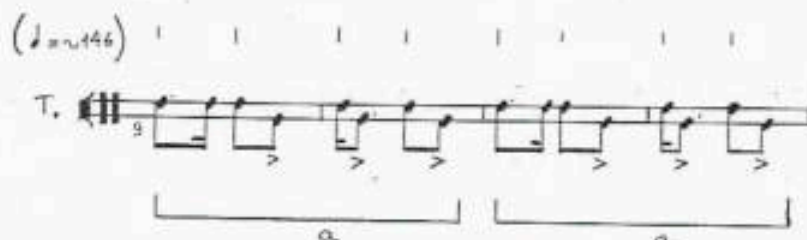
(♩ = 144)

The musical score consists of six systems, each with four staves labeled B, G, C, and T. The notation is complex, featuring various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings. The first system is marked with a tempo of 144 beats per minute. The notation is dense and complex, typical of traditional music notation.

Exemple 1h

Ces transcriptions nous permettent de repérer plus facilement les figures rythmiques utilisées dans le "corps" ainsi que dans l'*abozao** ; figures, si semblables, mais qui cependant se distinguent bien entre elles. L'une des différences importantes, pour la *tambora** comme pour le *currulao**, est une réduction de moitié de la période de leurs figures respectives : si dans le "corps" la période est égale à quatre pulsations, elle en est de deux dans l'*abozao**.

Voyons cela de plus près en commençant d'abord avec la *tambora** chez qui cette distinction est plus claire. Si à titre d'illustration nous prenons les mesures 9 à 12 de l'exemple 1g, nous observons la présence d'une même figure rythmique "a" répétée deux fois de suite, repérée principalement par la récurrence de trois forts accents marqués sur la peau de l'instrument dans une période de quatre pulsations, comme nous le montre l'exemple 1i :



Exemple 1i

Si nous prenons maintenant quatre mesures dans l'*abozao**, de la 125 à la 128 dans l'exemple 1h, nous obtenons une autre figure rythmique "b" répétée quatre fois de suite, avec une récurrence de trois accentuations sur la peau de l'instrument et avec une période de deux pulsations (exemple 1j).

Notons au passage que deux de ces trois coups sont "couverts", c'est-à-dire que la baguette est fermement appuyée sur la peau (cette dernière

s'enfonçant légèrement dans le fût), produisant un léger changement de timbre, lequel nous illustrons ici avec le signe " + " ⁶².



Exemple 1j

Maintenant procédons de même avec le *currulao**. Si pour la *tambora** la marque qui nous permet de décélérer une formule rythmique répétitive sur une période donnée repose essentiellement sur la récurrence d'accents produits sur la membrane de l'instrument, par contre pour le *currulao** ce sera principalement l'alternance de registres (avec des légères variations de timbre).

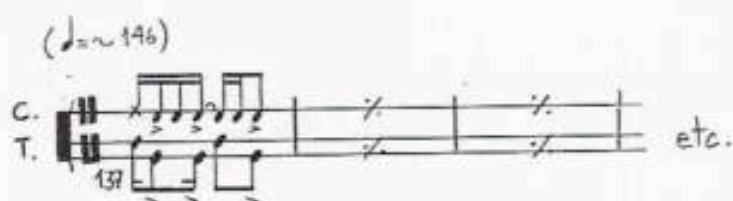
En effet, dans le "corps" du chant le *currulao** répète presque la même figure rythmique plusieurs fois de suite, mais crée en même temps une opposition de timbre. Si nous prenons également comme exemple les mesures 9 à 12 (dans l'exemple 1g), on observe une configuration rythmique "c", interprétée d'abord avec un son plus aigu et sec, et ensuite un son plus grave et résonnant. Cette configuration rythmique répétée deux fois de suite avec l'opposition de timbre ici décrite, crée une figure rythmique "d", d'une période de quatre pulsations. (exemple 1k).

⁶²Technique de jeu décrite précédemment dans "*Technique de jeu*", et présentée sur l'image vidéo N°3, séquence "B".



Exemple 1k

Dans l'*abozao** le *tamborero** répète sur le *currulao** la même configuration rythmique "c" mais sans créer une opposition de timbre, en restant la plupart du temps sur un registre grave et résonnant, et en réduisant ainsi la période de la figure "d" à sa moitié, soit deux pulsations au lieu de quatre. Également dans l'*abozao**, entre la *tambora** et le *currulao** il se produit un "unisson rythmique" ou isorythmie (comme dans la mesure 137 et subséquentes de l'exemple 1h) caractérisé par le placement simultané des trois accents, aspect qui constitue l'une des marques principales de cette figure rythmique répétitive (exemple 1L).



Exemple 1L

Nous pouvons également observer que le passage du "corps" à l'*abozao** (et de celui-ci au "corps") semble être déclenché par la soliste, étant donnée que la percussion prend quelques mesures de plus pour changer la périodicité de leurs figures rythmiques respectives. De même, lorsque l'on compare les figures rythmiques du "corps" avant et après l'*abozao**, on peut constater qu'elles sont inversées. Autrement dit, si par

exemple la *tambora** joue sur une figure rythmique composée des deux configurations "a₁" + "a₂" (comme en l'occurrence, dans les mesures 113 et 114 respectivement de l'exemple 1h), après l'*abozao** elle joue sur ces mêmes configurations rythmiques de façon inversée : "a₂" + "a₁" (comme dans les mesures 155 et 156 de l'exemple 1h).

Toutes ces figures rythmiques répétitives constituent ce que les *tamboreros** eux-mêmes appellent *toques** (ou *golpes**). Les *toques** sont des formules rythmiques, ou des figures répétitives, qui identifient et distinguent les différentes modalités de cette musique entre elles. Nous approfondirons davantage ce concept de *toque** lorsque nous évoquerons la modalité rythmique connue comme *tambora*.

En comparant les deux parties principales de la forme de ce chant ("corps" et *abozao**), nous constatons que (à l'exception des battements de mains et du *guache** qui accentuent constamment la pulsation) la période des cycles vocal et rythmique de la percussion dans la section du "corps", est réduite dans celle de l'*abozao**. En effet nous l'avons vu, dans le "corps" la période du cycle vocal est de trente-deux pulsations (dont seize pour la soliste et seize pour le chœur), et celle de la *tambora** et du *currulao** de quatre. Dans l'*abozao**, la période dans la partie vocale se réduit d'un quart, et dans la percussion de la moitié (figure 13) :

Cycles périodiques des parties vocale et de percussion des exemples 1 et 2

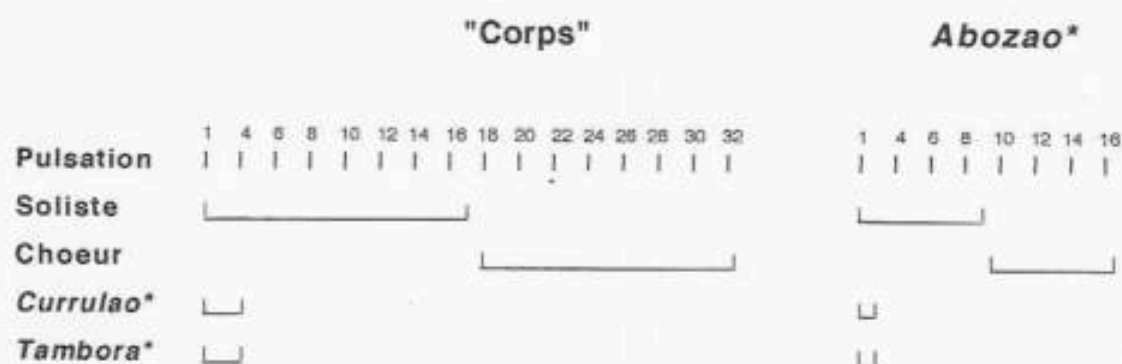


Figure 13

Exemple 2 : «Chico le vino»

«Chico le vino» est un chant traditionnel, interprété ici par le même orchestre que dans le premier exemple (Fiche technique N° 1)⁶³. A l'écoute de cette *tambora alegre** (présentée sur la cassette audio, plage 3, d'une durée d'environ 2'50), et en observant les différentes transcriptions ci-dessous, on peut déceler une même structure cyclique que dans le chant du premier exemple («La tanga gaviota»), dans l'alternance entre soliste et chœur ainsi que dans le soubassement rythmique répétitif assuré par les instruments de rythme .

Ainsi, et en analysant le texte - dont voici la transcription partielle dans l'exemple 2a ci-dessus - peut-on également distinguer les strophes chantées par le soliste jusqu'au premier *abozao**, le refrain chanté par le chœur (en **gras** et en *italique*), les différentes dérogations poétiques (synalèphe, synérèse, élision) dont le déplacement d'accents toniques, les types de rimes, ainsi que le nombre de syllabes par vers.

⁶³À noter que lors de ce chant, le couple de danse était formé par Diluina Muñoz et Juan Arias Cortez uniquement.

« Chico le vino »
(Tambora alegre*)

- | | | | |
|---------------------------------------|-----|------------------------------------|-----|
| 1. Chico le vino | [6] | | |
| R.C. { chico le vã | [4] | | |
| chicôria y violêta | [6] | (bis) | |
| borrãja se vã | [5] | 13. Ay Chico le vino | [6] |
| | | chicô se vã | [4] |
| 2. Chico le vino | [6] | R.C. { chicôria y violêta | [6] |
| R.C. { chico le vã | [4] | borrãja se vã | [5] |
| chicôria y violêta | [6] | 14. Chicôria y violêta | [6] |
| borrãja se vã | [5] | borrãja se vã | [5] |
| 3. Yo nô se por que será | [7] | R.C. { ay chico le vino | [6] |
| que a mi nô me pueden vêr | [7] | chicô se vã | [4] |
| R.C. { yo nô voy a casa (d)e nãdie | [8] | 15. Chicôria y violêta | [6] |
| a pedirles que comêr | [7] | borrãja se vã | [5] |
| (bis)* | | R.C. { chicôria y violêta | [6] |
| 5. Por áquella calle vive | [8] | borrãja se vã | [5] |
| la que nô me puede vêr | [7] | 16. Ay Chico le vino | [6] |
| R.A. { por êso le tengo puêsta | [8] | chicô se vã | [4] |
| la culêbra cascabel | [7] | R.C. { chicôria y violêta | [6] |
| (bis) | | borrãja se vã | [5] |
| 7. Arriben muchachos buênos | [8] | 17. Mañana cuando me vãya | [8] |
| R.C. { para yô pode(r) cantã(r)le(s) | [8] | [que juntô de San Josê] | [7] |
| mi côrazon esta triste | [8] | cantãndole mi trabãjo | [7] |
| para pônerle a llorã(r)le(s) | [8] | y hasta quê lo haga llorã(r) | [7] |
| (bis) | | (bis) | |
| 9. Ay triste porque he nacido | [8] | 19. Me sênt'en la orilla (d)el río | [6] |
| y alegrê porque me muêro | [8] | para vêr correr el âgua | [8] |
| R.A. { por quê no me ha dado cârtas | [8] | y en vêr hasta la cuchila | [8] |
| que derêcho voy pa'l ciêlo | [8] | con el fôndo (d)el agua bâila | [8] |
| (bis) | | (bis) | |
| 11. Adiôs [cambonito] mïo | [8] | | |
| R.C. { y a (d)onde estã que no la vêo | [8] | | |
| parêce que se me ha vuêlto | [8] | | |
| la sortija de mi dê(d)o | [8] | | |

Exemple 2a

*Toute intervention du choeur est écrite en gras et en italique, dans les **(bis)** et dans l'abozao*.

Comme dans le premier exemple, la soliste (**S**) démarre le chant et, dans un tempo libre, énonce le texte et la mélodie du refrain (exemple 2b). Ensuite, la percussion démarre dans un tempo vif (d'environ $\text{♩} = 144$) et le chœur (**C**) à son tour chante le refrain (mesures 1 à 8, exemple 2c) en battant des mains à partir de la sixième mesure.



Exemple 2b



Exemple 2c

Le soliste et le chœur continuent successivement à alterner le chant, le premier en introduisant à chaque fois une nouvelle strophe, avec toutefois un même contour mélodique, le second en répétant toujours le refrain (exemple 2c).

Voyons maintenant les cinq premières phrases chantées par le soliste dans le "corps" (exemple 2d), et qui correspondent aux strophes 3, 5, 7, 9, et 11 de la transcription du texte :

(♩ ≈ 194) |

3 Yo no se por-que se-ra que-y-mi no se pre-den ver yo no voy a can-sa-to na-die-a pe-dir-les que ce-mar

5 Por a-que-da ca-lle vi-ve la que no me gua-de ver por a-so le ten-ga pue-ba-lá cu-le-tro cas-ca-bel

7 A-rrí-ben muer-chos bu-nos pa-ra yo po-do can-tar-les mi co-ra-zon es-tá tris-te pa-ra po-ner-les li-van-les

9 Ay tris-te por-que na-ci-de jo-le-ye que por-que na-mue-ra por-que na-mu-er-da car-tas que de-re, che voy pa'l cie-lo

11 A-dios cu-ba-li-to mío an-de's fa que no la ve-a pa-ré-re que se me a vuel-to la ser-ti-ja de mi de-o

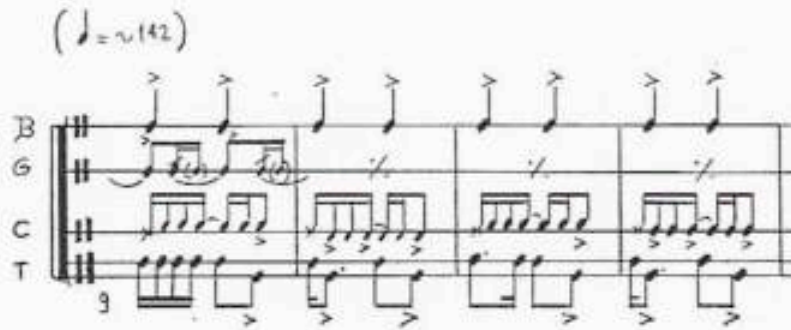
Exemple 2d

Si nous analysons l'exemple 2d à la verticale, nous pouvons tracer un seul et unique contour mélodique, à partir des phrases chantées par la soliste, semblable à celui du refrain, dont l'ambitus est égal à une dixième (exemple 2e).

(D) 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Exemple 2e

L'*abozao** n'est pas identique à chaque reprise (exemple 2f). En effet, et comme on peut également l'observer dans la transcription du texte, les strophes 13 et 16 diffèrent légèrement des strophes 14 et 15, car les deux vers initiaux et finaux sont inversés.



Exemple 2g

De même, la relation périodique entre les parties vocale et de percussion, dans le "corps" comme dans l'*abozao*^{*}, est strictement la même que dans l'exemple précédant. C'est-à-dire que dans le "corps", la partie vocale (soliste et chœur) possède une période de trente-deux pulsations et la partie de la percussion en possède quatre ; dans l'*abozao*^{*}, la relation entre ces deux parties est de 8 à 2. (Voir figure 13).

D'après les deux exemples que nous avons présentés jusqu'ici, on pourrait supposer que dans la *tambora alegre*^{*} cette relation entre les périodes vocale et de percussion est constante. Or, nous verrons que non seulement cette relation varie, mais aussi il se peut qu'à l'intérieur même de la partie vocale (soliste et chœur), le cycle soit irrégulier. Par contre, les périodes des cycles rythmiques interprétés par la percussion restent constantes. C'est en fait ce que nous montre l'exemple 3 qui suit.

Exemple 3 : «Naranjas y limas»

«Naranjas y limas» est un chant traditionnel interprété lors de la même *Tambora* que dans les deux premiers exemples, mais avec quelques changements chez les musiciens de l'orchestre (Fiche technique N°2)⁶⁶. Bien qu'il s'agisse d'une *tambora alegre*^{*}, ce chant présente tout de même d'importantes différences par rapport aux deux premiers exemples, et principalement dans la partie vocale.

En effet, la soliste démarre le chant en énonçant le refrain, comme précédemment, mais cette fois-ci, elle expose seulement le texte ainsi qu'une ébauche du contour mélodique. Ce premier énoncé, aussitôt accompagné par la percussion, est pratiquement deux fois plus court que dans les deux premiers exemples (c'est-à-dire d'environ quatre secondes, au lieu de sept et neuf respectivement⁶⁷). Le refrain, une fois repris par le chœur, aura lui aussi une durée égale à la moitié de celle des deux autres refrains des exemples précédents (soit huit pulsations, au lieu de seize).

66

Exemple N° 3		Enregistrement type "B2"
Village	:	Hatillo de Loba
Date	:	21 janvier 1995
Heure	:	20h 30 environ
Endroit	:	Dans la rue, chez Venancia Barriosnuevo
Soliste	:	Venancia Barriosnuevo
Chœur	:	Marciana Guzmán, Liliana Arias, Yahaira Amaris, Elizabeth Marrugo, José de los Santos Amaris
Tambora	:	Alejandro Villalobos
Currulao	:	Juan Villalobos
Guache	:	Esteban García
Danseurs	:	(Il n'y a pas eu de danse)

Fiche technique N° 2

⁶⁷Voir exemples 1b et 2b.

De même, l'improvisation dans la partie soliste de ce chant prend une place plus importante. D'une part, et dans le texte, cette improvisation se manifeste à travers une utilisation récurrente du *lalaleo**⁶⁸, une rime irrégulière et souvent absente, ainsi qu'un nombre de syllabes par vers parfois indéterminé (notamment lorsqu'il y a absence de mots dans les *lalaleos**). D'autre part, et concernant la mélodie, la soliste emploie de longues notes soutenues - parfois ornementées avec d'autres notes, parfois en prononçant plus de trois notes sur un seul son syllabique (bien que ceci se produise uniquement lors des *lalaleos**) - ainsi que des contours mélodiques variés : tantôt une montée suivie d'une descente, tantôt la phrase démarre sur une note aiguë, puis descend vers le grave.

Le contour mélodique du refrain chanté par le chœur, par contre, est toujours le même. Il présente tout d'abord une montée d'une étendue d'une dixième, intervalle qui représente aussi l'ambitus de la phrase, suivi d'une descente d'une octave⁶⁹. Par ailleurs, entre la partie du chœur et celle de la soliste, il existe aussi un effet de *tuilage*, soit un chevauchement réciproque important entre ces deux parties.

Mais l'une des différences les plus significatives par rapport aux deux exemples précédents, peut être le fait que la périodicité de la partie vocale n'est pas constante. C'est-à-dire que si la réponse du chœur possède une durée invariable de huit pulsations, le chœur, lui, n'intervient pas à des intervalles réguliers ; car en effet, la soliste fait varier la longueur des phrases mélodiques qu'elle interprète. C'est ainsi que le cycle de la partie vocale (l'antécédent du soliste, plus le répons du chœur) possède des périodes de

⁶⁸Voir ici "Partie vocale" dans «Transcription et analyse».

⁶⁹Il faut noter que dans le chœur, dont la texture est assez dense, on trouve ici et là d'autres intervalles que l'unisson ou que l'octave, ainsi que certains décalages rythmiques. Il existe donc une hétérophonie légère mais importante.

différentes valeurs. La partie vocale présente donc une récurrence d'événements semblables, à des intervalles irréguliers, nous avons ici un cas de *quasi-périodicité*⁷⁰. Observons maintenant cet aspect dans une transcription partielle de la partie vocale présentée dans l'exemple 3a qui suit. Écoutons également ce chant - «Naranjas y limas» - dans l'enregistrement correspondant d'une durée d'environ 2'55 sur la cassette audio, page 5.

⁷⁰Cf. AROM (Simha) : *Structuration du temps dans les musiques d'Afrique centrale : périodicité, mètre, rythmique et polyrythmie*, in *Revue de Musicologie*, T. 70, N°1, 1984, pp. 9 à 10.

« Naranjas y limas »
(Tambora alegre*)

Handwritten musical score for "Naranjas y Limas" by Manuel M. Ponce. The score is for Soprano (S) and Cello (C) parts. It features a 4/4 time signature and a tempo of approximately 143 beats per minute. The lyrics are in Spanish, including "Naranjas y limas limas y limones", "ch-le ch-le", "que cuando yo be-la ni ve-han-be", "oy cuando yo be-la te tie-ran con-jin-do", "oy hin-já de las ma-tri-las del cie-lo pa-ra-re-sin-do", and "li-mas y li-mas". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "f".

Exemple 3a

C'est ainsi que dans cet exemple la relation périodique entre les parties vocale et de percussion est donc variable, car si la période de la partie vocale change - toujours en nombres pairs - de façon irrégulière, par contre la percussion garde strictement les mêmes formules rythmiques ou *toques** que dans les deux exemples précédents (tantôt dans le "corps" comme dans l'*abozao**) avec des cycles rythmiques dont les périodes restent toujours régulières, avec quatre et deux pulsations respectivement.

(Par ailleurs dans l'*abozao** l'alternance dans la partie vocale ne varie guère en relation au "corps" du morceau comme dans les exemples précédents. Bien qu'il semblerait tout de même que ce soit toujours la *cantadora** qui déclenche cette section avec des notes longues ou soutenues davantage, l'*abozao** est particulièrement marqué par le changement de *toques** dans la percussion).

Même si à l'écoute attentive du morceau, et en regardant la transcription ci-dessus, on peut effectivement repérer ce "déphasage cyclique" - pour ainsi dire - entre les parties vocale et de percussion, le discours musical en lui-même ne semble pourtant pas être affecté par ce changement de périodicité dans sa structure cyclique. Au contraire, la musique "coule" librement sans aucune contrainte avec beaucoup d'enthousiasme de la part des musiciens et notamment de la *cantadora** Venancia Barriosnuevo.

Puisque le chœur reste donc stable tout au long de ce morceau, essayons maintenant de voir ce "déphasage cyclique", en mettant en relation le refrain chanté par le chœur, avec les *toques** interprétés par les tambours. L'exemple 3b qui suit nous montre une transcription des mesures 18 et 21, puis 27 à 30, correspondant aux deuxième et troisième entrées du chœur, lesquelles - avec la partie soliste - ont des périodes de dix-huit et seize

pulsations respectivement - ce qui nous permet de mieux illustrer cette situation.

The musical score for Example 3b is written for five vocal parts: C (Soprano), B (Alto), G (Tenor 1), C (Tenor 2), and T (Bass). The lyrics are: "He-ron-jst y li-mas li-mas y li-ma-nes". The score is divided into measures by vertical dashed lines. Rhythmic markings include accents (>) and slurs. A bracket labeled 'a' spans two measures in the lower parts, indicating a specific rhythmic pattern. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Exemple 3b

Si nous prenons comme exemple le *toque** de la *tambora**, soit la figure "a" dans la transcription ci-dessus, nous voyons qu'elle est décalée de deux pulsations (ou si l'on préfère, inversée) dans la troisième entrée du chœur. Nous avons déjà observé une situation semblable à celle-ci dans l'exemple 1, entre le passage du "corps" à l'*abozao**. Mais si dans l'exemple 1 ce renversement - dans le *toque** de la *tambora** - était dû à un changement du passage entre le "corps" et l'*abozao**, ici, dans l'exemple 3, ce décalage est produit par une variation de la période du cycle vocal de deux pulsations.

Une autre caractéristique importante que l'on rencontre dans ce chant «Naranjas y limas», est une certaine ambiguïté modale. En effet, le troisième degré, soit le "do" dans cet exemple - est très souvent altéré de plusieurs manières. Autrement dit, l'intervalle de tierce que cette note forme avec la note fondamentale - soit le "la" dans cet exemple - reste très instable et imprécise : parfois il s'agit d'une tierce majeure, parfois c'est plutôt une tierce mineure, parfois c'est une tierce "neutre", comme nous pouvons l'observer dans l'exemple 3a avec les différents types de "do" (haussés ou baissés) que nous avons pu repérer. De même, dans le refrain chanté par le chœur cet intervalle semblerait pouvoir être soit l'un, soit l'autre, et s'agissant d'une hétérophonie, peut-être même les deux à la fois. C'est pourquoi nous avons mis ces deux lignes mélodiques (de la soliste et du chœur) entre crochets.

2. Exemples de référence

Les trois exemples suivants, non transcrits, nous servent de référence à d'autres interprétations de cette même modalité rythmique de la *Tambora* : la *tambora alegre**.

Exemple 4 : «Ole Juanita, ole Celena»

Ce chant traditionnel est ici interprété lors d'une *Tambora* de rue (dans son contexte original) à Hatillo de Loba, le 29 décembre 1995 aux alentours de 20 heures. Il est chanté par Gumercindo Palencia, accompagné par

Alejandro Villalobos au *currulao** et Eurípides Monroy à la *tambora** . Le chœur et la danse sont assurés par l'assistance. C'est donc un enregistrement de type "A" d'une durée d'environ 2'50 sur la plage 6 de la cassette audio.

À noter dans cet exemple que la relation périodique entre les parties vocale et de percussion, est semblable à celles des exemples 1 et 2, tant dans le "corps" que dans l'*abozao** . Également, notons que le *toque** employé par le *tamborero** Alejandro Villalobos dans le *currulao**, est similaire à celui de son frère, Juan Villalobos (interprète du *currulao** dans l'exemple précédent) mais pourtant le jeu d'Alejandro Villalobos est plus vif, ornementé et varié. Par contre le *toque** de la *tambora** présente dans tous les exemples exactement la même suite d'accents produits sur la peau de l'instrument - aussi bien lors du "corps" du morceau, comme lors de l'*abozao** - sans faire appel à aucune forme de variation. Pourtant, entre les trois premiers exemples et celui-ci, il y a bien trois *tamboreros** différents.

Exemple 5 : «La tanga gaviota»

Cette version de la «La tanga gaviota» par l'orchestre de *Tambora* "La Ilorona" de Tamalameque, a été enregistrée à Tamalameque, le 12 décembre 1995 aux alentours de 20h 30. C'est un enregistrement de type "B2" d'une durée d'environ 2'00 sur la plage 7 de la cassette audio, avec notamment Luis Eugenio Imbrechts au chant, Emil Pedraza au *currulao** et Manuel Núñez à la *tambora** .

Comme dans la version du premier exemple, on y trouve - aussi bien dans le "corps" que dans l'*abozao** - exactement la même relation périodique

entre les parties vocale et de percussion. En ce qui concerne les *toques** des instruments à percussion on peut remarquer également une situation semblable à celle de l'exemple de référence précédant (exemple 4). En effet, le *tamborero** jouant du *currulao** ne reste pas strictement sur une même séquence rythmique répétitive, et interprète plutôt des figures rythmiques variées et ornementées. Par contre, sur la *tambora** le *tamborero** marque les mêmes accents sur la peau de l'instrument, tant dans le "corps" du morceau que dans l'*abozao**.

Exemple 6 : «La pava»

Ce chant traditionnel est ici interprété ici par Gumerindo Palencia lors de la même *Tambora* des trois premiers exemples et accompagné par les mêmes musiciens et danseurs (voir Fiche technique N°1). C'est donc un enregistrement de type "B2" d'une durée d'environ 2'15 sur la plage 8 de la cassette audio.

Rappelons-nous que «La pava» est un chant dont l'origine se trouve dans un jeu enfantin et qu'il a été mis en musique et en danse par Gumerindo Palencia et Diluina Muñoz pour participer à un concours d'un festival de musique régionale⁷¹. Dans ce chant, la période de la partie vocale (soit l'antécédent mélodique chanté par le soliste plus le refrain chanté par le chœur) est égale à huit pulsations dans le "corps" du morceau, et quatre pulsations dans l'*abozao**. Il s'agit donc du cycle vocal dont la période est la moins longue parmi tous les exemples présentés jusqu'ici. Pourtant la modalité rythmique en tant que telle reste strictement la même : une *tambora*

⁷¹ Voir ici : «La Tambora et les Festivals » dans «Les Festivals de Tambora ».

*alagre**. C'est par ailleurs la popularité de ce chant qui a fait connaître cette modalité rythmique en d'autres endroits de la région, modalité que l'on distingue également comme "*golpe** de «La pava»".

Conclusion

En analysant les six exemples de *tambora alegre** que nous présentons ici, nous pouvons tirer un certain nombre de conclusions, de la même manière que nous pouvons aussi soulever un certain nombre de questions.

Tout d'abord, en ce qui concerne la partie vocale, on peut constater qu'il existe une alternance constante - et ininterrompue - entre soliste et chœur. Cette alternance se produit dans le "corps" du chant sur des périodes - toujours en nombre pair - qui oscillent de huit pulsations (exemple 6), à trente-deux pulsations (exemples 1, 2, 4 et 5). Dans l'*abozao** ces mêmes périodes sont divisées par deux (dans l'exemple 6) ou par quatre (exemples 1, 2, 4 et 5).

Dans l'exemple 3 la partie soliste a une longueur de phrase toujours égale ou supérieure à celle du chœur, avec des périodes irrégulières qui oscillent entre seize et vingt-deux pulsations dans la partie vocale. Dans l'*abozao** de cet exemple le chœur ne fait pas varier la longueur de sa phrase et il ne s'y produit donc pas de subdivision de sa période comme dans tous les autres exemples.

De même, dans tous les exemples le contour mélodique des phrases du soliste est souvent similaire, ou semblable, au contour de la phrase

mélodique du refrain. Celui-ci est souvent composé de deux parties : d'une montée, puis d'une descente, avec un ambitus mélodique d'une octave (exemples 1, 3, 5), d'une dixième (exemples 2 et 3) ou d'une quinte (exemples 6).

La partie de percussion à son tour est fondée sur des cycles rythmiques répétitifs avec des périodes de quatre pulsations dans le "corps" du chant, et de deux pulsations dans l'*abozao**. Cette relation périodique est invariable. C'est-à-dire que dans tous les exemples présentés jusqu'ici, pour n'importe quelle périodicité du cycle vocal, la structure rythmique de la percussion reste la même avec une période de valeur constante.

Ceci dit, la fonction de chaque instrument de percussion qui compose l'orchestre n'est pas la même. En effet, d'une part les battements de mains ainsi que le *guache** marquent constamment, et sans interruption, la pulsation de la musique d'un bout à l'autre. Celle-ci oscille aux alentours de 147 pulsations par minute⁷². D'autre part, le *currulao** et la *tambora** jouent sur des formules rythmiques, identifiées par les *tamboreros** eux-mêmes comme les *toques** correspondant à la modalité rythmique de *tambora alegre**.

Le *toque** de *tambora alegre** dans le *currulao** - d'après les six exemples présentés jusqu'ici - est joué le plus souvent sur les *valeurs opérationnelles minimales*, soit celles "(...) dont toutes les durées (...) constituent des multiples (...)"⁷³ et qui résulte d'un monnayage binaire de la pulsation en quatre parties égales. Son jeu, plus ornementé et varié que celui de la *tambora**, semble s'appuyer sur les mêmes trois accents produits par le

⁷²En tenant compte des exemples d'analyse et de référence.

⁷³AROM (Simha) : *Structuration du temps dans les musiques d'Afrique centrale : périodicité, mètre, rythmique et polyrythmie*, op. cit., p. 7.

*toque** de la *tambora** sur la membrane de l'instrument, autour desquels le percussionniste se livre à des improvisations qui varient selon les circonstances du moment (la fête, la danse, etc.) ainsi que d'après le style du *tamborero**. Par contre, et dans tous les exemples, le *toque** de la *tambora** est semblable dans le "corps" et dans l'*abozao**, tout au moins en ce qui concerne la récurrence des accents produits sur la peau de l'instrument (trait caractéristique du jeu et du timbre de cet instrument⁷⁴). Le *toque** de la *tambora** reste très similaire dans tous les chants de *tambora alegre** présentés jusqu'ici, et concerne tout de même trois *tamboreros** différents.

Pour la suite de ces analyses, on peut ainsi s'interroger sur plusieurs aspects concernant tantôt la partie vocale, tantôt la partie de percussion :

- D'une part et en ce qui concerne la première, il nous reste à savoir si les relations périodiques, les formes de contours mélodiques, la tierce "neutre", les sections du "corps" et celle de l'*abozao** - parmi d'autres questions - font partie ou non d'autres modalités rythmiques dans cette musique.
- Savoir d'autre part, si la répétition incessante de certaines formules rythmiques par les *tamboreros** reste - comme jusqu'à présent - l'un des traits invariables qui identifient les modalités rythmiques comme telles.

Ainsi, ces formules rythmiques que les *tamboreros** appellent *toques** ou *golpes**, sont-elles la modalité rythmique en elle-même. Autrement dit, que sont au fond les *toques**, que représentent-ils pour les *tamboreros** ?

Pour essayer de répondre à ces questions et afin de mieux comprendre ce qu'est le *toque** d'une modalité rythmique donnée pour les acteurs mêmes de cette musique, nous allons à présent approfondir cet aspect dans l'analyse

⁷⁴Car il existe en effet des variations dans les coups que l'on donne sur le bois de l'instrument. Voir ici «Technique de jeu».

d'une autre modalité rythmique de la *Tambora* , laquelle, contrairement à la *tambora alegre** , s'interprète dans tous les villages à *Tambora* : la *tambora* .

b. *Tambora golpeada**

En effet, la *tambora* est une modalité rythmique connue et interprétée dans tous les villages où l'on pratique cette musique. Nous allons donc présenter ici des exemples concernant les quatre villages à *Tambora* faisant partie de notre étude.

Notons que cette modalité rythmique, dont le nom est "*tambora* ", reçoit aussi d'autres appellations. En effet, à Tamalameque - et particulièrement dans le Festival - on l'appelle également *tambora-tambora* afin d'éviter toute confusion avec d'autres acceptions du même mot⁷⁵ ; et à San Martín de Loba on l'appelle *tambora golpeada** . Nous emploierons désormais cette dernière dénomination car, contrairement à la première, elle a été donnée par les acteurs mêmes de cette pratique musicale, et non pas par les organisateurs d'un Festival, comme c'est le cas à Tamalameque.

La *tambora golpeada** va nous permettre d'approfondir davantage l'étude des *toques** . Pour cela - et hormis les exemples musicaux - nous ferons aussi appel aux images vidéo. Dans ces images nous donnons l'exemple du célèbre *tamborero** de San Martín de Loba - Casildo Gil Padilla - en train de nous apprendre le *toque** de *tambora golpeada** sur le *currulao** .

Mais commençons tout d'abord avec un exemple musical qui met en relief les *toques** du *currulao** et de la *tambora** de deux des plus anciens

⁷⁵Voir ici : « Les Festivals de Tambora » .

*tamboreros** de toute la région dans une interprétation de *tambora golpeada**.

1. Exemples d'analyse

Exemple 7 : «La negra Juana»

«La negra Juana» est une composition de Dagoberto Deal⁷⁶, interprétée ici par l'auteur et par l'orchestre en provenance du village Altos del Rosario «Sí se puede », groupe qui, d'après divers témoignages, représente l'une des traditions de la *Tambora* les plus anciennes et les plus authentiques de toute la région⁷⁷. Ce chant a été enregistré pendant le Festival de Tambora à Tamalameque en 1990. Il s'agit donc d'un enregistrement de type "B1" dans un contexte - hors scène - d'un Festival de Tambora (Fiche technique N° 3)⁷⁸.

⁷⁶Tout le texte - et la mélodie - de ce chant est une composition de Dagoberto Deal.

⁷⁷Voir ici : « *Aperçu historique* ».

⁷⁸

Exemples N° 7 et 8		Enregistrement type "B1"
Village	:	Tamalameque
Date	:	23 décembre 1990
Heure	:	14h 30 environ
Endroit	:	Dans la «Casa de la Cultura»
Soliste	:	Dagoberto Deal
Choeur	:	Marciana Salas, Delta Salas, María Ardila, Miguelina Epalza, Asunción Jiménez, Agripina Echeverry, Rosa Helena Trespalacios, Nelly Rodríguez, Alba Rosa Deal, Efraín Hernández
Tambora	:	Manuel Epalza
Currulao	:	Celestino Epalza
Danseurs	:	(Il n'y a pas eu de danse)

Rappelons-nous que pour réaliser ce type d'enregistrement, nous ne possédions pas de magnétophone multipistes. Pour cette raison, nous demandions alors aux *tamboreros** d'interpréter pour nous - à un moment donné et seuls - les *toques** respectifs sur leurs instruments, avant ou après l'interprétation du chant proprement dit. Or, à cette occasion et dans cet exemple, une fois que les percussions avaient démarré avec leurs *toques** (tout d'abord la *tambora** , ensuite le *currulao** , et enfin les battements de mains avec aussi des *tablitas** ⁷⁹), le *cantador** soliste Dagoberto Deal a enchaîné avec le chant suivi aussitôt par le chœur. À ce moment là, il n'était donc plus question d'interrompre en plein milieu l'interprétation de ce chant, et nous avons continué l'enregistrement jusqu'à sa fin.

C'est pourquoi cet exemple ne doit pas être pris en compte quant à sa forme, mais exclusivement sur son contenu. Nous le verrons, un chant de n'importe quelle modalité rythmique de la *Tambora* commencerait difficilement avec un si long passage de percussion avant l'entrée du chanteur, tel que c'est le cas ici. Toutefois, cet exemple illustre bien les *toques** de la *tambora golpeada** sur la *tambora** et sur le *currulao** d'après l'interprétation de deux anciens *tamboreros** originaires d'Altos del Rosario. Pour cette raison, nous présentons ci-dessous une transcription intégrale de ce chant , avec la partie vocale et la partie instrumentale (exemple 7a).

Cependant, nous ne présentons pas une transcription du texte mettant en évidence les différentes dérogations employées (comme dans les exemples concernant la *tambora alegre**). Ceci ne nous empêchera pas pour autant de parler des dérogations poétiques, ainsi que des différentes relations

⁷⁹Voir ici : "Autres instruments ", dans « *Tambora : Musique, danse, orchestre...* » où nous parlons de cet instrument de percussion : les *tablitas**.

périodiques entre les parties vocale et de percussion. L'enregistrement de cet exemple, d'une durée d'environ 3'32, se trouve sur la plage 9 de la cassette audio.

«La negra Juana»
(*Tambora golpeada**, Dagoberto Deal)

$\text{♩} = \sim 132$

S. $\text{♩} = \sim 132$

C.

B.

C.

T.

S.

C.

B.

C.

T.

Uy Uy Uy Uy Uy Uy Uy Uy

Exemple 7a

The musical score for Example 7a consists of four systems of staves, each with four parts labeled C, B, C, and T. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: The C part begins with a treble clef and a key signature of one flat. The B part is a whole rest. The C part is a whole rest. The T part begins with a bass clef and a key signature of one flat. The measure number 18 is indicated at the start of the T part.

System 2: The C part continues with a treble clef and a key signature of one flat. The B part is a whole rest. The C part is a whole rest. The T part continues with a bass clef and a key signature of one flat. The measure number 25 is indicated at the start of the T part.

System 3: The C part continues with a treble clef and a key signature of one flat. The B part is a whole rest. The C part is a whole rest. The T part continues with a bass clef and a key signature of one flat. The measure number 34 is indicated at the start of the T part.

System 4: The C part continues with a treble clef and a key signature of one flat. The B part is a whole rest. The C part is a whole rest. The T part continues with a bass clef and a key signature of one flat. The measure number 42 is indicated at the start of the T part.

System 5: The C part continues with a treble clef and a key signature of one flat. The B part is a whole rest. The C part is a whole rest. The T part continues with a bass clef and a key signature of one flat. The measure number 50 is indicated at the start of the T part.

Exemple 7a

S.
 C.
 B.
 C.
 T.

58
 Tam-be-ra co-

S.
 C.
 B.
 C.
 T.

66
 ri-da
 Lle-va bo lo ne-gra Juana a los cin-co de la ma-ña-na-

S.
 C.
 B.
 C.
 T.

74
 Ay ho-ra-ba la ne-gra Juana la muer-te de su ma-rí-do-
 Lle-va Ce-lestí-na a la ne-gra Juana-
 Ay

S.
 C.
 B.
 C.
 T.

82
 En el llan-to pre-gun-ta-ba que sig-a tra-be-dia ve-ni-do-
 Lle-va Ce-lestí-na a la ne-gra Juana-
 (Ay)

Exemple 7a

90

S. O-ye San Ma-r-tín de Lo-ba-ya se le rue-ga por Dios—

C. Llo-ra Ce-les-ti-no a la ne-gra Ju-a-na (Ar)

93

S. Co-mo mi- la-gra-se que que-re se le du-pli-ca

C. Llo-ra Ce-les-ti-no a la ne-gra Ju-a-na (Ar)

106

S. Yo me lla-mo Da-go-ben-to yes-te son se lo de-ti-co

C. Llo-ra Ce-les-ti-no a la ne-gra Ju-a-na (Ar)

111

S. Lue-go te can-to con ga-nas por-que tu pies-ta lle-go

C. Llo-ra Ce-les-ti-no a la ne-gra Ju-a-na (Ar)

Exemple 7a

S. *Pon-gan cui-da-de co-mo con-to va*

C. *Llora Ce-les-ti-na a la ne-gra Ju-a-na* (Ay)

B. *Llora Ce-les-ti-na a la ne-gra Ju-a-na*

C. *Llora Ce-les-ti-na a la ne-gra Ju-a-na*

T. *Llora Ce-les-ti-na a la ne-gra Ju-a-na*

122

S. *Ay co-mo es por San Mar-tín por e-so le-hi-ce ben-i-to*

C. *Llora Ce-les-ti-na a la ne-gra Ju-a-na* (Ay)

B. *Llora Ce-les-ti-na a la ne-gra Ju-a-na*

C. *Llora Ce-les-ti-na a la ne-gra Ju-a-na*

T. *Llora Ce-les-ti-na a la ne-gra Ju-a-na*

130

S. *Ay el en-ce de No-viem-bre la fies-ta de no-sos-tros*

C. *Llora Ce-les-ti-na a la ne-gra Ju-a-na* (Ay)

B. *Llora Ce-les-ti-na a la ne-gra Ju-a-na*

C. *Llora Ce-les-ti-na a la ne-gra Ju-a-na*

T. *Llora Ce-les-ti-na a la ne-gra Ju-a-na*

138

S. *A go-za mu-cha-cho con en-tu-sias-mo*

C. *Llora Ce-les-ti-na a la ne-gra Ju-a-na* (Ay)

B. *Llora Ce-les-ti-na a la ne-gra Ju-a-na*

C. *Llora Ce-les-ti-na a la ne-gra Ju-a-na*

T. *Llora Ce-les-ti-na a la ne-gra Ju-a-na*

146

Exemple 7a

S. Se me lle- na la ca-be-za ca-da ra-to

C. Llo-ra Ce-les-ti-no a la ne-gra Ju-a-na (Ay)

B.

C.

T.

154

S. (Ay) que gri-tar con ga-nas vi-ra-el pa-tron de-se- tras

C. Llo-ra Ce-les-ti-no a la ne-gra Ju-a-na

B.

C.

T.

162

S. Hom-be on- se de na-vien-bre muy pre-sen-te to ta-ni-a

C. Llo-ra Ce-les-ti-no a la ne-gra Ju-a-na (Ay)

B.

C.

T.

170

S. Ay por-que- tes un can-to muy bue- no y mi-la-gra-so

C. Llo-ra Ce-les-ti-no a la ne-gra Ju-a-na (Ay)

B.

C.

T.

178

Exemple 7a

S. *O-ye San Mar-tín de Lo-ba el pa-trón d'es-ta re-gión n-*

C. *Llor-a Ce-le-s-ti-na a la ne-gra Joa-na* (Ay)

B. *Llor-a Ce-le-s-ti-na a la ne-gra Joa-na*

C. *Llor-a Ce-le-s-ti-na a la ne-gra Joa-na*

T. *Llor-a Ce-le-s-ti-na a la ne-gra Joa-na*

186

S. *Ve-te can-tas-ta tam-borra can-ta-de mi de-vo-cio n-*

C. *Llor-a Ce-le-s-ti-na a la ne-gra Joa-na* (Ay)

B. *Llor-a Ce-le-s-ti-na a la ne-gra Joa-na*

C. *Llor-a Ce-le-s-ti-na a la ne-gra Joa-na*

T. *Llor-a Ce-le-s-ti-na a la ne-gra Joa-na*

194

S. *O-ye San Mar-tín de Lo-ba se cum-pli-ran mis de-se-os-*

C. *Llor-a Ce-le-s-ti-na a la ne-gra Joa-na* (Ay)

B. *Llor-a Ce-le-s-ti-na a la ne-gra Joa-na*

C. *Llor-a Ce-le-s-ti-na a la ne-gra Joa-na*

T. *Llor-a Ce-le-s-ti-na a la ne-gra Joa-na*

202

S. *Por-que ya vi-ne-ty mis-blo pa-le-van mis-te tra-se-o-*

C. *Llor-a Ce-le-s-ti-na a la ne-gra Joa-na* (Ay)

B. *Llor-a Ce-le-s-ti-na a la ne-gra Joa-na*

C. *Llor-a Ce-le-s-ti-na a la ne-gra Joa-na*

T. *Llor-a Ce-le-s-ti-na a la ne-gra Joa-na*

210

Exemple 7a

S. Llo-ra Ce-le-s-ti-no Ay llo-ra Ce-le-s-ti-no Ay llo-ra

C. Llo-ra Ce-le-s-ti-no a la ne-gra Ju-a-na a la ne-gra Ju-a-na

B.

C.

T. 216

S. ra Ce-le-s-ti-no Llo-ra Ce-le-s-ti-no Llo-ra

C. a la ne-gra Ju-a-na a la ne-gra Ju-a-na

B.

C.

T. 224

S. Ce-le-s-ti-no A-qui la tan-to-ra "si se queda" Altas del Ro-

C. a la ne-gra Ju-a-na

B.

C.

T. 234 pp

→sario, Bolívar, está haciendo una grabación muy bonita.

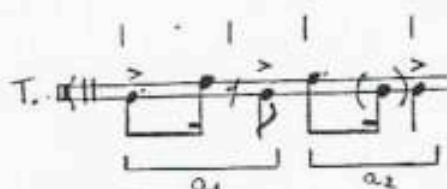
En analysant cette transcription de même qu'en écoutant cet exemple, nous pouvons déceler - comme dans la *tambora alegre** étudiée précédemment - une structure cyclique dans l'alternance entre soliste et chœur ainsi que dans le soubassement rythmique répétitif assuré par les instruments de rythme ; tout ceci autour d'une pulsation matérialisée par les battements de mains - et des *tablitas** - oscillant aux alentours de 132 par minute. Il existe tout de même d'importantes différences entre la *tambora alegre** et la *tambora golpeada** que nous essayerons de mieux comprendre tout au long des exemples qui vont suivre.

Mais avant d'établir une quelconque différence - ou ressemblance - entre les différentes modalités rythmiques dans cette musique, nous allons d'abord commencer par rendre compte des particularités concernant tantôt la partie vocale, tantôt la partie de percussion, ainsi que des relations périodiques entre elles. Nous laisserons pour les conclusions de ce chapitre toute comparaison entre les modalités rythmiques proprement dites de la *Tambora*.

Dans ce premier exemple de *tambora golpeada**, nous examinerons en détail la partie de percussion afin d'approfondir davantage sur les *toques** - du *currulao** et de la *tambora** - qui caractérisent cette modalité rythmique d'après l'interprétation de cet orchestre. Nous étudierons également les différents aspects concernant la partie vocale, notamment le contour mélodique, l'ambitus de la phrase du soliste et de celle du refrain, ainsi que les relations périodiques entre soliste, chœur et percussion.

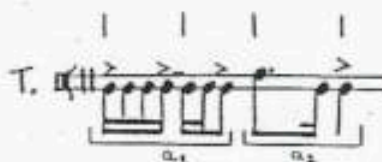
Ainsi, et en observant à travers cet exemple la partie de l'instrument *tambora**, nous pourrions effectivement nous rendre compte de la répétition constante d'une figure rythmique en particulier, qui parmi les autres figures

interprétées par le *tamborero** Manuel Epalza prédomine tout au long du morceau. Cette figure se caractérise par la récurrence des mêmes événements rythmiques - dont trois accents aux mêmes moments sur la peau de l'instrument - toutes les quatre pulsations, durée qui constitue donc sa période (exemple 7b) :



Exemple 7b

En fait, la *tambora** - qui joue sur 464 pulsations dans cet exemple - répète cette figure quatre-vingt-trois fois du début à la fin de ce morceau. Ceci signifie qu'environ 72% de tout ce que joue le *tamborero** sur la *tambora** est constitué par cette même formule rythmique, interprétée sur l'une des deux formes que nous présentons dans l'exemple 7b : soit la figure rythmique telle quelle, soit la même figure en enlevant la double croche que nous mettons entre parenthèse. En effet et durant les 28% restant de la durée totale du morceau, le *tamborero** interprète une autre figure rythmique en alternance avec la première. Elle est par ailleurs très similaire à la précédente, et nous la présentons dans l'exemple 7c suivant :



Exemple 7c

On peut constater qu'en effet, la deuxième partie de cette figure "alternative" est constituée exactement de la même configuration de valeurs rythmiques - "a₂" - que dans la figure précédente, soit croche pointée - double, suivie d'une noire (ou d'une croche en fonction de la figure utilisée immédiatement après). Nous verrons plus tard que cette configuration rythmique aura une importance particulière dans la rythmique de la danse.

Voyons maintenant ce qui se passe avec la rythmique interprétée sur l'autre tambour : le *currulao** . On peut observer aussi des formules rythmiques à caractère répétitif interprétées sur cet instrument. En effet, le *tamborero** - Celestino Epalza - répète (comme dans la *tambora**) une même formule rythmique d'une période de quatre pulsations cinquante-neuf fois du début à la fin de ce morceau, soit sur 420 pulsations au total. Cette figure, qui est par ailleurs celle avec laquelle le *tamborero** commence à jouer dans ce morceau, se manifeste sous deux formes différentes, soit les figures "a" et "b" dans l'exemple 7d qui suit⁸⁰ :

Figure a

Figure b

Figure c

Exemple 7d

⁸⁰La forme "a" de cet exemple est la même figure rythmique dont nous avons analysé la technique de jeu dans : «Technique de jeu», Image vidéo N°3, séquences "A", "B" et "C".

également celle interprétée le plus grand nombre de fois de manière successive.

Mais, nous l'avons vu, il existe aussi d'autres figures rythmiques secondaires et avec lesquelles les *tamboreros** alternent le *toque** propre à chaque instrument dans ce rythme. Pour la *tambora**, cette figure que nous appellerons dorénavant "alterne" reproduit les mêmes accents sur la peau de l'instrument qui caractérisent également le *toque** (du *tamborero** Manuel Epalza) dans la *tambora golpeada** ; en quelque sorte cette figure "alterne" découle donc du *toque** proprement dit, de la formule première. Pour le *currulao** il n'en est pas ainsi, car, d'une part il existe un nombre plus important de ces figures secondaires, et d'autre part leur jeu ainsi que le choix d'alternance entre elles reste plus libre et important que dans la *tambora**. Aussi, ces figures "alternes" interprétées sur le *currulao** ne reproduisent pas les différents accents de la même manière que dans le *toque** de cet instrument sur ce rythme.

Sur la *tambora** comme sur le *currulao**, les figures "alternes" ne se répètent successivement jamais autant que le *toque**. Elles sont soit une ou deux fois introduites au milieu des *toques**, soit interprétées successivement pendant une courte période, sans jamais dépasser pour autant le nombre de répétition du *toque** caractéristique de la *tambora golpeada**. Car le *toque**, lui, se succède en revanche un nombre de fois beaucoup plus important, restant ainsi toujours reconnaissable comme tel.

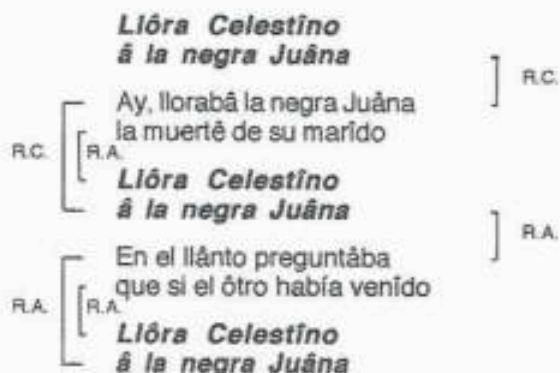
Les *tamboreros** ont bel et bien répondu à la question qu'on leur a posée, en identifiant leurs *toques** respectifs sur leurs instruments, à travers une interprétation de *tambora golpeada** claire et instructive à cet égard. Il reste à savoir si ces *toques** et les figures rythmiques "alternes" sont les

mêmes dans les différents chants de *tambora golpeada** qu'interprète cet orchestre. C'est ce que nous verrons avec le très célèbre chant de *Tambora* «Tres golpes» dans l'exemple qui suit.

Mais restons pour l'instant avec cet exemple «La negra Juana» et examinons maintenant la partie vocale de ce chant. Avec une lecture attentive de la transcription intégrale de l'exemple 7a, on peut constater un certain nombre d'aspects concernant tantôt la structure poétique : les dérogations, le nombre de syllabes par vers, et le type de strophe utilisée, tantôt la structure mélodique : l'ambitus des phrases du soliste et du chœur, les contours mélodiques, les caractéristiques tonales ainsi que les relations périodiques entre les parties vocale et de percussion, en évoquant également les particularités périodiques de leurs cycles respectifs, dans le "corps", comme dans l'*abozao** .

Dans cette transcription on peut donc constater la présence - et l'absence - des mêmes dérogations poétiques exposées précédemment. En ce qui concerne le chœur, on constate par exemple qu'il y a absence de déplacement de l'accent tonique, de diérèse, de synérèse ainsi que de rime (consonante ou assonante), tout au moins si pour ce dernier aspect on considère séparément les parties chorale et soliste. Dans le "corps" du chant, le refrain est composé de deux vers qui comptent chacun six syllabes. Quant à la partie soliste, contrairement au chœur, il y a certaines dérogations poétiques, mais, d'une manière générale, elles ne sont pas employées systématiquement. Le compte syllabique par exemple reste souvent stable tout au long du "corps" du chant, avec huit syllabes par vers. La rime, elle, n'est pas constante, et se produit plutôt sous forme "embrassée" avec le refrain du chœur. Ceci établit une structure "divisée" de la strophe en deux

parties : l'une invariable, soit le refrain assuré par le chœur, l'autre variable, soit le couplet assuré par le soliste. Voyons cela dans l'exemple 7f qui suit :



Exemple 7f

Il existe donc une rime "partagée" entre les vers du chœur (en **gras** et en *italique*) et ceux du soliste.

L'ambitus de la phrase du refrain chantée par le chœur est d'une octave, et celui du soliste d'une dixième. Le contour mélodique du refrain correspond à une ligne descendante qui couvre l'octave de son ambitus, tandis que le contour mélodique du couplet est variable : dans la première partie - correspondant généralement au premier vers - soit le soliste chante dans un registre aigu, soit il monte d'un registre grave (l'octave inférieure du chant) ou moyen, vers le registre aigu (l'octave supérieure du chant) ; dans la deuxième partie - correspondant généralement au deuxième vers - le soliste chante toujours en ligne descendante, recouvrant généralement une étendue d'une octave ou d'une quinte. Ce chant, dont le centre tonal est établi initialement sur un Mi bémol et descend progressivement vers un Ré, utilise une gamme heptatonique, avec la seconde, la tierce, la sixte et la septième

majeures, la quinte juste et la quarte augmentée, gamme qui correspond au mode lydien.

La relation périodique entre les parties vocale et de percussion est la suivante : le chœur et le soliste alternent régulièrement dans un cycle vocal dont la période est toujours égale à seize pulsations - dont huit pour le soliste et huit pour le chœur - ; la période de la percussion est égale à quatre. La structure rythmique de cette dernière reste stable tout au long du morceau, même dans la section de l'*abozao**. En effet, dans l'*abozao** (qui dans cet exemple a un caractère conclusif) seule varie la périodicité de la partie vocale, réduite de moitié (soit une récurrence des mêmes événements rythmiques et mélodiques toutes les huit pulsations). Voyons maintenant cette relation périodique dans la figure 14 qui suit :

Cycles périodiques des parties vocale et de percussion de l'exemple 7

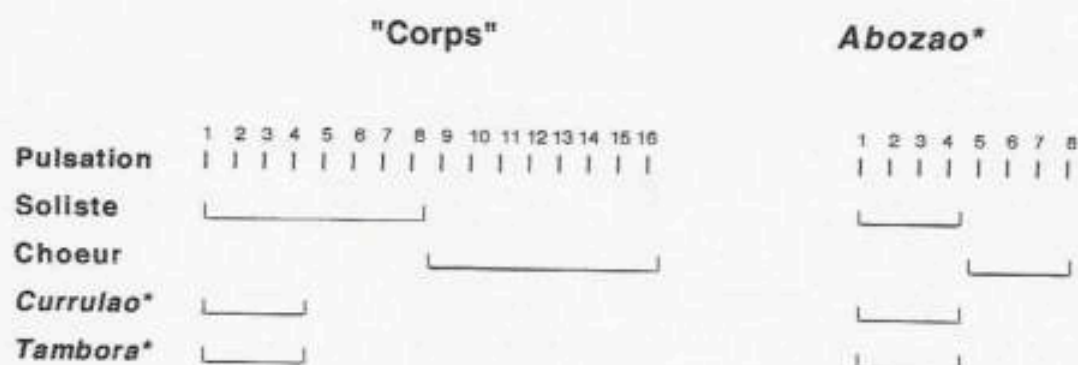


Figure 14

Exemple 8 : «Tres golpes»

«Tres golpes», interprété ici par María Ardila et le même orchestre que dans l'exemple précédent (Fiche technique N° 2), est l'un des chants traditionnels les plus connus de toute la région⁸¹. Avec cet exemple nous nous intéressons au fait de savoir si les relations périodiques entre ces parties sont les mêmes que celles exposées dans la Figure 14 de l'exemple précédent, et en particulier celles des instruments de rythme. D'autre part, il est tout de même important d'établir si les *toques** (des mêmes *tamboreros**) sont les mêmes ou non, dans deux chants de *tambora golpeada** différents. Observons donc une transcription partielle dans l'exemple 8a qui suit, et écoutons l'intégralité de ce chant, tel qu'il a été interprété à Tamalameque par l'orchestre d'Altos del Rosario, et enregistré sur la cassette audio, page 10, avec une durée d'environ 2'30.

«Tres golpes»
(*Tambora golpeada**)

Exemple 8a

⁸¹Voir ici les tableaux des chants traditionnels, dans «La *Tambora* d'hier».

S. *En le-le le- la très gol- pas ne mas que ba-ni-to con-tout to-che très gol-pas ne*
 C. *mas*
 B. *très gol- pas très gol- pas très gol- pas ne mas gol bai-le la Vi-lla Noe-ne très gol- pas ne*
 C. *très gol- pas très gol- pas très gol- pas ne mas gol bai-le la Vi-lla Noe-ne très gol- pas ne*
 T. *Hay que ba-ni-to con-tout to-che très gol- pas ne mas cuan-do tea-golla-va-de-er très gol-pas ne*
 S. *mas*
 C. *très gol-pas très gol- pas très gol- pas ne mas gol bai-le la Vi-lla Noe-ne très gol- pas ne*
 B. *très gol-pas très gol- pas très gol- pas ne mas gol bai-le la Vi-lla Noe-ne très gol- pas ne*
 C. *très gol-pas très gol- pas très gol- pas ne mas gol bai-le la Vi-lla Noe-ne très gol- pas ne*
 T. *très gol-pas très gol- pas très gol- pas ne mas gol bai-le la Vi-lla Noe-ne très gol- pas ne*

43
 17
 21

Exemple 8a

Dans cet exemple nous pouvons donc constater que la relation périodique entre les différentes parties n'est pas la même que celle de l'exemple précédent. En effet, la période de la partie vocale durant le "corps" du morceau est égale à trente-deux pulsations (dont seize pour la partie du chœur et seize pour la partie soliste) et durant l'*abozao** elle se réduit à un quart, soit huit pulsations (dont quatre pour le chœur et quatre pour le soliste). Pour la partie de percussion par contre, la relation périodique entre les différents instruments reste toujours la même : soit quatre pulsations par cycle rythmique dans le "corps" comme dans l'*abozao** .

De même, les *toques** respectifs de chaque instrument sont strictement les mêmes que dans l'exemple antérieur et les figures rythmiques "alternes" aussi. Ceci signifie qu'une même et unique formule rythmique pour chaque instrument de percussion identifie la *tambora golpeada** comme telle, d'après les musiciens en provenance du village Altos del Rosario. Il reste à savoir maintenant si ces mêmes formules rythmiques identifiant le *toque** de *tambora golpeada** d'Altos del Rosario sont les mêmes dans la *tambora golpeada** interprétée par d'autres orchestres de la région, provenant d'autres villages. C'est ce que nous allons essayer de voir avec les exemples musicaux qui vont suivre.

Exemple 9 : « La cuba e' »

«La cuba e'», chant traditionnel très connu à travers la région, est interprété ici par le *cantador** Ismael Ardila. L'orchestre de *Tambora* - qui depuis la création des Festivals de Tambora est appelé «Dinastía y folclor» - est composé principalement par des membres de la famille Ardila de San Martín de Loba (Fiche technique N° 4)⁸².

En ce qui concerne le titre du chant, il serait difficile de dire ce que signifie «La cuba e'» exactement. En effet, et bien que l'on puisse associer ces mots à Cuba - le pays -, il faut tenir compte du fait que ce mot fait partie également du vocabulaire des gens de la région, avec d'autres acceptions. En effet, lorsque l'on se réfère à l'enfant cadet - généralement une fille - d'une famille, on l'appelle : la "cuba", ou "cubita". Rappelons-nous aussi qu'à Talaigua Viejo on a entendu dire "Tuba je", et qu'il est donc possible qu'à l'origine ce mot ait pu avoir été prononcé différemment et qu'aujourd'hui on le

82

Exemple N° 9		Enregistrement type "B2"
Village	:	San Martín de Loba
Date	:	20 janvier 1995
Heure	:	20h 30 environ
Endroit	:	Chez Regina Ardila, dans la rue de Bolívar
Soliste	:	Ismael Ardila
Choeur	:	Maribel Ardila, Wilmaides Jiménez, Domitilda Ardila, Carmelina Cassio, Aida Serpa, Mario Cárdenas, Cecilio Vidales, John Jairo Castro
Tambora	:	José Rocha Ardila
Currulao	:	Ermides Holguín
Guache	:	Eleuterio Ardila Moncada
Danseurs	:	Cinthia Rocha, Alfonso Rocha

Fiche technique N° 4

prononce tel quel (comme c'est le cas avec "abozao* " qu'aujourd'hui on prononce "gozao* ")⁸³.

De plus, le texte du refrain de ce chant fait allusion à une petite fille, et très probablement se réfère donc à une *cuba**, ou *cubita**, d'une quelconque famille :

Refrain : "***Con la cuba e', caramba niña la cuba e'...*** "

Examinons maintenant en détail cet exemple avec le texte du chant, dans la transcription intégrale que nous présentons ici dans l'exemple 9a. Écoutons-le aussi sur la cassette audio, page 11, d'une durée d'environ 3'30. Comme précédemment, dans cette transcription nous présentons le refrain chanté par le chœur en **gras** et en *italique*.

⁸³Nous ne disposons cependant d'aucun indice d'une quelconque transformation phonétique de ce mot, ni sur l'origine de la signification de ce terme.

Avec l'aide de la transcription du texte on s'aperçoit qu'en fait la structure de la strophe chantée par le soliste est un quatrain "coupé" en deux par le refrain. Cette structure de la strophe en quatrain "coupé" est attestée aussi par la récurrence de la rime - le plus souvent consonante - en forme croisée (ab/cb). Notons également que les vers chantés par le soliste, dans leur grande majorité sont octosyllabiques, ceux qui ne le sont pas étant alors heptosyllabiques (excepté le *lala leo** initial). Le compte syllabique de ce chant est donc assez régulier.

Comme dans les exemples précédents, nous pouvons également observer la présence de synérèse, de diérèse, d'élision, et du déplacement de l'accent tonique. Nous porterons une attention particulière au fait que, ici et là, l'accent tonique est anticipé par rapport à l'accent de battement de mains, à savoir celui de la pulsation⁸⁴.

Dans la partie vocale, cet exemple nous montre également une relation périodique particulière. En effet, et bien qu'il y ait absence de *quasi-périodicité* (comme dans l'exemple 3) car les entrées - du chœur ou du soliste - se succèdent à des intervalles réguliers, par contre le cycle vocal n'est pas symétrique puisque la période est partagée de façon inégale entre soliste et chœur. Voyons maintenant dans l'exemple 9b qui suit, une transcription de la partie vocale (soliste et chœur) dans laquelle on peut constater plus facilement ces deux aspects dont nous venons de faire mention : l'anticipation de l'accent tonique et une structure périodique régulière asymétrique.

⁸⁴Nous pouvons également observer ce type d'anticipation dans l'exemple N°7 : «La negra Juana».

«La cuba e'»
(Tambora golpeada*)

Tempo libre. (~ 7")

S. *Fla la la cu-ba cu-ba cu-ba cu-ba cu-ba eh*

S. *To-ma ni Ra-gin-pa-to-ma que a-las de la co-*

C. *Con la cu-ba eh ca-ran-ba-ni-ta la cu-ba eh*

S. *gi Tu mar dre— grande fle-ron de co-ma-yo*

C. *Con la cu-ba eh ca-ran-ba-ni-ta la cu-ba eh*

S. *Sané por ti? Per-a- qué me voy me-tien-*

C. *Con la cu-ba eh ca-ran-ba-ni-ta la cu-ba eh*

S. *— de co-ma-yo de co-ba bra-va la mu-jer*

C. *Con la cu-ba eh ca-ran-ba-ni-ta la cu-ba eh*

S. *— es la que pier-de el hom-bre no pier-de na-da*

C. *Con la cu-ba eh ca-ran-ba-ni-ta la cu-ba eh*

Exemple 9b

L'anticipation de l'accent tonique consiste à déplacer l'accent linguistique sur la *valeur opérationnelle minimale* qui précède la pulsation isochrone de la musique (dans cet exemple comme généralement ailleurs aussi) . Cette anticipation n'entraîne aucune perturbation dans le "mariage" des événements rythmiques de la langue, de la musique et de la danse. Il semblerait que d'une certaine façon cette anticipation soit optionnelle, dans la mesure où, qu'elle se produise ou non, on sait - ou on sent - où va l'accent, à savoir au moment où coïncident les battements de mains, les balancements du corps accentués par les pas de la danse et, la plupart du temps, avec accents toniques de la langue.

Dans cet exemple cependant, l'anticipation est systématiquement présente, surtout dans les deux accents toniques des vers portant une rime. De même, l'anticipation est systématiquement absente dans le premier accent tonique des vers où il n'y a pas de rime, et par ailleurs se produit sur la note dont la durée est aussi la plus longue.

Quant à la périodicité du cycle vocal, on s'aperçoit qu'elle est régulière, avec une récurrence des événements mélodiques toutes les dix-huit pulsations. Mais comme nous l'avions dit, cette périodicité est asymétrique dans la mesure où le soliste a une longueur de phrase de dix pulsations, et le chœur de huit. Cette relation se maintient ainsi jusqu'à l'*abozao** . À ce moment là, la relation devient symétrique, avec toujours une périodicité régulière de huit pulsations dont chacun partage la moitié. L'*abozao** est par ailleurs très court et possède un caractère conclusif. Nous verrons la relation périodique entre la partie vocale et de percussion après avoir approfondi à la question des *toques** des instruments de percussion de «Dinastía y Folclor».

Le soliste démarre le chant avec une phrase qui ne sera pas reprise telle quelle par le chœur, mais dont le contour et les notes qui la composent seront par contre les mêmes dans toutes les autres interventions que le soliste fera dans ce chant par la suite. Le contour mélodique se compose d'une ligne descendante avec un ambitus d'une septième mineure. Le parcours de cette ligne se fait en passant par toutes les notes d'une gamme heptatonique - dans le mode mixolydien - jusqu'à la note fondamentale, qui ici est un "la" (légèrement baissé). Le chœur, en revanche, possède un contour mélodique avec un ambitus d'une sixte majeure. Soulignons cependant que la texture hétérophonique du refrain chanté par le chœur rend très difficile la constitution d'une transcription fidèle, raison pour laquelle, encore une fois, nous avons mis entre crochets cette ligne mélodique chantée par le chœur.

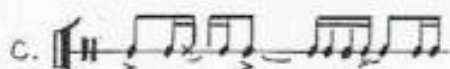
Examinons donc maintenant dans l'exemple 9c qui suit une transcription partielle des *toques*^{*}, et qui correspond aux mêmes mesures (deux à trente-trois) de la transcription concernant la partie vocale (exemple 9b). Nous pouvons également écouter cet exemple sur la page 12 de la cassette audio, d'une durée d'environ 30". La *tambora*^{*} se trouve enregistrée sur le canal de gauche et le *currulao*^{*} sur le canal droit de la bande. Le *guache*^{*} apparaît sur le fond de l'enregistrement, sur les deux canaux.

Exemple 9c

Dans cet exemple on peut constater que la *tambora** joue pratiquement tout au long du morceau, y compris dans l'*abozao**, une seule formule rythmique répétitive d'une période de quatre pulsations. Il n'est pas nécessaire de compter le nombre de fois qu'elle est interprétée dans ce chant, car on peut également la repérer à l'oreille. Cette formule rythmique (exemple 9d) est le *toque** de *tambora golpeada** de la *tambora** d'après l'interprétation de José Rocha Ardila :

Exemple 9d

La ressemblance avec le *toque** du même instrument dans les deux chants précédents sont nombreuses, notamment dans la récurrence des trois accents produits sur la membrane de l'instrument. Nous approfondirons davantage cet aspect important, mais pour l'instant voyons ce qui se passe avec le *currulao**. Comme avec la *tambora**, l'exemple 9c fait apparaître une autre formule rythmique répétitive, dont la période égale à quatre pulsations, interprétée sur le *currulao** durant la quasi-totalité du morceau⁸⁵. L'exemple 9e nous montre le *toque** de *tambora golpeada** du *currulao** dans ce chant, d'après l'interprétation de Ermides Holguín :



Exemple 9e

En fait, cette formule s'assimile également au *toque** de la *tambora**, et notamment dans la position dans le temps de ses trois principaux accents, dont deux coïncident avec ceux de la *tambora** ; quant au troisième accent du *currulao**, il est anticipé d'une double-croche par rapport au troisième accent de la *tambora**⁸⁶.

Mais contrairement à la *tambora** qui, elle, garde des similitudes avec les deux *toques** des chants de *tambora golpeada** précédents (exemples 7 et 8), et notamment dans l'accentuation sur la membrane de l'instrument, le *toque** du *currulao** dans cet exemple, lui, diffère des deux autres *toques** précédents, quant aux configurations rythmiques qui les composent. Nous approfondirons davantage sur cet aspect, désormais très important, une fois

⁸⁵Nous pouvons également y observer une autre figure "alterne" dans les mesures 22 à 25, de l'exemple 9c.

⁸⁶Pour mieux observer cette similitude entre ces deux *toques**, voir mesures 10 et subséquentes dans l'exemple 9c.

que nous aurons analysé d'autres *toques** , afin de pouvoir effectuer des comparaisons fiables entre eux.

Nous pouvons tout de même répondre à la question que nous nous étions posée à la fin de l'exemple 8, à savoir : Est-il, le *toque** de *tambora golpeada** - sur le *currulao** comme sur la *tambora** - semblable dans deux villages différents (en l'occurrence à Altos del Rosario - exemples 7 et 8 - et à San Martín de Loba - exemple 9) ?

En ce qui concerne la *tambora** , la réponse est affirmative, tout au moins en ce qui concerne la récurrence des mêmes accents sur la membrane de l'instrument. Les *toques** interprétés par Manuel Epalza (originaire d'Altos del Rosario) et par José Rocha Ardila (originaire de San Martín de Loba) de la modalité rythmique qui nous occupe maintenant - la *tambora golpeada** - sont semblables. Par contre en ce qui concerne le *currulao** nous ne pouvons pas répondre d'une manière affirmative à cette même question. Bien qu'il y ait des ressemblances entre les *toques** interprétés par Celestino Epalza et Ermides Holguín - notamment le placement des accents principaux - les configurations rythmiques qui composent leurs *toques** respectifs diffèrent.

Dans l'exemple 10 qui suit, nous analyserons un autre orchestre en provenance du même village - San Martín de Loba - afin de savoir si les ressemblances et les différences entre les *toques** sont liées ou non au lieu d'origine de l'orchestre.

Mais ne quittons pas cet exemple sans évoquer comme précédemment les relations entre les cycles périodiques des parties vocale et de percussion, dans le "corps", comme dans l'*abozao** . Notons cependant que cette dernière section est ici relativement courte, et que par conséquent la périodicité des

instruments à percussion n'est pas absolue (dans la mesure ou elle aurait pu changer par la suite).

Cycles périodiques des parties vocale et de percussion
de l'exemple 9

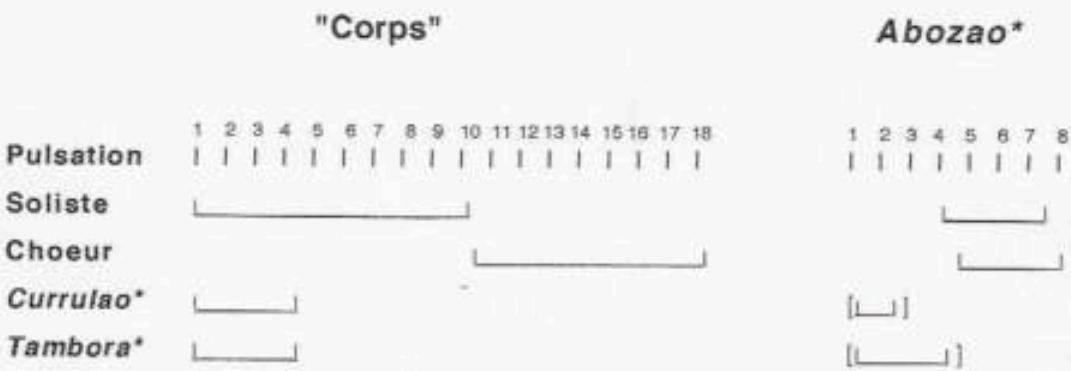


Figure 15

Exemple 10 : «La salamanca»

«La salamanca» ("la salamandre") est un chant traditionnel, interprété ici par la "Reine de la *Tambora*" de San Martín de Loba, Aminta Marín (Fiche technique N° 5)⁸⁷.

Dans cet exemple, la soliste démarre en chantant le refrain, exposé immédiatement après avec le choeur sous forme d'*abozao**. Notons au passage que, pour la première fois dans les exemples présentés jusqu'ici, la partie de l'*abozao** commence le chant, et ensuite se répète au milieu et à la fin du morceau.

Dans l'exemple 10a qui suit, nous présentons une transcription du "corps" de ce chant à partir de la mesure 21, (soit après le premier *abozao**) et durant 32 mesures, jusqu'à la mesure 52. Cette transcription, ainsi que l'enregistrement (d'une durée d'environ 3'10") que nous présentons sur la plage 13 de la cassette audio, nous permettent de voir la relation périodique entre les différentes parties, le contour mélodique des lignes chantées par le choeur et par la soliste, ainsi que les *toques** des instruments à percussion.

87

Exemple N° 10		Enregistrement type "B2"
Village	:	San Martín de Loba
Date	:	18 janvier 1995
Heure	:	20h 40 environ
Endroit	:	Dans la rue d' «El Carmen»
Soliste	:	Aminta Marín
Choeur	:	Martina T. Camargo, Yenith Caballero, Danith León Marqueza Mojica, Delxis Ortiz Freddy Agudelo, Cecilio Vidales
Tambora	:	Vicente Serpa
Currulao	:	Nicanor Agudelo
Danseurs	:	(Il n'y a pas eu de danse)

«La salamanca»
(Tambora golpeada*)

$\text{♩} = 128$

S. *A qué punto's — de puer — de la casa de concha vi ra —*

C. *Con la sa — la — man — ca — se — da — res — va — mas a esp —*

B. *Por que no — por — de co — gar — el san — to que ya que — ri a —*

C. *Con la sa — la — man — ca — se — da —*

T. *[Tambora] que — en — la — de — en la — pi — ca — la — vi — la —*

S. *res — da — mas a ver —*

C. *Con la sa — la —*

B. *Pre — sta — me — por — re — co — ler — de — lo — co — re — pla — ba — el — de —*

C. *man — ca — se — da — res — va — mas a ver —*

T. *de —*

Exemple 10a

Dans cette transcription nous pouvons constater que dans la partie vocale, par exemple, la ligne mélodique du refrain chanté par le chœur n'est pas la même que celle des vers chantés par la soliste. Par contre et tout au long du morceau, la soliste reprend une même ligne mélodique pour tous les vers du chant, dont le contour ressemble un peu à celui de la ligne mélodique du refrain. Mais si dans cette dernière l'ambitus est d'une sixte majeure, celui de la phrase du soliste est d'une octave.

De la même façon que dans le chant «La cuba e'» de l'exemple précédent, la périodicité dans la partie vocale est asymétrique. C'est-à-dire que la longueur de la phrase du chœur et celle du soliste sont inégales. En effet, si la période du cycle vocal est de dix-huit pulsations, celle de la soliste en représente dix, et celle du chœur huit. La relation entre les cycles périodiques de ce chant est donc exactement la même que dans le chant «La cuba e'», dans la partie de l'*abozao** comme dans la partie du "corps", comme nous le montre la figure 15 présentée dans l'exemple 9.

D'après la transcription présentée dans l'exemple 10a, les *toques** de *tambora golpeada** sur la *tambora** et sur le *currulao**, d'après l'interprétation de Vicente Serpa et de Nicanor Agudelo respectivement - qui par ailleurs sont les deux *tamboreros** les plus sollicités du village⁸⁸ - sont les suivants :



Exemple 10b

⁸⁸De plus, ils ont une grande estime l'un pour l'autre, s'appellent entre eux "mi compae", et aiment beaucoup jouer ensemble dans la *Tambora*.

Dans cet exemple, on peut constater encore une fois la ressemblance du *toque** de la *tambora** dans cette modalité rythmique de Vicente Serpa avec celui de José Rocha dans l'exemple précédent, notamment dans la récurrence des trois accents produits sur la membrane de l'instrument. Rappelons-nous que ces deux *tamboreros** sont originaires du même village, San Martín de Loba. Par contre, le *toque** du *currulao** de Nicanor Agudelo diffère de celui d'Ermides Holguín de l'exemple précédent, quant aux configurations rythmiques qui les composent. Tous deux sont aussi originaires de San Martín de Loba.

Si l'on tient également compte des deux premiers exemples de *tambora golpeada** présentés ici, on peut donc constater que, pour l'instant, seuls les *toques** des *tamboreros** interprétant la *tambora** ont des ressemblances importantes quant à leurs constitution rythmique, et en particulier les trois accents sur la membrane de l'instrument, produits au même moment dans une formule rythmique donnée. Les *toques** du *currulao** ne présentent pas pour l'instant suffisamment de ressemblances pour nous permettre de les identifier comme étant une même figure rythmique.

Nous allons présenter par la suite d'autres exemples de *toques** sur le *currulao** et sur la *tambora** afin de mieux comprendre la fonction rythmique de ces instruments dans la *tambora golpeada**. Mais avant de poursuivre sur cette modalité rythmique, nous allons nous arrêter un instant sur ce que représente un *toque** pour Casildo Gil Padilla de San Martín de Loba, (par ailleurs considéré par beaucoup de gens comme l'un des *tamboreros** les plus connus et importants de la région), à l'aide des images en vidéo que nous présentons dans l'exemple 11 qui suit.

Exemple 11 :

**« Toque* de tambora golpeada* de
Casildo Gil Padilla sur le currulao* »**

Cet exemple présenté sur image vidéo nous permet de mieux comprendre ce que représente un *toque** pour l'un des plus connus *tamboreros** de la région : Casildo Gil Padilla. Pour ce faire, nous avons employé la technique connue sous le nom de *performing*. D'après Arom, cette technique "(...) consiste donc à apprendre soi-même à jouer d'un instrument de la population dont on étudie la musique, afin d'être à même de procéder ensuite à une analyse"⁸⁹.

Pour notre propos, cependant, il ne s'agissait pas "d'apprendre" à jouer du *currulao** pour ensuite procéder à des analyses ultérieures sur le matériel musical ainsi appris. Rappelons-nous que les analyses concernant la musique proprement dite dans ce travail, sont tirées, toutes, à partir du matériel recueilli dans un contexte musical précis. Nous avons déjà exprimé que souvent, lorsqu'on posait aux *tamboreros** la question : "Qu'est-ce que c'est un *toque** ? " nous avions des réponses "musicales", avec une démonstration sur l'instrument lui-même de ce que c'était le *toque** d'une modalité rythmique donnée. En employant donc cette technique de *performing*, nous ne prétendons en aucun cas tester nos capacités d'assimiler et d'apprendre l'interprétation d'un *toque** quelconque sur cet instrument. Notre intérêt est de comprendre ce que représente un *toque** pour le *tamborero** lui-même, en prêtant particulièrement attention à la manière dont il transmet son savoir. Pour ce faire, nous lui demandions donc de nous

⁸⁹AROM (Simha) : *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale*, Paris, SELAF, 1985, p. 179.

l'enseigner, en utilisant ainsi cette technique de *performing* comme un moyen de faire parler "musicalement" le *tamborero*⁹⁰.

En dépit des inconvénients d'une telle technique, surtout en tenant compte du temps limité dont nous disposions, celle-ci nous a cependant aidé à mieux comprendre ce qui constitue le *toque*⁹¹, pour les acteurs eux-mêmes.

Sur l'image vidéo N°4, nous pouvons donc observer le «*Toque*⁹² de *tambora golpeada*⁹³ sur le *currulao*⁹⁴ », selon la façon dont Casildo Gil nous l'a enseigné chez lui⁹⁵. Là, il nous a expliqué ce que c'est le *toque*⁹⁶ de la *tambora golpeada*⁹⁷ sur le *currulao*⁹⁸ et comment nous devons l'interpréter. Nous présentons également la transcription d'un extrait de cet entretien, correspondant à la même séquence de l'image vidéo N°4.

Dans cette transcription, le minutage approximatif du temps du défilement de la cassette vidéo est mis à l'extrême gauche, chaque ligne de l'entretien lui-même - transcrite intégralement - est numérotée et suivie de l'initiale des deux interlocuteurs : Casildo Gil (C.), et Guillermo Carbó (G.), nos commentaires et descriptions personnels de ce qui se passe sur l'image sont mis en petits caractères et entre crochets⁹⁹, et les coupures dans l'image - qui représentent aussi une coupure dans le temps¹⁰⁰ - sont représentées avec une ligne horizontale discontinue : — — — — —.

⁹⁰À San Martín de Loba, le 17 décembre 1995.

⁹¹Contrairement à ce que nous faisons d'habitude concernant le style de narration employé ici, dans cet extrait nous employons désormais la première personne du singulier dans tous les commentaires personnels, afin d'éviter toute confusion entre ce qui est dit pendant cet entretien, et nos observations personnelles.

⁹²En sachant que toute la séquence - concernant uniquement la *tambora golpeada*⁹³ - a duré une trentaine de minutes, et que nous en avons édité ici dix minutes environ.

**Toque* de tambora golpeada* sur le currulao* ,
(par Casildo Gil Padilla) .**

Extrait de l'Image vidéo N° 4

16'14

[Je me rapproche du *currulao** , Casildo Gil interprète le *toque** sur l'instrument.]

----- [Coupure dans l'image]

16'54

[Casildo Gil prend mes poignets et percute le tambour avec mes mains, en interprétant ce que pour lui représente un *toque** de *tambora golpeada**]

1. **G⁹³ :** **J'inverse les mains, n'est pas ?**
2. **C⁹⁴ :** Oui, vous les inversez... Une fois vous avez appris ce *golpecito* ("petit coup"), alors on ajoute ce qu'on appelle le *redoble** (le "roulement") au *currulao** .

[Casildo Gil joue le *toque** avec "roulement"]

3. **C :** C'est ça le *redoble** !

18'08

4. **G :** **Mais, quel est le *golpe** de base, celui qui n'a pas encore de *redoble** ?**
5. **C :** Le *golpe** de base est celui-ci :

[Casildo Gil joue le *toque** (qu'ici on appelle *golpe**), et à 18'37 je le rejoint, en imitant son *toque**. On joue ensemble pendant un moment]

18'47

6. **G :** **Faisons-le encore une fois avec les mains !**

[À 19'18 il me lâche les mains et je continue seul. Quelques instants plus tard il fait des signes d'approbation]

19'30

7. **C :** Comme ça. Exactement ! Vous l'apprenez bout par bout.

20'00

8. **C :** C'est celui-là le *golpe** du *currulao** en *tambora* [*golpeada**] .

20'40

9. **C :** Là vous êtes en train de le faire ! (...).

⁹³Guillermo Carbó Ronderos.

⁹⁴Casildo Gil Padilla.

21'08

[J'arrête]

10. **G :** **Qu'en pensez-vous ?**

11. **C :** Ça y est. Vous jouez le *golpe**. Ce qui vous manque maintenant c'est de faire ce qu'on appelle le *reflejo** (le "reflet") du *currulao**. C'est ce que l'on y cherche... des sonorités plus gaies. Mais pour ce qui est le début de la *tambora*, de la *tambora golpeada** proprement dite, c'est comme ça, comme vous la jouez là (...).

[Casildo imite le rythme du *toque** de la *tambora golpeada** avec des sons produits avec sa bouche]

21'32

13. **G :** **Pardon, comment vous avez dit ?**

14. **C :** C'est ça le *toque** de la *tambora golpeada** ... Ensuite chaque joueur rajoute le reste : les *reflejos**, plus de joie, plus de sonorités.

21'45

15. **G :** **Ah, alors celui-ci est le *golpe** de base ?**

16. **C :** Oui. Le *golpe** de base est celui-là !

21'50

[De nouveau, Casildo imite avec sa bouche le *toque** et je continue à interpréter le rythme sur l'instrument]

17. **C :** C'est celui-là ! C'est le *golpe** de base. [Entre-temps je joue]

18. **G :** **Je l'ai appris !** [Je m'arrête]

22'04

19. **C :** Ça y est, vous l'avez appris (...)

22'06

20. **G :** **Faisons d'abord le *golpe** de base avec vos mains, et puis le "roulement".**

[Casildo prend mes mains encore une fois pour faire le *golpe** de base et puis le roulement]

22'36

21. **C :** On y ajoute deux, trois roulements, mais on joue toujours le *golpe** comme celui-là.

(...)

22'45

[Je continue de jouer]

23'03

22. **G :** **C'est comme ça le *golpe** de base ?**

23. **C :** Oui, c'est celui-là. Le reste c'est du *reflejo**.

23'07

24. **G :** **Ça par contre, je ne le fais pas très bien.**
 25. **C :** Il vous reste des choses à apprendre. Une fois que vous avez bien appris le *golpe** de base, alors vous-même, vous faites ensuite les roulements du *currulao** (...).
 26. **G :** **Ah, donc le reste [le *reflejo**, ou le roulement] est plutôt une affaire personnelle !**
 27. **C :** Oui, c'est quelque chose de bien personnel. Mais, bien sûr, cela est possible grâce au *toque** dans la *tambora**... De même que lorsqu'on va la finir, alors on fait un rythme pour annoncer qu'elle va bientôt finir.
 28. **G :** **Quel rythme ?**

23'33

[Casildo joue, puis j'essaye]

[À 24'06 Casildo prend de nouveau mes mains, et après j'essaye encore une fois seul]

25'13

29. **G :** **Bon ; ça a été plus ou moins !**
 30. **C :** Vous avez réussi, vous avez réussi. Malgré le fait que c'est la première fois que vous essayez de jouer le *currulao** dans la *tambora* [le rythme], vous avez tout de même réussi à trouver le *golpe** de base !

25'30

31. **G :** **Alors, tous les débuts vous faites pareil ?**
 32. **C :** Oui, comme ça.

[Je joue]

33. **C :** Exactement, c'est comme ça que je les fais.
 34. **G :** **Je vais vous jouer le début, le *golpe** de base, ensuite je vais essayer de faire un roulement, puis le final. Et après tout ça, vous allez me donner une note, d'accord ?**

[Casildo rit]

26'05

35. **G :** **On va voir comment je réussis ce test !**

[Je joue l'enchaînement décrit précédemment]

36. **C :** Bien ! Vous avez "8". Je ne vous donne pas "10" parce qu'il vous manque encore un petit peu. Alors je vous donne "8" !

Fin d'extrait.

Dans cet extrait d'entretien et avec l'aide de l'image en vidéo, nous pouvons mieux comprendre ce que représente le *toque** de *tambora golpeada** pour Casildo Gil Padilla. D'une part, on s'aperçoit qu'il n'est pas nécessaire d'avoir une technique de jeu particulière pour interpréter le *toque**. Autrement dit, pour jouer la séquence rythmique du *toque**, la façon dont on y parvient n'est pas importante : que l'on utilise une alternance de coups de mains donnée, que la position des paumes et des doigts soit telle ou telle, ou encore, que les sonorités ainsi produites soient ou non semblables, simplement similaires ou différentes de celles utilisées par Casildo Gil, ne change en rien le *toque** lui-même⁹⁵. En fait, ce qui compte donc c'est la rythmique qui se dégage à travers une formule, répétitive, caractérisée par la récurrence d'un certain nombre d'événements semblables à des intervalles réguliers, et donc dans une période donnée. Ces événements concernent principalement les accents et les oppositions de timbres.

D'autre part, cette formule rythmique répétitive qui constitue le *toque** de base, admet une certaine marge de variabilité, qui se traduit en ajoutant ici et là ce que Casildo Gil appelle les *reflejos** et les *redobles**, soit : "*quelque chose de bien personnel (...)* ", comme il le dit lui-même (ligne 27). La fonction de ces figures rythmiques alternes du *toque** de base, est d'ajouter : "*plus de joie, plus de sonorités (...)* ". D'après Casildo Gil, c'est à chaque *tamborero** de chercher et de trouver ses sonorités, ce qui est possible grâce au *toque** exécuté sur la *tambora**, comme il le dit aussi dans la même ligne 27 de l'entretien, et comme nous l'observons tout au long de ces analyses également.

⁹⁵Nous avons évoqué certains de ces aspects dans : «Technique de jeu».

Le *toque** possède donc à lui-même une structure interne qui lui est propre, et qui permet de l'identifier comme tel, de la même manière que Casildo Gil l'identifiait lorsque nous étions capables de l'interpréter (comme par exemple, entre les lignes 6 à 10 de l'entretien) mais aussi, lorsque Casildo Gil nous corrigeait lorsque nous n'étions pas capables de l'interpréter.

Exemple 12 : «La Magdalena»

«La Magdalena» - dont les paroles du refrain : "Ne pleure pas, ne pleure pas la Madeleine", font allusion à Marie-Madeleine, où la soliste introduit également ici et là des couplets d'origine profane - est l'un des chants traditionnels les plus connus de la région. Il est interprété ici par Delcy Gil, accompagnée par son père - Casildo Gil - quelques membres de sa famille et d'autres musiciens (Fiche technique N° 6)⁹⁶.

96

Exemple N° 12		Enregistrement type "B2"
Village	:	San Martín de Loba
Date	:	16 décembre 1994
Heure	:	16h 00 environ
Endroit	:	Chez Casildo Gil
Soliste	:	Delcy Gil
Choeur	:	Cedileth Gil, Zaidy Gil, Noraibis Gil, Benedicta Nieto Daquiris Rincón, Nolides Arzuza, Mariana Centeno Luz Marina Centeno, Cecilio Vidales
Tambora	:	Fredy Agudelo
Currulao	:	Casildo Gil Padilla
Danseurs	:	(Il n'y a pas eu de danse)

Avec cet exemple, on peut écouter sur la plage 14 de la cassette audio (et pendant environ 3'05), la manière dont Casildo Gil emploie - lors d'une *Tambora* - le *toque** qu'il vient de nous montrer sur l'image vidéo N°4.

Dans cette interprétation de «La Magdalena», Casildo Gil démarre le morceau⁹⁷ et établit sur le *currulao** un *tempo* vif d'environ 132 à la noire. Il est suivi immédiatement par Fredy Agudelo sur la *tambora**. Huit mesures plus tard la *cantadora** Delcy Gil énonce le refrain. Observons maintenant une transcription partielle de la partie vocale à partir de l'entrée du soliste (exemple 12a).

⁹⁷Comme il fait aussi dans la majorité des chants interprétés par son groupe "Riquezas de San Martín".

«La Magdalena»
(Tambora golpeada*)

$\text{♩} = 132$

S. $\text{♩} = 132$
No lle- res no lle- res — la Mag-da-le-na — no lle- res no lle- res — la Mag-da-le-na —

S.
la la Mag-da-le- na en la puer- ta de la yu- ca —

C.
No lle- res no lle- res — la Mag-da-le-na —

S.
na por la pen- sa- je la mu- jer no se des- pié- ce —

C.
No lle- res no lle- res — la Mag-da-le-na —

S.
la ca-ya- pa- que- la que- ta- do ca- la- tas no- gras —

C.
No lle- res no lle- res — la Mag-da-le-na —

S.
puer- to de- sé- a la ma- da se- rá mi pa- gra —

C.
No lle- res no lle- res — la Mag-da-le-na —

S.
puer- to de mi en- en Re- ge- ra pa- la de la —

C.
No lle- res no lle- res — la Mag-da-le-na —

S.
- la buer- ra ca- en pa- de la- ma- ma- ca- ca —

C.
No lle- res no lle- res — la Mag-da-le-na —

Exemple 12a

Dans l'exemple ci-dessus, et en écoutant l'enregistrement, nous pouvons observer qu'en effet la strophe chantée par le soliste est composée d'un quatrain, "coupé" par le refrain en deux parties. Nous avons déjà observé une situation semblable à celle-ci dans le chant de *tambora golpeada** «La cuba e'» (exemple 9), avec un type de rime en forme croisée (ab/cb) ; il en est de même dans l'exemple 12b suivant (et qui correspond aux mesures 32 à 44 de l'exemple 12a ci-dessus) :

	De 'l cielô cayó un pañuêlo	[8]
	pintadô con letras nêgra(s)	[8]
R.C.	No llores, no llores	[6]
	la Magdalena	[5]
	en cadâ punta decia	[8]
	tu madre será mi suêgra	[8]

Exemple 12b

Quant à la périodicité du cycle vocal, on s'aperçoit qu'elle est régulière - avec une récurrence des mêmes événements mélodiques toutes les seize pulsations - et symétrique, avec huit pulsations pour le refrain ainsi que pour les couplets⁹⁸. Nous avons déjà vu une relation périodique de ce type dans une autre *tambora golpeada** : «La negra Juana» (exemple 7).

«La Magdalena» est chantée ici par Delcy Gil dans la tonalité de Sol Majeur, avec un axe fréquentiel légèrement haussé tout au long du morceau. L'ambitus de la phrase mélodique du refrain est d'une sixte majeure, et celui de la soliste d'une octave. Le contour mélodique de la phrase du soliste part

⁹⁸Notons que si dans l'*abozao** la partie vocale réduit bien la périodicité à sa moitié, la percussion par contre ne fait pas de même. La *tambora** continue avec son *toque** de base, et le *currulao** fait un roulement qui ne semble pas avoir une récurrence d'événements rythmiques régulière.

généralement de la tierce de l'octave inférieure (Si), monte jusqu'à la tierce de l'octave supérieure, et finit en descendant à la quinte (Ré), d'où part le chœur avec le refrain.

Observons maintenant en détail les *toques** du *currulao** et de la *tambora* dans l'exemple 12c suivant, qui correspond à la transcription partielle de la percussion, du début jusqu'à la mesure 48. De même, écoutons cet exemple qui dure environ 30" sur la cassette audio, page 15 :

The musical score for Example 12c is a partial transcription of percussion from the beginning to measure 48. It consists of six systems, each with three staves labeled B. (bongos), C. (cassa), and T. (tambora). The tempo is indicated as ♩ ≈ 132. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings. The first system starts with a double bar line and a repeat sign. The second system also starts with a double bar line and a repeat sign. The third system starts with a double bar line and a repeat sign. The fourth system starts with a double bar line and a repeat sign. The fifth system starts with a double bar line and a repeat sign. The sixth system starts with a double bar line and a repeat sign.

Exemple 12c

Dans cette transcription, et en écoutant cet exemple, nous pouvons considérer le *toque** de *tambora golpeada** de Casildo Gil comme la formule rythmique interprétée entre les mesures 17 à 24. En effet, on peut également apercevoir des variantes, sans que pour autant on perde de vue - ou "d'ouïe" - le *toque** de base, celui dont Casildo Gil nous avait parlé - et le même qu'il nous avait appris - dans l'exemple 11. Dans cette interprétation de «La Magdalena» (comme par ailleurs dans toute autre interprétation de *tambora golpeada** par Casildo Gil), on trouve effectivement un *toque** "primaire", pour ainsi dire, qui à part certaines oppositions de timbre, s'identifie également par la récurrence régulière des accents. Et c'est autour de ces deux aspects que le *tamborero** ajoute ici et là sa touche personnelle.

À ce fait, et si l'on compare le *toque** de Casildo Gil à celui de Nicanor Agudelo (dans «La salamanca», exemple 10), on s'aperçoit qu'il existe entre les deux *tamboreros** une nette ressemblance dans leurs *toques** quant à leur style de jeu dans cette modalité rythmique. Ceci n'est pas du tout étonnant lorsqu'on sait que tous deux ont appris le *currulao** avec l'un des plus grands *tamboreros** du village : David Escobar. Mais leurs jeux respectifs - dont l'origine aurait pu être le *toque** même de David Escobar - gardent d'importantes différences qui, d'après Casildo Gil, proviennent des *reflejos** des différents *tamboreros**, soit : "*quelque chose de bien personnel (...)* ", comme il nous l'a dit précédemment⁹⁹, ajoutant : "*(...) bien sûr, cela est possible grâce au *toque** dans la *tambora** (...)* "¹⁰⁰.

Cette dernière affirmation est d'une grande importance. En effet, grâce à la *tambora** et à sa persistante formule rythmique répétitive (son *toque**), le *currulao** peut se livrer plus facilement à l'interprétation des variations

⁹⁹Dans l'exemple N°11, ligne 27.

¹⁰⁰Idem.

autour de son propre *toque** , à d'autres figures rythmiques répétitives alternes, aux *reflejos** et aux *redobles** , ainsi que parfois aussi à l'improvisation, sans qu'il y ait une rupture rythmique dans le discours musical, ni dans celui de la danse.

En effet, dans cet exemple on peut constater que le *toque** de *tambora golpeada** interprété sur la *tambora** par Fredy Agudelo (fils de Nicanor Agudelo), est semblable à celui de tous les autres *tamboreros** - dans cette même modalité rythmique et sur ce même instrument - analysés jusqu'ici. Cette ressemblance repose essentiellement dans la récurrence, d'une manière successive, des trois accents sur la membrane de l'instrument sur une période de quatre pulsations. À cet égard donc, la *tambora** reste immuable.

Exemple 13 : «Pasea la tambora»

«Pasea la tambora» est l'un de ces chants issus du concours "chant inédit" du Festival de Tambora de Tamalameque. Il est interprété ici par l'un des deux orchestres de *Tambora* de ce village, "La llorona"¹⁰¹, et par son directeur - et compositeur de ce chant - Luis Eugenio Imbrechts (Fiche technique N° 7)¹⁰².

Comme très souvent dans cette musique, le soliste expose d'abord le refrain puis, une fois que celui-ci a été repris par le chœur, il réintroduit de nouveaux vers à chacune de ses interventions. La forme des strophes est celle d'un quatrain avec des rimes doubles croisées (abab). Le soliste répète les deux derniers vers de la strophe en la prolongeant ainsi de moitié. Ce prolongement fait varier la période du cycle vocal dans le "corps" du morceau, avec vingt-quatre pulsations pour le soliste (au lieu de seize si cette prolongation n'avait pas lieu) , et seize pour le chœur. Dans l'*abozao** final,

¹⁰¹Le même orchestre interprète de «La tanga gaviota» dans l'exemple de référence N° 5.

¹⁰²

Exemple N° 13		Enregistrement type "B2"
Village	:	Tamalameque
Date	:	12 décembre 1995
Heure	:	21h 00 environ
Endroit	:	La <i>plaza</i> * centrale du village
Soliste	:	Luis Eugenio Imbrechts
Choeur	:	Olga M. Paba, Maryluz Moreno, Yamerlys Perales, Narllys Palomino, Meredy Durán, Maritza Navarro, Eduardo Núñez, José del Carmen Estrada, Rodrigo Surmay, Abimael Robles, John J. Pacheco
Tambora	:	Manuel Núñez
Currulao	:	Emil Pedraza
Guache	:	Eustorgio Mier
Danseurs	:	Olga Rojas, Carlos Benavides

cette période est réduite d'un quart, et soliste et chœur auront chacun quatre pulsations.

Le *cantador** Luis Eugenio Imbrechts interprète ce chant dans une tonalité majeure, dont l'axe fréquentiel démarre sur un Si baissé, et monte progressivement, un peu plus d'un demi-ton plus haut, vers un Do quelque peu instable¹⁰³. L'ambitus de la phrase mélodique du soliste est d'une quinte, et celui du chœur d'une sixte majeure. Bien que leurs phrases respectives ne soient pas identiques, leurs contours se ressemblent.

Dans l'*abozao** on pourra remarquer d'importantes similitudes avec la *tambora alegre**, et en particulier avec celui des trois premiers exemples de ces analyses. En effet, dans tous ces exemples la percussion joue sur les mêmes types de formules rythmiques, des formules qui sont généralement employées comme formules de base dans le *berroche**, modalité rythmique que nous étudierons par la suite.

Pour l'instant, écoutons l'interprétation de ce chant par l'orchestre "La Ilorona" sur la cassette audio, plage 16, pendant environ 2'50. Suivons dans le même temps la transcription partielle des parties vocale et de percussion (excepté le *guache**) présentée ici dans l'exemple 13a qui suit, afin de découvrir les *toques** des instruments à percussion que l'on emploie à Tamalameque dans la *tambora golpeada**.

¹⁰³Dans l'exemple 13a qui suit, nous transposons tout le début du chant à Do

«Pasea la tambora»
(*Tambora golpeada**)

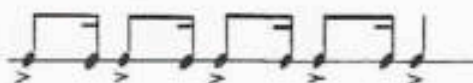
[illegible]

Exemple 13a

S. Be-ve con los de la pi-ra Be-ve con los de ve-na-cia -
 C. pa-sea-la pa-sea-la pa-sea-la tam-
 B. 33
 C. 33
 T. 33
 S. Vi la lan-cha que ya ve-nir - Oris - ti-na de Tam-bora -
 C. ho-ra - pa-sea-la pa-sea-la - por-ta-de Ca-lan-tia -
 B. 41
 C. 41
 T. 41

Exemple 13a

En ce qui concerne les *toques** de la *tambora** et du *currulao**, cet exemple nous montre une situation analogue à celle que nous avons exposée dans les autres exemples de cette modalité rythmique. En effet, la *tambora**, interprétée ici par Manuel Núñez, joue sur une formule rythmique répétitive presque immuable. Elle est de nouveau caractérisée par la réitération des accents sur la membrane de l'instrument, l'opposition de timbres, ainsi que la répétition - quatre fois de suite - d'une même cellule rythmique composée d'une croche (accentuée) suivie d'une double croche (non accentuée). La suite de cette cellule, telle qu'elle se présente dans ce rythme, donne lieu à la ligne rythmique - de l'exemple 13b suivant - laquelle, afin de montrer cette configuration, est écrite en notation rythmique (par opposition à la notation métrique que nous utilisons habituellement, où les figures rythmiques se mettent en rapport à une pulsation isochrone sous-jacente) :



Exemple 13b

Le *toque** est ainsi composé d'une même cellule rythmique répétée quatre fois, suivie d'une autre cellule dont la valeur égale à une noire, en alternant d'une manière bien précise les attaques sur le bois et sur la membrane de l'instrument. Lorsqu'on effectue cette alternance de timbre, les accents issus de la percussion sur la membrane seront beaucoup plus importants en intensité dynamique que ceux exécutés sur le bois. Pour cette raison, dans la transcription de l'exemple 13a nous avons tenu principalement compte du premier groupe d'accents. Mais lorsque dans ce même exemple au moins deux cellules rythmiques (de l'exemple 13b) se répètent successivement en percutant exclusivement la membrane de l'instrument (comme dans les mesures 21 et 39), à ce moment-là on entend clairement l'accent sur l'attaque dont la valeur est la plus longue :



Le *currulao** joue autour de cette même suite de cellules exposée plus haut, bien que son *toque** semble privilégier les mêmes attaques accentuées sur la membrane de la *tambora**. Mais contrairement à cette dernière, l'accentuation des valeurs longues dans la suite des cellules rythmiques exposées plus haut (exemple 13b) est plus facilement perceptible dans le *currulao** (par exemple, mesures 25 à 30), car le timbre de cet instrument est plus homogène que celui de la *tambora**. Cependant, Emil Pedraza joue du *currulao** en faisant une opposition de timbre entre un son aigu et sec et un autre plus grave et résonant. Le *tamborero** alterne ainsi - tout au long du morceau et au maximum, une seule fois par figure rythmique - à l'intérieur même du *toque** ces deux types de sonorités.

Exemple 14 : « Naranjas y limas »

Avant de conclure avec les exemples transcrits dans la modalité de *tambora golpeada*^{*}, revenons à Hatillo de Loba - village de départ de ces analyses - pour déterminer si les *toques*^{*} de *tambora golpeada*^{*} sur le *currulao*^{*} comme sur la *tambora*^{*} diffèrent ou non, de ceux en provenance des autres villages.

Tout d'abord, profitons-en également pour illustrer avec cet exemple un aspect important que l'on rencontre souvent dans cette musique. En effet, «Naranjas y limas», interprété ici par Gumerindo Palencia comme une *tambora golpeada*^{*} lors de la même *Tambora* que dans les trois premiers exemples - avec certains changements de musiciens dans l'orchestre (Fiche technique N°8)¹⁰⁴ - , a été interprété par Venancia Barriosnuevo dans l'exemple 3 comme *tambora alegre*^{*}.

104

Exemple N° 14		Enregistrement type "B2"
Village	:	Hatillo de Loba
Date	:	21 janvier 1995
Heure	:	20h 30 environ
Endroit	:	Dans la rue, chez Venancia Barriosnuevo
Soliste	:	Gumerindo Palencia
Choeur	:	Marciana Guzmán, Liliana Arias, Yahaira Amaris, Elizabeth Marrugo, Jaquelin Barriosnuevo, Juan Villalobos, Eurípides Monroy
Tambora	:	Ernesto Amaris Barriosnuevo
Currulao	:	Esteban García
Guache	:	Anuar Pérez
Danseurs	:	Vicenta Barriosnuevo, José Luis Ramos

Fiche technique N° 8

En analysant ces deux versions de «Naranjas y limas», on se rend compte en effet des nombreuses différences - mise à part la modalité rythmique proprement dite - concernant la structure de la strophe, le type de rime, la relation périodique entre les parties, les unités et le contour mélodiques, etc. Pour l'instant, cependant, limitons-nous à souligner simplement cette particularité, que l'on rencontrera également dans d'autres chants de *Tambora* où les ressemblances seront beaucoup plus importantes qu'entre ces deux versions de «Naranjas y limas» présentées ici.

En ce qui concerne la partie vocale, on notera que le chant démarre avec le soliste suivi immédiatement du *currulao*^{*}, puis de la *tambora*^{*}, des battements de mains et du *guache*^{*}. La strophe est en forme de quatrain avec une rime assonante croisée (abcb). Les contours mélodiques des couplets du soliste présentent également le même contour mélodique que celui du refrain, ainsi que le même type de rime croisée. La période du cycle vocal, symétrique et régulière, est de trente-deux pulsations dans le "corps", dont seize pour le soliste et seize pour le chœur, et celle de la percussion de quatre. Dans l'*abozao*^{*}, à caractère conclusif, cette périodicité se réduit d'un quart pour la partie vocale et de la moitié pour la *tambora*^{*} et le *currulao*^{*}. Ce type de relation périodique entre les parties est strictement le même que dans l'exemple 1, que nous avons représenté dans la figure 13.

Maintenant, et avec l'exemple 14a qui suit, nous allons nous intéresser particulièrement aux *toques*^{*} des *tamboreros*^{*} dans ce village, avec une transcription partielle - à partir de leur entrée (mesure 4) et jusqu'à la mesure 27 - de l'enregistrement sur la plage 17 de la cassette audio (durée 3'40 environ).

The image shows a musical score for three systems, each with four staves labeled B., G., C., and T. The tempo is indicated as 126. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some measures containing 'x' marks. The score is divided into three systems by double bar lines.

Exemple 14a

Dans cette transcription nous pouvons observer que, dans l'ensemble, le *toque** du *currulao**, plus varié et animé que celui de la *tambora**, accentue les mêmes attaques que ceux de la *tambora** sur la membrane. La *tambora**, elle, joue tout le temps autour d'une même formule rythmique répétitive, autour de son *toque**, sans faire de changements significatifs. Et lorsque la *tambora** fait varier son *toque**, elle le fait sur la même suite de quatre cellules rythmiques que nous avons exposées précédemment dans l'exemple 13b, comme le fait aussi le *currulao**.

Ce constat nous permet d'affirmer que dans la *tambora golpeada** les *toques** du *currulao** et de la *tambora** à Tamalameque (et d'après l'interprétation de l'orchestre "La llorona" dans l'exemple précédent), sont semblables à ceux d'Hatillo de Loba (d'après les *tamboreros** présentés dans cet exemple). Cependant, nous ne pouvons pas affirmer que cette ressemblance ait déjà existé depuis de nombreuses années. Rappelons-nous, comme nous l'avons exposé dans «Les Festivals de Tambora», que Luis Eugenio Imbrechts (directeur de "La llorona") a été amplement influencé par Venancia Barriosnuevo, et que cette *cantadora** représente pour lui une idole dans la *Tambora* . En tenant compte de ce fait, et sachant donc aussi que les Festivals ont été à l'origine même de l'orchestre "La llorona", il est très probable que cette ressemblance entre les styles de jeu des instruments à percussion, soit le résultat d'une influence directe et importante de la *Tambora* en provenance d'Hatillo de Loba sur celle de Tamalameque. Cela ne nous empêche pas pour autant d'affirmer que les *toques** (des *tamboreros** de Tamalameque et d'Hatillo de Loba) que nous avons transcrits soient ceux que l'on trouve aujourd'hui dans ces deux villages.

2. Exemples de référence

Les exemples suivants, non transcrits, nous serviront de référence pour d'autres interprétations de cette même modalité rythmique répandue à travers la région dans tous les villages à *Tambora* : la *tambora golpeada**.

Exemple 15 : « Vicente ya lo ve »

Restons à Hatillo de Loba lors de la même *Tambora* des trois premiers exemples et accompagnés par les mêmes musiciens (voir Fiche technique N°1), avec une interprétation par Venancia Barriosnuevo du chant traditionnel «Vicente ya lo ve» . C'est donc un enregistrement de type "B2" d'une durée d'environ 2'50 sur la plage 18 de la cassette audio.

Comme dans l'exemple 3, la périodicité de la partie vocale n'est pas constante. La réponse du chœur possède une durée invariable de quatre pulsations (la plus courte réponse d'une *tambora golpeada** présentée jusqu'ici), mais elle n'intervient pas à intervalles réguliers ; car en effet, la soliste fait varier la longueur des phrases mélodiques qu'elle interprète. C'est ainsi que la périodicité du cycle vocal est donc irrégulière, avec des valeurs différentes mais toujours en nombres pairs (huit, dix, douze pulsations). Voici donc un autre exemple d'une *quasi-périodicité* . Les *toques** présentent les mêmes caractéristiques déjà évoquées, tantôt dans le "corps" comme dans l'*abozao**, de la même manière que dans la *tambora golpeada** de l'exemple 14.

Exemple 16 : « Qué parió María »

Passons maintenant à un autre village : San Martín de Loba, et à sa célébration de la neuvaine de Noël. Les trois exemples suivants concernent donc des interprétations de *tambora golpeada** à trois moments différents de la neuvaine (messe à l'aube, *paseo** dans la journée, et *Tambora* le soir), dans trois neuvaines distinctes¹⁰⁵.

Le premier exemple «Qué parió María», a été interprété le 23 décembre 1995, vers 5h 30 à la fin de la messe du petit matin. La *cantadora**, Delcy Gil, se regroupe avec la foule à côté de la crèche. Les *tamboreros** alors enthousiastes commencent à interpréter un rythme de *guacherna**, mais la foule les arrête aussitôt en demandant : "*En tambora, en tambora !* ", puis le chant démarre accompagné, bien sûr, d'une *tambora golpeada** . Cet enregistrement, de type "A" et d'une durée d'environ 3'00, se trouve sur la plage 19 de la cassette audio.

Exemple 17 : « Tres golpes »

Pendant la journée, plusieurs *paseos** se promènent à travers le village en chantant diverses *Tamboras* . Voici un exemple de l'un des chants traditionnels les plus connus, interprété ici par Mariano Caro lors d'un *paseo** de la rue de Bolívar, le 21 décembre 1995, vers 10h 30. C'est donc un enregistrement de type "A" d'une durée d'environ 2'50 sur la plage 20 de la cassette audio. À noter que, s'agissant d'un *paseo**, on chante et on joue en même temps qu'on se déplace en marchant. Ce déplacement se perçoit clairement dans cet enregistrement.

¹⁰⁵Voir ici : «La neuvaine de Noël à San Martín de Loba » dans "La Tambora d'aujourd'hui".

Exemple 18 : « Campana de navidad »

Le soir tombé, c'est l'heure d'une *Tambora* de rue, en plein air. Voici un exemple lors d'une *Tambora* de la rue d'«El Carmen», le 22 décembre 1994, vers 21h 30. C'est un chant traditionnel de Noël interprété ici par José Rocha, dit "Mañi"¹⁰⁶. Les *tamboreros** sont Vicente Serpa à la *tambora** et Nicanor Agudelo au *currulao** (voir photo N° 22). C'est donc un enregistrement de type "A" d'une durée d'environ 3'00 sur la plage 21 de la cassette audio.

Exemple 19 : « La cuba e' »

Voici un autre exemple enregistré lors de la même *Tambora* de la rue d'«El Carmen», le 22 décembre 1994, vers 22h 30. C'est une nouvelle version de «La cuba e'» (voir exemple 9), interprétée ici par Delcy Gil. Les deux *tamboreros** sont encore une fois Vicente Serpa et Nicanor Agudelo (jouant sur les mêmes instruments). C'est également un enregistrement de type "A" dont voici un extrait d'une durée d'environ 2'20 sur la plage 22 de la cassette audio.

Exemple 20 : « El avión »

Nous sommes maintenant dans un autre village : Altos del Rosario, lors d'une *Tambora* le soir du 27 décembre 1994. Il s'agit d'un enregistrement de type "B2" dont voici un extrait d'environ 2'00 sur la plage 23 de la cassette

¹⁰⁶L'interprète de la *tambora** dans l'exemple 9.

audio. «El avión» est l'un des chants traditionnels les plus connus de la région. Lorsqu'on danse ce chant, on imite parfois le vol d'un avion et des oiseaux avec un mouvement des bras vers le haut et vers le bas. Ce chant est interprété ici par Diofelina Epalza et tous les membres de l'orchestre d'Altos del Rosario. Notons qu'à cette occasion cet ensemble utilise également des planchettes, ainsi que des battements de mains pour accentuer la pulsation. De même, il y a deux *currulaos** interprétant, comme la *tambora**, les mêmes *toques** caractéristiques présentés dans les deux premiers exemples de cette modalité rythmique (exemples 7 et 8).

Exemple 21 : « Chicó le vino »

Cet exemple est une autre version du chant de l'exemple 2 «Chicó le vino», interprété alors par Venancia Barriosnuevo à Hatillo de Loba comme une *tambora alegre**. Cette fois-ci le même orchestre de l'exemple précédent - en provenance d'Altos del Rosario -, avec la *cantadora** Rosalía Urrutia interprètent ce chant comme une *tambora golpeada**, lors d'une *Tambora* à San Martín de Loba le soir du 12 novembre 1995, vers 23h (une fois le Festival de Tambora de ce village fini). Il s'agit d'un enregistrement de type "B2" (réalisé dans la rue des Fleurs, chez le *cantador** Alberto González), dont voici un extrait d'environ 2'00 sur la page 24 de la cassette audio.

Contrairement aux deux versions du chant «Naranjas y limas» exposées précédemment, il existe de nombreuses ressemblances entre ces deux versions du chant «Chicó le vino», notamment dans l'utilisation de certaines unités mélodiques, dans le contour mélodique du refrain, ainsi que dans l'emploi d'un vocabulaire commun (avec des mots comme "borraja",

"violeta"). Mise à part la modalité rythmique elle-même, il existe aussi de nombreuses différences, notamment dans la relation périodique des cycles vocal et de percussion, entre autres.

Exemple 22 : «Si Juana viniere»

Nous sommes toujours dans la même *Tambora* à San Martín de Loba, le soir du 12 novembre 1995, ou plutôt le matin du 13, vers 1h10, avec le même orchestre que dans l'exemple précédent - en provenance d'Altos del Rosario - et la même *cantadora** - Rosalía Urrutia. C'est un enregistrement de type "B2" dont voici un extrait d'environ 2'00 sur la cassette audio, page 25.

Exemple 23 : « La negra Juana »

Le même orchestre de l'exemple précédent, lors de la même *Tambora* (à San Martín de Loba le soir du 12 novembre 1995, vers 23h), interprète le même chant que dans le tout premier exemple de *tambora golpeada** ici présenté (exemple 7). Il s'agit d'un enregistrement de type "B2", dont nous présentons seulement un extrait d'une durée d'environ 2'00, et qui se trouve sur la page 26 de la cassette audio. Entre ces deux enregistrements (celui de l'exemple 7 et celui-ci) cinq ans se sont passés. Et on peut remarquer que les deux versions sont très proches l'une de l'autre, aussi bien dans le contenu du texte, dans les phrases mélodiques du soliste chantées par le *cantador** - et compositeur de ce chant - Dagoberto Deal, dans la relation périodique des parties, dans les *toques** des instruments à percussion, et ainsi de suite. En fait, en cinq ans «La negra Juana» n'a guère changée.

Conclusion

En analysant les seize exemples de *tambora golpeada** que nous présentons ici - dont sept transcrits, et neuf de référence - , nous pouvons tirer un certain nombre de conclusions.

Tout d'abord, la *tambora golpeada** présente un *tempo* plus lent - par rapport à la *tambora alegre** - qui oscille aux alentours de 132 pulsations par minute¹⁰⁷. Dans la partie vocale, on constate une alternance, constante et ininterrompue, entre soliste et chœur. Parfois le soliste anticipe son entrée d'une ou deux pulsations, créant ainsi un *tuilage* (exemple 7), bien que cet effet ne soit pas une caractéristique du style de cette modalité rythmique en particulier, ni par ailleurs dans ce genre de musique en général. Dans le "corps" du chant cette alternance se produit généralement sur des périodes qui oscillent entre seize pulsations (exemples 7 et 12), jusqu'à quarante (exemple 13), en passant par dix-huit (exemples 9 et 10) ou encore trente-deux pulsations (exemples 8 et 14)¹⁰⁸. Dans tous les exemples transcrits, l'*abozao** a une périodicité régulière et symétrique de huit pulsations dans la partie vocale.

Le contour mélodique des phrases du soliste est parfois similaire au contour de la phrase mélodique du refrain (exemples 7, 12, 13 et 14), bien que l'ambitus de la phrase mélodique chantée par le soliste et de celle chantée par le chœur ne soit pas toujours le même. Par ailleurs, à l'exception de l'exemple 14, tous les ambitus des refrains et des couplets diffèrent.

¹⁰⁷En tenant compte de tous les exemples de *tambora golpeada** (d'analyse et de référence) présentés ici.

¹⁰⁸À noter que dans les exemples de référence 15 et 18, la périodicité du cycle de la partie vocale est irrégulière, oscillant entre huit, dix, douze ou encore seize pulsations.

La partie de percussion est fondée sur des cycles rythmiques répétitifs avec des périodes de quatre pulsations dans le "corps" du chant. Dans l'*abozao*^{*}, elle est de deux pulsations (exemples 13 et 14), et dans les autres elle est variable : soit tantôt la *tambora*^{*} comme le *currulao*^{*} répète leurs *toques*^{*} respectifs, soit ils varient leur *toques*^{*}, ou soit seulement le *currulao*^{*} réduit la période de son cycle rythmique de moitié. Comme avec la *tambora alegre*^{*}, dans la *tambora golpeada*^{*} cette relation périodique est invariable. C'est-à-dire que dans tous les exemples présentés ici, pour n'importe quelle relation périodique exposée par la partie vocale, la structure rythmique de la percussion reste la même. De même, la fonction de chaque instrument de percussion diffère. En effet, le *toque*^{*} de *tambora golpeada*^{*} sur le *currulao*^{*} - et d'après les exemples présentés ici - s'interprète le plus souvent sur les *valeurs opérationnelles minimales*¹⁰⁹. Son jeu, plus ornementé et varié que celui de la *tambora*^{*}, semble s'appuyer sur les mêmes accents produits par le *toque*^{*} de la *tambora*^{*}, autour duquel le percussionniste se livre à des improvisations qui varient selon le *tamborero*^{*} et les circonstances du moment (la fête, la danse, etc.). Par contre, le *toque*^{*} de la *tambora*^{*} reste stable, tout au moins en ce qui concerne la récurrence des accents produits sur la peau de l'instrument. Le *toque*^{*} de la *tambora*^{*}, pour sept interprètes différents, reste donc constant dans tous les chants de *tambora golpeada*^{*} présentés jusqu'ici.

Observons les similitudes et les différences entre les différents *toques*^{*} de la *tambora golpeada*^{*} interprétés sur la *tambora*^{*} et sur le *currulao*^{*} par tous ceux des *tamboreros*^{*} qui ont fait l'objet d'une transcription, dans le Tableau N° 11 qui suit :

¹⁰⁹Comme dans la *tambora alegre*^{*}.

Quelques toques* de tambora golpeada*
dans la région de Mompos

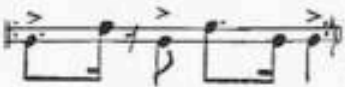
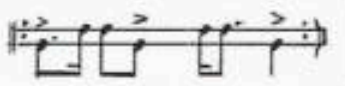
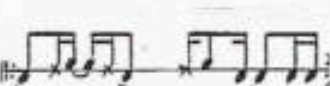
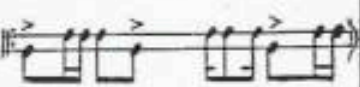
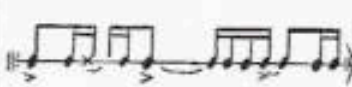
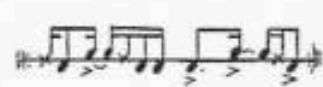
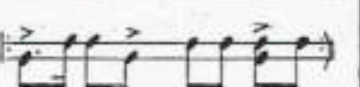
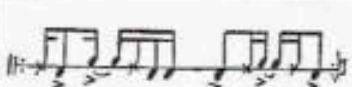
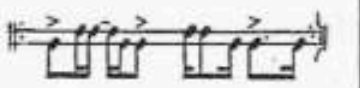
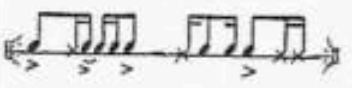
Village	Tamboreros	<i>Toque</i>	
		<i>Tambora</i>	<i>Currulao</i>
Altos del Rosario	Manuel Apalza (T.) Celestino Apalza (C.)		
Hatillo de Loba	Ernesto Amaris (T.) Esteban García (C.)		
San Martín de Loba	José Rocha (T.) Ermides Holguín (C.)		
	Vicente Serpa (T.) Nicanor Agudelo (C.)		
	Fredy Agudelo (T.) Casildo Gil (C.)		
Tama-lameque	Manuel Núñez (T.) Emil Pedraza (C.)		

Tableau N° 11

c. *Tambora redoblada**

La *tambora redoblada** est une modalité rythmique de la *Tambora* tout à fait particulière. En effet, bien qu'elle soit très bien connue et souvent interprétée à San Martín de Loba, elle est cependant presque complètement inconnue ailleurs. De plus, un seul chant de cette modalité rythmique semble être interprété aujourd'hui dans la région : «La guerra patriota».

Pourtant, «La guerra patriota» est considérée par les acteurs de la *Tambora* à San Martín de Loba comme l'un des plus anciens chants du village¹¹⁰. Le texte du refrain (nous le verrons dans l'exemple suivant), nous parle de guerres, de Napoléon, et d'indépendance. De même, Cayetano Camargo (l'un de plus anciens *cantadores** de toute la région), nous a chanté un extrait de ce chant¹¹¹, dont toutes les strophes faisaient allusion aux personnages (Simón Bolívar, Atanasio Girardot, entre autres) et aux guerres d'indépendance en Colombie (comme celle au Pont de Boyacá). Ceci est peut-être un indice des origines du chant, compte tenu du fait que l'indépendance de la Colombie se situe aux débuts du XIX^e siècle¹¹². Mais il est aussi probable que ce chant se soit intégré à la communauté de ce village beaucoup plus tardivement.

Quelles que fussent ses origines, il est tout de même intéressant - et même curieux - de constater que ni la *tambora redoblada** ni «La guerra patriota» ne sont connus dans d'autres villages, sachant que d'une part il

¹¹⁰Voir ici : «*Les chants traditionnels de la région* », ainsi que le tableau N° 4 correspondant, dans «*La Tambora d'hier*».

¹¹¹Signalons tout de même que Cayetano Camargo ne nous l'a pas mentionné au moment où nous lui avons posé la question concernant le tableau N°4. Tout de même, il nous l'a chanté à un autre moment, en affirmant plus tard qu'il s'agit bien de l'un des plus anciens.

¹¹²Officiellement, l'indépendance de la Colombie a été acquise le 20 juillet 1810. Pourtant plusieurs guerres d'indépendance ont eu lieu jusqu'en 1830. Cf. MINAUDIER (Jean Pierre) : *Histoire de la Colombie*, op. cit. pp. 91 à 134.

semblerait bien que ce chant soit parmi les plus anciens, et que d'autre part une bonne partie du répertoire de cette musique est partagé à travers les villages de la région, et en particulier dans les villages faisant partie de notre étude. Examinons donc maintenant deux versions de ce chant dans les deux exemples qui suivent, l'un d'analyse et l'autre de référence.

1. Exemple d'analyse

Exemple 24 : « La guerra patriota »

Dans cet exemple, «La guerra patriota » est interprétée par la "Reine de la *Tambora* " de San Martín de Loba, Aminta Marín, lors de la même *Tambora* que dans l'exemple 10 (voir «Fiche technique N° 5» ¹¹³).

S'il est probable qu'à une époque les couplets de ce chant avaient des liens avec des guerres d'indépendance et d'autres sujets semblables (comme nous l'a chanté Cayetano Camargo), aujourd'hui on chante «La guerra patriota» comme toutes les autres *Tamboras* (à l'exception de celles chantées dans l'église), à savoir en introduisant toutes sortes de thématique , des *lalaleos** ou de l'improvisation dans les strophes.

Notons par ailleurs que le mot "redoblada" signifie "redoublée", mais également "roulée". Or, c'est exactement ce qui se passe, tant du point de vue de la strophe dans la poésie, que de la rythmique dans la musique. Car si certains vers, eux, sont redoublés, la *tambora** , elle, est roulée .

¹¹³Ce chant a été dansé par Martina Teresa Camargo et Fredy Agudelo, et donc ils n'ont pas fait partie du chœur dans cet enregistrement (comme dans l'exemple 10).

Examinons tout d'abord la strophe du refrain dans l'exemple 24a suivant pour illustrer cet aspect, ainsi que le compte syllabique, le type de rime, le placement de l'accent tonique ("^") et d'autres dérogations poétiques :

	La guêrra, la guerra patriôta	[9]
	que muêra el Napoleôn	[6]
R.C.	que vivâ la independência	[8]
	la justícia y la razôn	[7]

Exemple 24a

Cette strophe, qui est par ailleurs la toute première (et qui constitue le refrain), est d'abord énoncée par la soliste, puis reprise par le chœur. Or, à chaque reprise, elle est redoublée dans le premier et le troisième vers, soit ceux dans lesquels il y a absence de rime. Le premier vers, lui, est répété tel quel, sans aucun changement ni dans le texte ni dans l'unité mélodique qui le contient. Le troisième vers est répété tel quel dans le texte, mais par contre l'unité mélodique change : la première fois c'est une ligne mélodique descendante, la deuxième fois c'est une ligne mélodique montante. Cette même situation se répète tout au long du chant, non seulement dans le refrain, mais aussi dans toutes les autres strophes chantées par la soliste.

Il nous reste maintenant à savoir de quelle manière se présente la *tambora** "roulée" dans cette modalité rythmique, et si en l'occurrence le *currulao** est roulé lui aussi. Pour ce faire, observons la transcription partielle de ce chant que nous présentons par la suite dans l'exemple 24b, et qui correspond à l'enregistrement (d'une durée d'environ 3'00") sur la page 27 de la cassette audio.

«La guerra patriota»
(*Tambora redoblada**)

And. 116

S. *La guerra la guerra patriota la guerra la guerra patriota que vive la independencia la justicia la razón*

C.

B.

C.

T.

S. *La guerra la guerra patriota la guerra la guerra patriota que*

C.

B.

C.

T.

S. *que vive la independencia la justicia la razón*

C.

B.

C.

T.

S. *San Martín de los Andes San Martín de los Andes [de los Andes] San Martín de los Andes [de los Andes] De los Andes [de los Andes]*

C.

B.

C.

T.

Exemple 24b

le J ba-la Ha-rí-a en las que-bra-da-de Qui-to

La que-ra la que-ra pa-tri-a la que-ra la que-ra pa-tri-a que

Mo-re-

ma-ra-til-le-pa-lean que vi-ra la in-de-pen-den-cia que vi-ra la in-de-pen-den-cia la ju-s-ti-cia y la coe-sión

na que agra-la-ran-do na-rra-na que agra-la-ran-do pa-re-ce ni po-drá-brun-a-na lle-ve la can-be-ra blan-ca lle-ve

la can-be-ra blan-ca de sa-pi-en-tia-me-ni coe-sión

La que-ra la que-ra pa-tri-a la que-ra la que-ra pa-tri-a que

Exemple 24b

À l'écoute de cet exemple et en regardant la partition, on note tout d'abord que le *tempo* est plus lent que celui des autres exemples présentés jusqu'ici (signalons qu'il semble y avoir également un léger *accelerando*). En ce qui concerne la partie vocale, on s'aperçoit que la période du cycle vocal - la plus longue de tous les exemples aussi (aspect tout à fait normal dans la mesure où cet exemple est le seul qui redouble certains vers de la strophe de façon systématique¹¹⁴) - a quarante-huit pulsations (vingt-quatre pour chaque partie). L'ambitus des phrases mélodiques chantées par la soliste et par le chœur est d'une octave. Et le contour mélodique reste le même que celui du refrain pour toutes les autres strophes du chant qui est interprété ici en Ré majeur (quelque peu haussé).

En ce qui concerne la percussion, en écoutant l'enregistrement et en regardant l'exemple 24b, on peut facilement distinguer la manière dont la *tambora** est roulée tout au long du morceau. Et si dans la partie vocale le redoublement se fait en prolongeant son cycle, pour la percussion il n'en est pas ainsi. Car, la percussion joue sur des formules rythmiques répétitives, et donc cycliques, dont les périodes ont la plupart du temps quatre pulsations.

Le *toque** de la *tambora** est fondé sur une séquence d'accents, d'abord sur le premier temps de la mesure et ensuite sur le premier et le deuxième temps de la mesure suivante. Chacun de ces accents est précédé d'une série de deux ou trois coups "rebondis" en forme de roulement, sur les valeurs opérationnelles minimales qui précèdent les trois accents évoqués¹¹⁵. D'autres accents viennent s'ajouter aussi entre les deux derniers accents, et

¹¹⁴À l'exception de l'exemple 13 : « Pasea la tambora ».

¹¹⁵Nous illustrons ce type de coup rebondi dans l'image vidéo N°3, séquence "A", avec une *guacherna**. Voir ici : « Technique de jeu ».

coïncident avec certaines figures composées d'une série de croches dans la partie vocale.

Le *currulao** par contre ne roule pas son jeu. Par ailleurs, le *tamborero** utilise exactement le même *toque** que pour une *tambora golpeada**. Cependant - et comme la *tambora** - il ajoute ici et là une série de quatre croches, mais de façon beaucoup moins régulière (mesure 9 et 61). Cette figure rythmique ajoutée au *toque**, rend le cycle du *currulao** irrégulier. De plus, la relation périodique entre la *tambora** et le *currulao** s'inverse. On peut très clairement observer cette situation dans les deux mesures qui suivent ce changement dans la périodicité du cycle rythmique du *currulao**, soit les mesures 10 et 52 respectivement, où l'on voit une même partie du *toque** de la *tambora** accompagnée par l'une des deux parties différentes du *toque** du *currulao**.

2. Exemple de référence

Exemple 25 : « La guerra patriota »

Voici un exemple de ce chant interprété lors d'une *Tambora* de la rue d'«El Carmen» par Delcy Gil, le 22 décembre 1994, vers 22h. Les *tamboreros** sont, comme dans l'exemple précédent, Vicente Serpa à la *tambora** et Nicanor Agudelo au *currulao** (voir photo N° 22). C'est donc un enregistrement de type "A" dont voici un extrait d'une durée d'environ 3'00 sur la plage 28 de la cassette audio.

Il est à noter dans cette version que la soliste ne redouble pas systématiquement le premier vers de la strophe, tandis que le redoublement du troisième vers (soit celui qui présente un changement dans l'unité mélodique le contenant, avec un renversement de sens de la ligne mélodique) n'est jamais omis.

Dans cette interprétation, le *tempo* s'accélère partant d'environ 120 pulsations par minute au début du chant, pour atteindre jusqu'à 130 pulsations par minute vers la fin, sur une durée de plus de six minutes.

Conclusion

La *tambora redoblada** est une variante de la *tambora golpeada**. Ceci en raison des ressemblances qui existent entre ces deux modalités d'un point de vue rythmique. Si l'on observe par exemple le *currulao**, on s'aperçoit que Nicanor Agudelo emploie le même *toque** de base pour les deux modalités rythmiques. La seule différence est le prolongement de son cycle en ajoutant une série de quatre croches en isorythmie avec certaines figures de la partie vocale. Cette prolongation change en effet aussi la périodicité de son cycle et la rend irrégulière, en inversant le rapport entre les *toques** de la *tambora** et du *currulao**. Mais cette "irrégularité" ne se produit que rarement (deux fois en soixante-trois mesures de l'exemple 24b), car cette figure de quatre croches ne se joue pas systématiquement à des intervalles réguliers. Par contre, la *tambora** joue un roulement presque continu tout au long du morceau. Ce roulement se produit autour de trois accents dont deux caractérisent aussi le *toque** de *tambora golpeada** sur la *tambora**, bien que sans roulement préalable.

On peut ainsi rapprocher ces deux modalités rythmiques (la *tambora golpeada** et la *tambora redoblada**) dans la mesure où leurs *toques** respectifs se ressemblent : celui du *currulao** est le même, celui de la *tambora** similaire. De ce fait, sur le terrain nous avons également entendu d'autres versions où l'on ne redouble la *tambora** que pendant le refrain, et dans ce cas, dans les couplets on joue le *toque** de *tambora golpeada** . De plus, on danse la *tambora redoblada** de la même façon que la *tambora golpeada** , danse que nous analyserons par la suite.

Le nom de "*tambora redoblada** " se justifie pleinement dans le contenu musical et parle donc de lui-même. Car en effet, la *tambora** y interprète un roulement cadencé. Ce roulement de la *tambora** sur la membrane de l'instrument, rappelle aussi les roulements des tambours des marches militaires.

d. Berroche* et corrido*

Le *berroche** est une modalité rythmique de la *Tambora* bien particulière, dans la mesure où, en quelque sorte, elle est la plus "ouverte". Nous avons déjà évoqué cette "ouverture" lorsqu'on parlait de la *tambora alegre** aux débuts de ces analyses, où nous disions que pour beaucoup de gens, la *tambora alegre** est considérée comme un *berroche** : dans les Festivals, par exemple, cette modalité rythmique - la *tambora alegre** - n'est pas prise en compte comme telle ; alors, on l'appelle *berroche** . Mais, pourquoi donc ? Ou plutôt, pourquoi ne pas l'appeler autrement ?

Essayons de répondre à cette question. En fait "*berroche*" est un terme qui fait aussi partie du vocabulaire des habitants de la région, pour désigner

une situation donnée, un état d'esprit, une circonstance précise. Ce mot vient du verbe "berrochar", qui en Colombie signifie "faire du tapage", "causer du désordre", "s'ébattre"¹¹⁶, et il est donc employé pour décrire des situations où il existe un certain "désordre", généralement de type collectif.

À ce sujet et dans la *Tambora*, on pourrait presque penser qu'aux origines on nommait *berroche** les danses et les chants issus de ces moments où un certain désordre collectif se manifestait. C'est possible. De même, on pourrait aussi penser qu'aujourd'hui on nomme *berroche** tous ces chants et danses qu'on ne sait pas trop comment appeler. Or, la réalité n'est pas tout à fait ainsi, mais presque (tout au moins dans un contexte hors Festivals). Car, s'il est vrai que dans les Festivals on continue d'interpréter d'autres modalités rythmiques (telle que la *tambora alegre**) comme s'agissant d'un *berroche**, dans les villages à *Tambora* où le *berroche** était répandu, on ne considérerait pas non plus n'importe quelle autre modalité rythmique comme un *berroche**.

En effet, il existe un certain nombre de critères qui permettent de distinguer cette modalité des autres. Mais il est vrai aussi qu'à travers la région le *berroche** permet une marge de variabilité d'interprétation importante, tant dans la structure rythmique des *toques** que dans la forme responsoriale des chants, ainsi que dans la danse. Et c'est dans ce sens là qu'il reste l'une des modalités rythmiques les plus "ouvertes" de la *Tambora*, comme nous essayerons de le montrer à travers les exemples qui vont suivre.

Alors, si avec le *berroche** nous incluons également le *corrido** (qui provient d'un village à *Chandé* - Talaigua Viejo - et non pas à *Tambora*) la

¹¹⁶En espagnol "alborotar, retozar", d'après le dictionnaire : *Pequeño Larousse Ilustrado*, Ediciones Larousse, Paris, 1984, p. 144.

raison en est que ce dernier présente de nombreuses similitudes avec le *berroche** des villages à *Tambora*, particulièrement en ce qui concerne la structure rythmique des *toques** comme nous le verrons aussi avec les exemples correspondants.

1. Exemples d'analyse

Par la suite, nous allons présenter des enregistrements concernant le *berroche**, ainsi que leurs analyses respectives. Nous commencerons par le village où nous venons de voir la *tambora golpeada**, San Martín de Loba, et nous finirons à Talaigua Viejo avec le *corrido**, en passant par tous les autres villages faisant partie de notre étude.

Exemple 26 : « A pila' el arroz »

Ce chant traditionnel est interprété par Ismael Ardila lors de la même *Tambora* que dans l'exemple 9 (voir «Fiche technique N° 4»)¹¹⁷. Comme dans la plupart des *Tamboras*, le soliste démarre le morceau en énonçant le refrain. Il est suivi aussitôt par la percussion, et notamment le *guache** qui est secoué rapidement plusieurs fois de suite. Un *tempo* vif s'instaure qui oscille aux alentours de 152 pulsations par minute.

Le chœur poursuit avec le refrain en l'alternant ensuite avec le soliste. La troisième fois que le soliste chante le refrain, il le fait dans une tessiture plus aiguë que dans les deux premières. À partir de ce moment-là, le soliste

¹¹⁷Le couple de danse a été formé par Cinthia Rocha et Juan Carlos Cassio.

introduit à chaque fois de nouveaux couplets, dont le premier est l'un des plus connus à travers toute la région - y compris Talaigua Viejo - et chanté dans différentes modalités rythmiques de la *Tambora*. Examinons de plus près ce fameux couplet dans l'exemple 26a qui suit¹¹⁸, qui entre autres nous montre également certains aspects concernant la structure poétique de la strophe.

	Dele palo a lâ tambôra	[8]
	que se acabe dê rompêr	[7]
R.A.	A pila' el arrôz, mamîta	[8]
	a pila' el arrôz, mamâ	[7]
	y si el dueño prêguntare	[8]
	diga que yô le mandê	[7]

Exemple 26a

En effet, la strophe chantée par le soliste est composée d'un quatrain "coupé" par le refrain, avec un type de rime en forme croisée (ab/cb), comme nous l'avons déjà observé dans le chant de *tambora golpeada** «La cuba e'» (exemple 9), ainsi qu'avec «La Magdalena» (exemple 12).

La transcription partielle de l'exemple 26b suivant nous permet d'approfondir davantage d'autres aspects de ce chant. Elle concerne les parties vocale et de percussion (excepté le *guache**) dans la section comprise entre le répons du chœur avant le changement de tessiture du refrain par le soliste, jusqu'au répons du chœur qui suit le couplet que nous venons d'évoquer dans l'exemple 26a ci-dessus (soit les mesures 9 à 40 en comptant la première entrée du chœur comme la mesure 1). Écoutons également cet exemple - d'environ 3'35 - dans l'enregistrement sur la cassette audio, page 29.

¹¹⁸Pour une traduction de ce texte, voir la note de bas de page N° 60 de la deuxième partie de cette étude, p. 131.

La période du cycle vocal est régulière et symétrique, avec une récurrence des mêmes événements mélodiques toutes les seize pulsations, dont huit pour le refrain et huit pour le couplet. Nous avons déjà vu une relation périodique de ce type dans deux autres *Tamboras* : «La negra Juana» (exemple 7) et «La Magdalena» (exemple 12). Mais ici, on constate tout de même une importante différence avec ces deux autres exemples : l'*abozao**. En effet, on peut s'interroger sur la présence, ou l'absence d'*abozao** dans cet exemple, car le seul changement dans la partie vocale se produit vers la fin, où le soliste rejoint le chœur pour chanter avec lui - et à l'unisson - le refrain. En faisant ainsi, il est vrai, la période du cycle vocal se réduit de moitié, soit huit pulsations. Le contour mélodique du refrain, dont l'ambitus est d'une sixte mineure, détermine aussi celui des couplets du soliste, bien que ce dernier étende son ambitus jusqu'à une neuvième mineure (comme entre les mesures 13 et 14 de l'exemple 26a).

Pour la percussion il n'en est pas ainsi. Les formules rythmiques interprétées par la *tambora** et par le *currulao** ont des périodes de deux pulsations tout au long du morceau. Ce sont les *toques** de plus courte durée que nous ayons étudiés jusqu'ici. Le *toque** de la *tambora** ne change guère, et il est fondé sur trois accents produits en frappant la membrane de l'instrument, de la même manière que dans l'*abozao** de plusieurs autres *tamboras alegres** et *tamboras golpeadas** (voir par exemple les chants enregistrés à Hatillo de Loba), en déployant une technique de jeu particulière que nous avons étudiée précédemment¹¹⁹. Le *currulao** joue également autour d'une même formule rythmique, caractérisée par une opposition de timbre et une accentuation particulière qui soulignent, par ailleurs de façon presque identique, le *toque** de la *tambora**. De plus, le *currulao** est le seul

¹¹⁹Voir ici dans «Technique de jeu», l'image vidéo N°3, séquence "B".

à faire varier - légèrement - son *toque*^{*} , mais reste cependant toujours en isorythmie avec la *tambora*^{*} sur la dernière des trois attaques qui caractérisent le *toque*^{*} de cet instrument.

Exemple 27 : « El pájaro chilacó »

Revenons maintenant à Hatillo de Loba afin de déterminer si les *toques*^{*} de *berroche*^{*} sur le *currulao*^{*} et sur la *tambora*^{*} s'assimilent ou non à ceux que nous venons de voir à San Martín de Loba. «El pájaro chilacó» est interprété par Gumercindo Palencia lors d'une *Tambora* installée dans la *plaza*^{*} centrale du village, devant l'église (Fiche technique N°9)¹²⁰.

Le soliste démarre le morceau en énonçant le refrain. Ensuite, la *tambora*^{*} et le *currulao*^{*} , ensemble, exposent une même figure rythmique d'une durée de quatre pulsations, en instaurant un *tempo* vif d'environ 152 pulsations par minute. Ils sont suivis du *guache*^{*} et des battements de mains, puis du répons du chœur.

120

Exemple N° 27		Enregistrement type "B2"
Village	:	Hatillo de Loba
Date	:	27 décembre 1995
Heure	:	19h 30 environ
Endroit	:	<i>Plaza</i> [*] centrale du village, devant l'église
Soliste	:	Gumercindo Palencia
Choeur	:	Tatiana Moreno, Milena Villalobos, Kelvin Rangel, Yaniris Sánchez, Joenis Cogoyo, María Rodríguez, Jaquelin Barriosnuevo, Alejandro Villalobos
Tambora	:	Eurípides Monroy
Currulao	:	Juan Villalobos
Guache	:	Emanuel Palencia
Danseurs	:	Vicenta Barriosnuevo, José Luis Ramos

La forme de la strophe est un quatrain avec une rime croisée (abcb), excepté le refrain qui n'a pas de rime. Les contours mélodiques des couplets chantés par le soliste ont une ressemblance importante avec le contour mélodique du refrain. Ce chant est en tonalité majeure et l'ambitus du refrain est d'une sixte mineure et celui des couplets d'une septième mineure. La période du cycle vocal, symétrique et régulière, est de trente-deux pulsations, dont seize pour le soliste et seize pour le chœur.

Comme dans l'exemple précédent, on peut également s'interroger ici sur la présence, ou l'absence, d'*abozao**. Mais, contrairement au *berroche** que nous venons d'analyser en provenance de San Martín de Loba, dans celui-ci (d'Hatillo de Loba), il n'y a aucun changement dans la périodicité des parties vocale et de percussion. La fin de ce chant semble s'annoncer, comme au début, avec une alternance du refrain entre le soliste et le chœur. Écoutons maintenant cet exemple, d'une durée d'environ 3'20", sur la plage 30 de la cassette audio.

En effet, dans cet exemple on constate que les *toques** de la *tambora** et du *currulao** ont très peu changé par rapport à l'exemple précédent. En ce qui concerne la *tambora**, à part la toute première figure du début, le *toque** ne varie guère tout au long du morceau. Il est constitué d'une formule rythmique, déjà vue, dont les accents sur la membrane de l'instrument se produisent à contretemps et sur une période de deux pulsations. Le *currulao** joue principalement sur les valeurs opérationnelles minimales, en accentuant davantage la troisième attaque sur la membrane dans le *toque** de la *tambora**, qui ici se situe toujours sur le contretemps du deuxième temps de la mesure. Mais parfois aussi, le *currulao** interprète la même formule

rythmique de la *tambora**, en mettant ainsi en relief ce *toque** (comme dans la mesure six de l'exemple qui suit).

Dans l'exemple 27a suivant, nous pouvons observer de plus près la partie de percussion, avec une transcription des seize premières mesures, qui correspondent à l'entrée du soliste (début du chant) et au premier répons du chœur. Écoutons également sur la plage 31 de la cassette audio, et durant environ 30", la percussion seule. La *tambora** est enregistrée sur le canal de gauche, et le *currulao** sur le droit. Le *guache** s'entend en fond sur les deux canaux de la bande.

The image shows a musical score for four percussion parts: B. (Bateria), G. (Gong), C. (Cassa), and T. (Tambora). The tempo is marked as $\text{♩} = \sim 152$. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 8, and the second system contains measures 9 through 16. The notation includes various rhythmic symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, with some measures featuring a '3' indicating a triplet. The instruments are arranged in a stereo field, with B. and G. on the left and C. and T. on the right.

Exemple 27a

Mis à part les différents aspects déjà signalés sur la percussion, remarquons aussi l'entrée des tambours qui jouent en isorythmie une figure rythmique alternée, très courante dans cette musique, dont la durée est égale à celle du *toque**. Notons également le *guache** qui, en quelque sorte, "roule" davantage sur une durée d'une croche avant d'accentuer avec les battements

de mains la pulsation de la musique. À partir de la mesure quatorze le *guache** exécute sa figure rythmique habituelle.

Voyons maintenant comment on interprète le *berroche** dans un autre village dans l'exemple suivant.

Exemple 28 : « Emiliano »

«Emiliano» est un *berroche** - tiré d'un jeu enfantin - interprété ici par Luis E. Imbrechts avec l'orchestre de *Tambora* "La llorona" de Tamalameque. Il a été enregistré lors de la même *Tambora* de l'exemple 13 (voir «Fiche technique N°7»¹²¹). Puisque dans l'exemple précédent nous nous étions arrêtés sur les *toques** de *berroche** à Hatillo de Loba, commençons l'analyse de cet exemple en évoquant également les *toques** de *berroche** que l'on joue aujourd'hui à Tamalameque. Mais, tout d'abord écoutons cet enregistrement, d'environ 2'16", sur la plage 32 de la cassette audio.

À part la partie vocale, dont nous parlerons par la suite, la percussion est très similaire à celle analysée dans l'exemple précédent. Elle démarre sur la même figure rythmique (croche pointée, croche pointée, croche), à ceci près qu'elle est prolongée sur deux pulsations, pour être à nouveau répétée telle quelle par la *tambora**. Aussitôt après, la *tambora** joue sur une même formule rythmique tout au long du morceau, formule qui constitue ainsi son *toque**. Cette formule que nous avons déjà évoquée à plusieurs reprises, est composée de la même suite d'attaques produites sur la membrane de l'instrument et est très souvent interprétée en employant une technique de coups *couverts* sur deux des trois attaques, créant ainsi une opposition de

¹²¹Le couple de danse a été formé par Olga Rojas Trespalacios et Rodrigo Surmay.

timbre qui peut être ou non accompagnée d'accents. Dans cet exemple, tel est le cas : les deux attaques *couvertes* , soit les deux dernières, sont ainsi accentuées. Signalons tout de même que cette différenciation reste légère - et parfois, aussi, bien difficile à saisir - et par conséquent, que l'on accentue ou non ces attaques, on entendra toujours les trois coups qui caractérisent le *toque** de *berroche** sur la *tambora** . Le *currulao** , quant à lui, joue encore une fois une figure rythmique très similaire à celle de l'exemple précédent, en alternant tout de même plus régulièrement son timbre. Mais quelle que soit cette alternance, la dernière attaque de la figure interprétée par la *tambora** (comme dans l'exemple précédent aussi) est toujours accentuée tout au long du morceau.

Voyons maintenant de plus près les *toques** de la *tambora** et du *currulao** dans l'exemple 28a qui suit, et qui correspond aux seize premières mesures à partir de l'entrée de la percussion. Nous pouvons également écouter un fragment de la percussion seule, dans l'enregistrement qui se trouve sur la plage 33 de la cassette audio pendant environ 30". La *tambora** est enregistrée sur le canal de gauche, et le *currulao** sur le droit. Le *guache** s'entend en fond sur les deux canaux de la bande.

Exemple 28a

La partie vocale présente quant à elle certaines caractéristiques que nous n'avons pas vues dans les autres exemples jusqu'à présent. En effet, on y constate une forme responsoriale dans une structure périodique, avec un cycle, régulier et symétrique, dont la période est de huit pulsations (quatre pour le soliste et quatre pour le chœur) d'un bout à l'autre de ce chant.

La structure poétique de la strophe est fondée sur l'alternance entre quatre couplets, chacun de deux vers rimés. Ces quatre couplets, que nous appellerons ici A, B, C et D, sont les suivants¹²² :

A =	R.C.	A Emilião que le dân	[7]
		<i>la cebôlla con el pân</i>	[7]
B =	R.A.	Pêriquito atrás	[5]
		<i>sêñora mamã</i>	[5]
C =	R.C.	Ay quê pide Emilião	[8]
		<i>la cebôlla pa(ra) su hermão</i>	[8]
D =	R.A.	Vaya ver si Emiliano	[8]
		<i>esta vivo o esta muêrto</i>	[8]

L'enchaînement entre ces quatre couplets est le suivant (avec le nombre de répétitions entre parenthèses) :

A(3) ; B(2) ; C(2) ; A(3) ; B(2) ; D(3) ; A(2) ; B(2) ; C(2) ; A(3) ; C(2) ; B(2) ; D(2) ; A(3) ; B, (2)¹²³ ; C(2) ; A(4) .

Les unités mélodiques des vers chantés par le soliste (dont l'ambitus est d'une quinte), ainsi que celles des vers chantés par le chœur (dont l'ambitus est d'une quarte), sont similaires. La phrase mélodique ainsi composée garde un même contour mélodique tout au long du chant. Notons

¹²²Rappelons-nous que la partie chantée par le chœur est mise en **gras** et en *italique*.

¹²³Soit les mêmes vers de "B", mais inversés : "Sêñora mamã / *pêriquito atrás*".

également la périodicité du cycle vocal dans cet exemple, soit 8 (4-4)¹²⁴, nous l'avons seulement vue dans l'*abozao** de certains autres exemples, mais jamais dans le "corps" même d'un chant, comme tel est le cas ici.

En fait, dans cet exemple de *berroche** nous n'avons aucun indice d'*abozao** : ni dans l'alternance entre soliste et chœur, ni dans la réduction de la périodicité dans les cycles rythmiques de percussion, ni, non plus, dans la gestuelle de la danse.

Exemple 29 : « Sapo »

«Sapo» est un chant traditionnel qui présente d'importantes différences, et notamment dans la partie vocale, par rapport aux autres formes de chants de *Tambora* présentés jusqu'ici. Il est interprété par l'un des plus anciens orchestres de toute la région, lors d'une *Tambora* dans la rue menant à la *plaza** (vers le quai) d'Altos del Rosario, le soir du 27 décembre 1994. (Fiche technique N°10)¹²⁵.

¹²⁴Cycle vocal de huit pulsations dont quatre pour le soliste, et quatre, pour le chœur.
¹²⁵

Exemple N° 29		Enregistrement type "B2"
Village	:	Altos del Rosario
Date	:	27 décembre 1994
Heure	:	120h environ
Endroit	:	Dans la rue
Soliste	:	Dagoberto Deal
Choeur	:	Eriberta Salas, Asunción Jiménez, Nelly Rodríguez, Rosa Elena Trespalacios, Rosalía Urrutia Miguelina Epalza, Ignacia Hernández, Delfa Salas
Tambora	:	Manuel Epalza
Currulao 1	:	Celestino Epalza
Currulao 2	:	Robinson Epalza
Danseurs	:	Marclana Salas, Dixzander Díaz Trespalacios

Écoutons donc cet enregistrement, d'une durée d'environ 2'15", sur la plage 34 de la cassette audio.

À l'écoute de cet exemple, on note une forme différente des autres chants responsoriaux analysés jusqu'ici. En effet, l'alternance entre soliste et chœur sous forme "d'appel et réponse" se produit seulement lorsque le soliste chante : "Sapo, este hijo es tuyo" ("grenouille, celui-ci est ton enfant"), et puis le chœur répond : "(...) *en la cara se parece a ti* (...) " (dans son visage, il te ressemble"). Le reste est une sorte de jeu d'imitation. Le soliste continue avec d'autres unités mélodiques, tandis que le chœur poursuit en répétant, toujours après lui, les mêmes fragments. Il n'y a pas de rime, il n'y a pas de strophe proprement dite. Le soliste finit en faisant un coassement de grenouille, tout à fait original, et le chœur fait de même. Entre temps, et tout au long du morceau, le couple de danse, et en particulier le danseur, imite avec son corps une grenouille, comme nous le montrerons également dans les exemples concernant la danse.

Par contre, et en ce qui concerne la percussion, les différences avec les autres *toques** de *berroche** vus jusqu'ici sont peu nombreuses. Notons tout de même que dans cet exemple, comme ailleurs aussi, l'orchestre emploie deux *currulaos**¹²⁶. Mais ceci ne nous empêche pas d'assimiler les différents *toques** à la modalité rythmique qui les identifie, ainsi que de les rapprocher ou non des autres exemples de *berroche** présentés jusqu'ici. Examinons donc une transcription partielle des *toques** de *berroche** dans l'exemple 29a qui suit, correspondant aux seize premières mesures à partir

¹²⁶À cet égard, il ne nous a pas été possible de comprendre le pourquoi de l'utilisation de deux *currulaos** dans cet orchestre. Nous croyons qu'en fait il s'agit d'une influence externe d'autres ensembles orchestraux de musique traditionnelle, et notamment du *conjunto de cumbia**, ensemble qui utilise deux tambours du même type : l'*alegre** et le *llamador**.

de l'entrée de la percussion (mesure 2). Aussi, écoutons 30" de la percussion seule sur la plage 35 de la cassette audio, avec le *currulao** 1 sur le canal de droite, le *currulao** 2 sur le canal de gauche, et la *tambora** au milieu de la bande :

The image shows a musical score for four instruments: B (Bateria), C1 (Currulao 1), C2 (Currulao 2), and T (Tambora). The score is divided into two systems. The first system begins with a tempo marking of quarter note = ~110. The second system starts with a measure rest of 10 measures. The notation includes various rhythmic figures, accents, and dynamic markings.

Exemple 29a

Dans cet exemple le *currulao** 1 joue une figure répétitive d'une période de quatre pulsations, en même temps que le *currulao** 2 joue sur les valeurs opérationnelles minimales une figure rythmique avec quelques ornements, d'une période de deux pulsations. Notons cependant que les deux *currulaos** coïncident toujours - et avec la *tambora** - dans l'attaque de la dernière croche accentuée dans le *toque** de la *tambora**. En fait, et après une entrée en isorythmie avec la *tambora** - par ailleurs presque identique à l'entrée de la percussion dans tous les autres exemples de *berroche** présentés jusqu'ici - le *currulao** 1 joue sur une formule rythmique déjà

étudiée. En effet, cette même formule rythmique est semblable à celle du *toque** de *tambora alegre** sur la *tambora**. (Voir exemples 1, 2, et 3). Nous voici donc avec l'exemple d'un *toque** de *berroche** sur le *currulao** (celui de Celestino Epalza) semblable au *toque** de *tambora alegre** sur la *tambora**.

Le *currulao** 2 joue sur les valeurs opérationnelles minimales une figure rythmique qui également accentue la dernière croche dans le *toque** de la *tambora**, accent précédé d'un roulement de triolet de double-croche. Il ne faut pas tout de même confondre cette figure rythmique avec le *toque** sur cet instrument, car en fait celle-ci n'est qu'une variation, ou une figure alterne du *toque** proprement dit. Le *toque** sur ce *currulao** est la formule rythmique qui se trouve dans les mesures 14 et 15 de cette transcription, car c'est en fait cette autre figure rythmique la plus souvent interprétée tout au long du morceau.

Quant à la *tambora**, nous voilà encore une fois avec une formule rythmique déjà bien familière, avec la même répartition d'accents sur une période de deux pulsations que dans tous les autres *toques** du *berroche** sur la *tambora** présentés jusqu'ici.

Examinons maintenant le *corrido** de Talaigua Viejo.

Exemple 30 : « *Compae se cayó* »

Cet exemple a été enregistré lors d'un *Chandé* ¹²⁷ le jour de la Fête des Rois, l'une des fêtes traditionnelles où l'on installe habituellement du

¹²⁷Rappelons-nous que Talaigua Viejo est un village à *Chandé*, et non pas à *Tambora*.

Chandé ¹²⁸. De plus, c'était le jour de l'anniversaire du fils de José Acosta (joueur de la *tambora*^{*}) et Victoria Soracá (choriste et danseuse) : Olman de los Reyes Acosta, qui joue du *currulao*^{*} dans cet exemple (Fiche technique N°11)¹²⁹. Nous avons donc été invités à célébrer avec *Chandé* cette traditionnelle fête catholique, et à déguster un *sancocho*^{*} pour également fêter l'anniversaire de Olman de los Reyes. La chanteuse soliste dans cet exemple est l'une des plus anciennes *cantadoras*^{*} encore vivante et active de toute la région : Ramona Ruiz. Elle est aussi la seule représentante active du *Chandé* de sa génération, et considérée comme un symbole de cette pratique musicale dans son village, ainsi qu'à travers toute la région.

Écoutons donc cet exemple de *corrido*^{*} (de Talaigua Viejo), d'environ 4'30", sur la plage 36 de la cassette audio.

Contrairement à l'exemple précédent, la structure responsoriale de ce chant est constante d'un bout à l'autre, avec un cycle tout de même irrégulier et parfois asymétrique. En effet, les périodes oscillent de vingt à vingt-quatre

¹²⁸Celle-ci est l'une des nombreuses similitudes de type contextuel que le *Chandé* possède avec la *Tambora*. Voir ici «Aperçu historique».

¹²⁹

Exemple N° 30		Enregistrement type "B2"
Village	:	Talaigua Viejo
Date	:	6 janvier 1996
Heure	:	16h environ
Endroit	:	Dans la rue, chez José Acosta
Soliste	:	Ramona Ruiz
Choeur	:	Edelmira Pérez, Ana Felicia Soracá, Enid Turiso Victoria Soracá, parmi d'autres personnes
Tambora	:	Ovidio Acosta
Currulao	:	Olman de los Reyes Acosta
Danseurs	:	Enid Turiso, Remberto Pérez ; Victoria Soracá, Angemiro Bastidas

pulsations, dont huit, dix ou douze que la *cantadora** alterne, tandis que le chœur semble garder une durée constante de douze pulsations. Cette *quasi-périodicité* du cycle vocal (déjà vue dans l'exemple 3), est souvent accentuée par un effet de tuilage déclenché par la *cantadora**. Aussi, Ramona Ruiz emploie souvent un quatrain en forme coupée avec rime croisée (ab/cb) - déjà vue dans plusieurs autres exemples («La Magdalena», exemple 12 ; «La cuba e'», exemple 9, entre autres) ainsi que le *lalaleo**. Le contour mélodique du refrain est similaire, voir le même, aux antécédents mélodiques des couplets.

De la même façon que dans la plupart des *berroches** présentés ici, dans ce *corrido** il y a également absence d'*abozao** : le cycle vocal ne réduit jamais sa période de moitié, les percussions ne changent pas leurs *toques** respectifs, et dans la danse il n'y a pas non plus de changement dans la gestuelle corporelle (comme nous le verrons aussi dans les analyses sur la danse)¹³⁰. Mais celle-ci n'est pas la seule ressemblance de cet exemple avec les autres *berroches**.

En effet, et en examinant une transcription partielle dans l'exemple 30a qui suit, nous pouvons constater de nombreuses similitudes particulièrement importantes avec d'autres *berroches** présentés ici, concernant respectivement les *toques** de la *tambora** et du *currulao**. Regardons donc les seize premières mesures de la percussion dans l'exemple suivant.

¹³⁰Notons par ailleurs que le mot *abozao** ne semble pas être très bien connu dans ce village. Seuls les acteurs les plus anciens réagissaient lorsque nous leur demandions le sens du mot. Mais leurs réactions ne nous ont malheureusement pas éclairci quant à la signification de ce terme, car lorsque nous l'évoquions, ils ne cessaient pas de rire et de se moquer de nous, et notamment Ramona Ruiz, comme s'il s'agissait d'un mot possédant un sens vulgaire, ou grossier, peut-être même comique.



Exemple 30a

Le *currulao** (qui, rappelons-nous, à Talaigua Viejo est appelé "tambor" au lieu de *currulao**) démarre avec la même figure que commencent tous les autres *tamboreros** de *currulao** dans les exemples de *berroche** précédemment. Ensuite, il joue une formule rythmique caractérisée par l'accentuation de la dernière croche du *toque** de la *tambora** , ainsi que par un nombre important d'attaques sur les valeurs opérationnelles minimales, sur une période de deux pulsations. Cette formule rythmique reste presque constante tout au long du morceau et constitue donc le *toque** de *corrido** sur le *currulao* (d'après l'interprétation d'Olman de los Reyes Acosta). La *tambora** elle, joue la même formule caractérisée par la suite de trois accents produits sur la membrane de l'instrument dans une période de deux pulsations. C'est une caractéristique partagée par tous les *toques** de la *tambora** de tous les *tamboreros** présentés dans les exemples concernant le *berroche** .

Nous considérons les ressemblances entre le *corrido** de Talaigua Viejo (qui, rappelons-le, est l'une des deux modalités rythmiques du *Chandé*), et le *berroche** dans plusieurs villages à *Tambora*, comme suffisamment importantes pour les tenir pour deux modalités rythmiques semblables.

2. Exemples de référence

Au début des analyses du *berroche** nous disions que cette modalité rythmique est particulièrement "ouverte". Avec les exemples de référence qui suivent, nous présentons donc certains chants qui témoignent de cette ouverture, et également un autre exemple de *corrido** de Talaigua Viejo.

Exemple 31 : « Para mi hermanito »

Ce *berroche** a été enregistré lors d'une *Tambora* le 20 décembre 1995 dans la rue des Fleurs à San Martín de Loba. Il a été interprété à cette occasion par Petrona Centeno, l'une de plus anciennes *cantadoras** encore active de ce village, quelques-unes de ses filles (Nelba, Betilda et Asteria Camargo) ainsi que John Jairo Castro, Nélfrido Tovar et Alberto González comme choristes, José Gregorio Castañeda au *currulao** et Vicente Serpa à la *tambora**. C'est un enregistrement de type "B2", dont voici un extrait d'une durée d'environ 2'00, sur la plage 37 de la cassette audio.

Dans cet exemple on constate que la différence principale avec les autres *berroches** repose en fait sur le *toque** de la *tambora**. Tandis que le

currulao^{*}, lui, garde les mêmes caractéristiques des *toques*^{*} précédents, (soit une période de deux pulsations, et l'accentuation de l'un des deux contretemps par cycle, en ajoutant un nombre important d'attaques sur les valeurs opérationnelles minimales), la *tambora*^{*} joue une formule rythmique quelque peu variable et d'une période de quatre pulsations. Cependant, la *tambora*^{*} accentue également (parmi d'autres accents) les mêmes contretemps que le *currulao*^{*} dans un *tempo* relativement lent de 125 pulsations par minute, proche à celui de l'exemple 29.

Du reste, le répons du chœur possède quatre pulsations, tandis que la *cantadora*^{*} alterne sur des périodes de 6 et de 8 pulsations. Ceci crée une macro-période de 22 pulsations dans la partie vocale.

Exemple 32 : « Para dónde va »

Ce chant est un exemple d'un *berroche*^{*} interprété "à la *tambora alegre*^{*}". C'est-à-dire que les formules rythmiques des instruments à percussion, se rapprochent plutôt de ceux que l'on a vus comme des *toques*^{*} de *tambora alegre*^{*} que de ceux de *berroche*^{*}. Cependant, Casildo Gil et son groupe "Riquezas de San Martín" (en provenance de San Martín de Loba) l'interprètent en affirmant qu'il s'agit bien d'un *berroche*^{*}. Écoutons cette interprétation (dont voici un extrait d'une durée d'environ 2'00) par Cedileth Gil, sur la plage 38 de la cassette audio. C'est un enregistrement de type "B1" réalisé dans la bibliothèque de la Casa de la Cultura à Tamalameque, le 9 décembre 1991.

Signalons toutefois que lorsque, à d'autres occasions nous avons entendu Vicente Serpa (interprète de la *tambora*^{*} dans l'exemple précédent)

jouer la *tambora** avec ce même orchestre, il emploie dans ce chant de *berroche** le même *toque** que celui de l'exemple précédent, sans qu'il y ait le moindre problème dans l'interprétation de ce chant. Alors ce *berroche**, comme les *berroches** en général, acceptent différentes variantes dans le jeu de la *tambora**. De plus, et contrairement à toutes les *tamboras alegres**, dans cet exemple de *berroche** "a la *tambora alegre** " n'a pas d'*abozao**.

Exemple 33 : « Tuba Je »

Nous voici de nouveau à Talaigua Viejo avec un autre *corrido** enregistré lors du même *Chandé* de l'exemple 30 (Fiche technique N° 11). Il est interprété ici par Edelmira Pérez, Cástulo Acuña au *currulao** (son mari, et le facteur d'instrument que nous avons étudié précédemment) et Juan Acosta à la *tambora**. Voici un extrait de cet enregistrement, d'environ 2'00, sur la plage 39 de la cassette audio.

En écoutant cet exemple, d'une durée d'environ 4'20 sur la plage 39 de la cassette audio, il ne fait aucun doute qu'il s'agit du même chant que celui de l'exemple 9 «La cuba e'», interprété alors à San Martín de Loba comme une *tambora golpeada**. Il nous paraît étrange de constater cette similitude, en même temps qu'on constate aussi la différence de son titre. Or, si dans l'exemple 9 nous avons pu donner des indices concernant l'origine du titre, ici il ne nous est pas possible de le faire. Bien sûr, nous avons posé la question à Edelmira Pérez, et à notre surprise, à certains moments elle nous parlait de «La tuba je» mais à d'autres, aussi, de «La cuba e'». De toute façon, elle disait ne connaître ni l'origine ni la signification d'aucun de ces deux titres.

Conclusion

Le *berroche** constitue donc la modalité rythmique la plus "ouverte" de la *Tambora*. Nous avons montré un aperçu de cette "ouverture" dans la partie vocale avec «Sapo» (exemple 32), dans la rythmique de la percussion, et notamment dans le *toque** de la *tambora**, avec «Para mi hermanito» (exemple 31), ou encore dans la possibilité d'interprétation d'une *tambora alegre** comme un *berroche**, avec «Para dónde va» (exemple 32).

Mais nous avons également pu observer que dans la majorité des cas, il existe bel et bien une façon particulière d'interpréter cette modalité rythmique, comme nous le montre les exemples ici analysés en provenance des villages à *Tambora*, ainsi qu'avec le *corrido** en provenance de Talaigua Viejo, village à *Chandé*. Cette particularité se manifeste à plusieurs niveaux : dans la partie vocale, dans la partie de percussion, dans la danse.

En effet, la partie vocale ne divise pas la période de son cycle, puisque d'une certaine façon, le cycle vocal est déjà divisé. De même, les *toques** de percussion ne changent pas non plus la périodicité de leurs formules rythmiques respectives et, en général, ne les font pas tellement varier comme dans d'autres modalités. Ceci est principalement dû à deux aspects : d'une part, le *tempo* est généralement assez rapide, donnant ainsi peu de place à d'autres figures alternes ; d'autre part, la période des *toques** possède généralement deux pulsations, ce qui signifie qu'en quelque sorte - et comme la partie vocale - le cycle rythmique est déjà divisé aussi.

Concrètement, ceci se manifeste par l'absence d'*abozao**, pour la simple raison qu'en fait, le *berroche** est, en quelque sorte, l'*abozao** lui-même (semblable à certains *abozaos** des deux premières modalités

rythmiques ici étudiées). C'est un aspect que nous verrons aussi plus clairement avec la danse.

Voyons tous les différents *toques** de *berroche** et de *corrido** des exemples ici analysés, afin de mettre en évidence les caractéristiques principales de cette modalité rythmique, dans le Tableau N° 12 qui suit :

Quelques *toques de *berroche** et de *corrido**
dans la région de Mompos**

Village	Tamboreros	<i>Toque</i>	
		<i>Tambora</i>	<i>Currulao</i>
Altos del Rosario	Manuel Apalza (T.) Robinson Apalza (C.)		
Hatillo de Loba	Eurípides Monroy (T.) Juan Villalobos (C.)		
San Martín de Loba	José Rocha (T.) Ermides Holguín (C.)		
Tamalameque	Manuel Núñez (T.) Emil Pedraza (C.)		
Talaigua Viejo	Ovidio Acosta (T.) Olman R. Acosta (C.)		

Tableau N° 12

e. *Guacherna**

La *guacherna** est une modalité rythmique de la *Tambora*, aujourd'hui interprétée principalement à San Martín de Loba dans deux types de situations distinctes : lors des *Tamboras* de type stationnaire (en un seul lieu) et lors de *paseos** (soit lorsque la *Tambora* se déplace dans les rues du village comme dans la neuvaine de Noël à San Martín de Loba)¹³¹. Les exemples présentés par la suite concerne la *guacherna** dans ces deux types de situations, et uniquement dans le village de San Martín de Loba. Dans les exemples d'analyse, nous nous occuperons des *guachernas** de type stationnaire, tandis que dans les exemples de référence il sera principalement question des *guachernas** lors des *paseos** (promenades).

1. Exemples d'analyse

Exemple 34 : « Rescate del Magdalena »

Cet exemple de *guacherna** a été enregistré chez Casildo Gil, lors d'une *Tambora* que nous avons organisée le lendemain du jour de son anniversaire (soit le 16 décembre, jour qui correspond également au début des célébrations de la neuvaine de Noël dans ce village). Cet un enregistrement de type "B2", avec les mêmes musiciens que dans l'exemple 12 (voir «Fiche technique N°6), à l'exception de la partie soliste, ici interprétée par Cedileth Gil (fille de Casildo Gil) et Delcy Gil chante dans le chœur.

¹³¹ Voir ici : « La neuvaine de Noël à San Martín de Loba » dans "La *Tambora* d'aujourd'hui".

«Rescate del Magdalena» est l'une des nombreuses compositions de Casildo Gil ayant eu un grand succès dans le Festival de Tambora de son village. Le texte de ce chant évoque les richesses agricoles et de la pêche de la région qui entoure le fleuve Magdalena. Dans l'exemple 34a qui suit, nous présentons une transcription intégrale du texte, où nous pouvons remarquer un certain nombre d'aspects - en ce qui concerne principalement l'emploi de différentes dérogations poétiques, le compte syllabique, la rime, ainsi que la forme de la strophe, sans oublier le placement de l'accent tonique - nous permettant d'approfondir davantage l'analyse de cet exemple.

Signalons auparavant que, de tous les exemples présentés jusqu'à maintenant, ce chant est celui dont la construction poétique est la plus "carrée" et conforme aux normes de la poésie classique. Ceci est peut-être lié à certains critères de composition issus du concours "chant inédit" des Festivals. Car, disons-le, Casildo Gil n'avait pas composé de *Tambora* avant l'apparition de ces Festivals - comme c'est le cas de la majorité des acteurs de la *Tambora* appartenant à sa génération et qui composent des *Tamboras* aujourd'hui. Cependant, Casildo Gil était pourtant bien un poète - illettré - avant que les Festivals apparussent dans la région, et avant donc de devenir compositeur dans ce genre de musique.

« Rescate del Magdalena »

(Guachema*, Casildo Gil Padilla)

1. Este grupo está cantando
cantando cosas muy bellas
porque estamos rescatando
la vida del Magdalena
2. *Que viva el río Magdalena*
que viva su producción
que viva la agricultura
que siembra el agricultor
3. Cuando los barcos viajaban
por el río Magdalena
ellos lo canalizaban
con aquellas grandes ruedas
- (bis) *
5. El produce el bagre blanco
también el bagre pintado
el barbú, el comelón
y también mucho pescado
- (bis)
7. Yo llegué a la orilla (d)el río
a pescar con mi atarraya
me puse a decir Dios mío
el río convertido en playa
- (bis)
9. Cuando yo canto estos versos
a mí el vello se me heriza
eso es culpa del gobierno
porque no lo canaliza
- (bis)
11. Que viva el río Magdalena
y su bella producción
mira más cosas muy bellas
la siembra el agricultor
13. El siembra maíz y yuca
siembra patilla y melón
el frijol cabeza negra
y el plátano jartón
- (bis)
15. El mafúfo cuatro filo(s)
y también guineo manzano
en alimento los niño(s)
el niño se crió muy sano
- (bis)
17. Ellos siembran mucha auyama
y también guineo costero
es alimento de fama
para comerlo mismo
- (bis)
2. *Que viva el río Magdalena*
que viva su producción
que viva la agricultura
que siembra el agricultor

Exemple 34a

*Toute intervention du chœur est écrite en gras et en italique. Les "(bis)", correspondent à la reprise du refrain.

En effet, et en examinant cette transcription, nous constatons que la forme de la strophe est un quatrain qui présente, souvent, une rime double en forme croisée (ab/ab). Le compte syllabique est très régulier, avec la plupart du temps (soit trente-trois vers sur quarante au total) huit syllabes par vers. De plus, dans les strophes 7 et 11, par exemple, on peut également distinguer une double rime consonante croisée, avec huit syllabes dans les quatre vers de chaque strophe. En ce qui concerne le déplacement de l'accent tonique, dans la première strophe, par exemple, on trouve un même mot : "cantando" - accentué dans sa forme grave habituelle - juxtaposé dans la jonction de deux vers avec une accentuation différente : "cantandô" - soit dans une forme aiguë ; de même que dans la strophe 15 avec le mot "niño" et "niñô". Aussi, certains mots ne sont jamais chantés avec leurs accents habituels, comme par exemple "viva", mot d'accentuation grave, mais toujours chanté ici avec une forme aiguë (tel que dans le refrain et la strophe 11). Un autre aspect important à signaler, et généralement absent dans les chants dit "traditionnels" est la cohérence thématique entre les strophes. En effet, dans ce chant, toutes les strophes ont un lien direct ou indirect avec le titre et l'aspect sémantique du refrain¹³². Ceci dit, lorsque un "chant inédit" devient suffisamment connu pour être chanté lors des *Tamboras* traditionnelles, alors le *cantador** rajoute ici et là aussi des vers anonymes ou improvisés. Nous verrons ici la façon dont «Rescate del Magdalena» est interprétée lors d'une nuit de *Tambora* dans la rue d'«El Carmen». Mais pour l'instant revenons à notre exemple, et examinons une transcription partielle des trente-deux premières mesures que nous présentons dans l'exemple 34b qui suit. Aussi, écoutons cet exemple d'environ 2'20", sur la plage 40 de la cassette audio.

¹³²Dans les chants traditionnels, rappelons-le, les strophes chantées par les *cantadores** sont tirées soit de leurs propres répertoires, soit mêlées avec des *laleos** . soit, parfois aussi, improvisées.

«Rescate del Magdalena»
(Guacherna*, Casildo Gil Padilla)

$\text{♩} = \sim 153$

S. Es-te

C.

B.

C.

T.

S. $\text{gru-pa-to ca-tan-dos ca-tan-da co-da muy be-ras por-que-ri-mos res-ca-tan-da la vi-da del Ma-gda-le-na}$

C.

B.

C.

T.

S. Cuan-do los

C. $\text{el re Ma-gda-le-na}$

B. $\text{que-ri-ra su pro-duc-tos que-ri-ra su a-gra-l-tu-ra que-ri-ra su a-gra-l-tu-ra}$

C.

T.

S. $\text{bar-ca-to-ja-ba por el río Ma-gda-le-na ol-ta la ca-ni-za-ba con aque-las gran-des re-des}$

C.

B.

C.

T.

25

Exemple 34b

Pour une première fois dans ces analyses, cet exemple montre certaines des parties constitutives de ce rythme issues d'une subdivision de la pulsation en trois parties égales. Cet aspect est l'un des plus importants qui caractérisent, et qui distinguent, la *guacherna** d'autres modalités rythmiques de la *Tambora* .

La division ternaire de la pulsation dans ce rythme se manifeste principalement à travers le *currulao** . En effet, cet instrument démarre le morceau dans un *tempo* assez rapide - d'environ 152 pulsations par minute - en énonçant une figure rythmique de structure ternaire, et qui dévoile déjà certains éléments caractéristiques du *toque** de cet instrument - ainsi que celui de la *tambora** - dans la *guacherna** . Mise à part cette subdivision ternaire de la pulsation, certaines attaques de la toute première figure rythmique interprétée par cet instrument (qui se trouve sur les deux premières mesures de l'exemple 34b), seront accentuées en permanence soit par le *currulao** , soit par la *tambora** , soit par les deux tout au long de ce chant. Les trois premiers accents du morceau feront ainsi partie de ce groupe d'accents constitutifs du *toque** et de la modalité rythmique en question. À partir de la récurrence de ces accents, ainsi que de l'opposition de timbres interprétés sur le *currulao** , se dégage rapidement une figure rythmique répétitive dont la période est égale à quatre pulsations. Or, la relation qui se crée entre la pulsation - matérialisée par les battements de mains - et les trois premiers accents du morceau, produit un rapport de 2 : 3 , très significatif dans la composition de ce rythme. C'est-à-dire que, en même temps que les battements de mains accentuent deux pulsations - d'une même valeur -, la percussion, elle, accentue sur la même durée trois attaques - d'une même valeur aussi, en l'occurrence trois noires. Ce type de relation constitue ce que l'on appelle une *hémiole* .

List définit l'hémiole comme :

[134] "(...) un contraste dans une relation temporelle dans laquelle le rapport est de 2 à 3, ou de 3 à 2. Ce contraste peut être horizontal ou vertical, c'est-à-dire qu'il peut se produire dans un espace de temps dans une seule voix ou partie, ou dans deux voix ou parties exécutées simultanément (...) "¹³³.

Or c'est justement ce qui se produit dès le début du morceau : une hémiole de type vertical , entre le *currulao** et une pulsation non encore matérialisée. Hémiole qui sera bientôt ressentie davantage lorsque d'autres éléments rythmiques viendront accentuer également ce type de rapport à d'autres niveaux et d'autres façons.

Mais ne quittons pas encore le *currulao** . Cet instrument joue constamment sur des valeurs de croche en accentuant certaines attaques et en particulier celles dont nous venons de faire mention : les trois premières du morceau. Ces attaques feront par la suite partie du *toque** . Mais ce dernier ne prendra pas de forme définitive avant que le chant ne fasse son apparition. En fait, ce n'est qu'à partir des mesures 11 et 12 de l'exemple 34b que l'on peut observer la formule qui constitue le *toque** de *guacherna** sur cet instrument (d'après le *tamborero** Casildo Gil). Ainsi, et sur une période de quatre pulsations, ce *toque** se caractérise-t-il dans une première partie par l'accentuation de trois attaques formant une hémiole verticale, opposées dans une deuxième partie à un changement de timbre et à un quatrième accent, avant de reprendre de nouveau avec la même formule rythmique, comme dans les mesures 17 et 18 et subséquentes, de la transcription présentée dans l'exemple 34b.

¹³³LIST (George) : *Poetry and Music in a Colombian village* , op. cit., p. 182.

Le *toque** de la *tambora** est en fait semblable à celui du *currulao** . Tout au moins en ce qui concerne la récurrence des accents sur la membrane de l'instrument. Cependant la *tambora** présente non seulement une hémiole verticale - comme le *currulao** - entre les trois accents évoqués plus haut et les battements de mains, mais aussi une hémiole horizontale, à travers une subdivision de la pulsation parfois binaire, parfois ternaire. Cet aspect rend la tâche de transcrire la partie jouée par cet instrument quelque peu difficile, raison pour laquelle nous avons mis cette partie entre crochets. Mais ceci dit, n'oublions pas que le *tempo* est assez rapide et que, à cette vitesse, il reste extrêmement difficile de différencier ces deux types de subdivision de la pulsation, tout au moins pour notre oreille. Il faut "regarder au microscope" cette partie, soit l'entendre minutieusement à demi-vitesse ou plus lentement encore, pour vraiment distinguer cette ambiguïté du découpage de la pulsation. Et même à ces moments-là, dans certains cas, avec certaines figures rythmiques, le doute persiste : "Est-elle binaire ou ternaire ? ". La réponse réside souvent dans une écoute plus attentive, à la vitesse normale de défilement de la bande. Bien que ce problème rende quelque peu hasardeuse la tâche de transcrire un tel exemple, elle révèle cependant la richesse du contenu rythmique de cette musique, et de l'interprétation de telles figures peu commodes à exécuter, tout au moins à ce *tempo* là.

Le *toque** de *guacherna** sur la *tambora** - dans cet exemple (et d'après Fredy Agudelo) - peut ainsi être considéré soit comme la formule rythmique comprise dans les mesures 4 et 5 (ou les mesures 31 et 32, si l'on préfère), et donc avec une subdivision de la pulsation exclusivement ternaire (comme celle du *currulao**) - soit comme celle qui se trouve immédiatement après les mesures 4 et 5 (ou immédiatement avant les mesures 31 et 32) et donc avec, en plus, une hémiole horizontale. Dans les deux cas, un même

type d'accentuation se produit sur la membrane de l'instrument, qui reste par ailleurs l'élément distinctif par excellence du *toque** de *guacherna** sur la *tambora**. Ainsi, et lorsqu'on le compare avec le *toque** sur le *currulao**, nous nous retrouvons avec deux figures rythmiques semblables.

Dans la partie vocale de cet exemple il se produit aussi une hémiole horizontale avec l'emploi des duolets, de façon semble-t-il irrégulière. Nous pouvons également constater un même contour mélodique dans la phrase du refrain et celles des couplets - chantés ici en Sol majeur (quelque peu baissé) -, un ambitus d'une neuvième majeure, et une périodicité régulière et symétrique, avec la récurrence des mêmes événements mélodiques toutes les trente-deux pulsations.

2. Exemples de référence

Par la suite nous allons présenter trois exemples enregistrés lors des célébrations de la neuvaine de Noël à San Martín de Loba. Ce sont donc des enregistrements de type "A". Le premier a été enregistré lors d'un *paseo** au petit matin avant la messe ; le deuxième, également lors d'un *paseo** en sortant de l'église, après la messe ; et le troisième exemple lors d'une *Tambora* de nuit, dans la rue d'«El Carmen». Lorsque la *guacherna** est interprétée pendant un *paseo**, alors on l'appelle tout simplement *paseo** ; et lorsqu'elle est interprétée lors d'une *Tambora* stationnaire, alors on l'appelle *guacherna**. La modalité rythmique en tant que telle ne change pas, et reste la même que celle présentée dans l'exemple précédent.

Exemple 35 : « La Magdalena »

Ce chant a été enregistré le jour de la neuvaine de la rue des Fleurs, le 23 décembre 1995, lors d'un *paseo** aux alentours de 4h 20 au petit matin. La foule se promène à travers les rues du village, pour finir plus tard dans l'église. La *cantadora** dans cet exemple est Delcy Gil, interprétant un chant (déjà interprété auparavant comme une *tambora golpeada**¹³⁴) d'une durée d'environ 5'10", et que nous pouvons écouter sur la plage 41 de la cassette audio.

Dans cet enregistrement on distingue très bien le *toque** sur la *tambora** , semblable à celui de l'exemple précédent. On effect, on peut y observer : une subdivision de la pulsation de type ternaire, une période du cycle rythmique de quatre pulsations, une formule rythmique composée de trois accents (d'une même valeur) sur la membrane de l'instrument créant une hémiole verticale avec les battement de mains, une opposition de timbre suivie d'un quatrième accent (d'une plus courte valeur) anticipant les trois autres déjà mentionnés. Bien que l'hémiole horizontale ne semble pas être présente, la modalité rythmique de *guacherna** (ou de *paseo**) s'entend cependant très clairement.

On peut également entendre sur cet enregistrement (à environ 2'10 du début) le passage du cortège à côté d'une *caseta** (baraque ou boîte de nuit) et son *picó** qui joue de la musique salsa. Un peu plus tard (à environ 3'30) on entend des feux d'artifice, et puis, vers la fin, la foule en liesse.

¹³⁴Voir exemple 12.

Exemple 36 : « Los pozos brillantes »

Nous sommes maintenant le 16 décembre 1995 à la sortie de l'église, vers 5h 40. C'est le premier jour des célébrations de la neuvaine de Noël, dont l'organisation correspond à la rue du Mangué.

Après la messe et une fois dans la rue, John Jairo Castro, jeune sculpteur, et toute une foule (peut-être plus nombreuse que celle de l'exemple précédent) démarre ce *paseo** à travers les rues du village en chantant «Los pozos brillantes». On entend des feux d'artifice, la foule en liesse, et puis : "*uno, dos, tres (...) viva el 16 de diciembre*". Entre temps on se déplace, on crie, on se régale. Le *cantador** chante des strophes d'origine profane ou religieuse comme par exemple celle-ci :

Choeur	Soliste	(Traduction)
"(...) los pozos brillantes se están derramando los tubos de plata lo están acabando,		(" <i>Les puits qui brillent sont en train de déborder, les tuyaux d'argent, sont en train de s'achever,</i> ")
	que repiquen las campanas las campanas de aguinaldo 24 de diciembre nació el niño inmaculado	(<i>que les cloches résonnent les cloches de Noël, 24 décembre, l'Enfant immaculé est né</i>)

Vers la fin, on entend des gens qui demandent : "*agua !*" (l'eau de vie), et Alberto González, *cantador** de *Tamboras*, se moque des choristes en leur demandant de chanter avec plus de force, plus d'énergie.

On perçoit également les *toques** sur la *tambora** comme sur le *currulao**, possédant les mêmes caractéristiques rythmiques de cette modalité déjà exposées plus haut. L'enregistrement de cet exemple, d'environ 3'30", se trouve sur la page 42 de la cassette audio.

Exemple 37 : « Rescate del Magdalena »

La nuit tombée, une *Tambora* s'installe dans la rue chargée d'organiser la neuvaine du jour. Nous sommes maintenant le 22 décembre 1994, dans la rue d' «El Carmen» aux alentours de 22h 30.

À cette occasion, Delcy Gil interprète une composition de son père : «Rescate del Magdalena», soit la même *guacherna** que sa soeur Cedileth Gil nous avait chantée dans l'exemple 34.

Avec l'enregistrement de cet exemple, d'environ 3'10", sur la page 43 de la cassette audio, nous pouvons donc comparer ces deux versions, chacune dans un contexte différent et avec des musiciens différents aussi. À cet égard, il est intéressant de noter les nombreuses ressemblances entre ces deux versions, et en particulier dans l'interprétation des *toques** , qui garde également les mêmes caractéristiques signalées dans les autres exemples de *guachernas** . Notons également ici l'interprétation des mêmes strophes - et en ordre - de l'exemple 34 (transcrites dans l'exemple 34a), puis la répétition des quatre premières, en désordre.

Cet exemple nous révèle que d'une part certaines compositions issues des concours de Festivals de Tambora "chant inédit", s'interprètent également dans le contexte d'origine de cette musique, soit lors de *Tamboras* de rue, et d'autre part, même si d'autres strophes de diverses origines peuvent être également chantées avec ces compositions, le texte de la composition originale prend une place prépondérante.

f. *Chandé**

De toutes les modalités rythmiques étudiées jusqu'ici, celle-ci reste la moins répandue dans les villages à *Tambora*. Pourtant, dans la première partie de cette étude avons-nous dit que, d'après les témoignages de vieux acteurs, dans certains villages à *Tambora* on connaissait bien le *chandé**, notamment à Hatillo de Loba et à Tamalameque¹³⁵. Mais, pour une raison qui reste pour nous encore inconnue, le *chandé** est tombé en désuétude. Ainsi l'exprime également Pino Avila :

"Le chandé : (...) Dans plusieurs villages il a disparu, et dans d'autres très peu de vieillards le danse ; pour cette raison, il est difficile de retrouver du matériel authentique sur ce rythme (...) " ¹³⁶.

Pourtant aujourd'hui le *chandé** reste l'une des modalités rythmiques de la *Tambora* exigées dans les Festivals, et la majorité des groupes qui y participent l'interprètent dans leurs prestations. Cette situation a engendré une certaine confusion, car il semblerait que chacun joue cette modalité rythmique à sa manière, sans que l'on sache quelle est l'origine - d'un point de vue rythmique - des *chandés** ainsi interprétés. À ce propos, nous pouvons revenir au témoignage d'Alberto González, qui nous raconte avoir fait connaissance du *chandé** à travers l'enregistrement d'un disque lui ayant servi comme modèle¹³⁷.

Pour cette raison, nous avons préféré analyser des exemples en provenance de Talaigua Viejo où, même si ce n'est pas un village à *Tambora*, on retrouve cette modalité rythmique jusqu'à présent vierge de toute influence

¹³⁵Voir ici : "Berroche, tambora, guacherna et chandé", dans «La Tambora d'hier».

¹³⁶PINO AVILA (Diógenes Armando) : *La Tambora : Universo Mágico*, op. cit. p. 15.

¹³⁷Voir ici «Extrait d'interview N° 1» dans : «La Tambora et les Festivals».

d'un quelconque festival, et qui existe de façon certaine depuis plus de cent ans aux alentours de la région de ce village.

1. Exemples d'analyse

Exemple 38 : « Sombrerito blanco »

Ce chant traditionnel, très répandu dans les villages à *Chandé* (en l'occurrence Talaigua Viejo et Talaigua Nuevo) a été enregistré lors du même *Chandé* de l'exemple 30 (voir «Fiche technique N°11»). Dans cet exemple la *cantadora** Edelmira Pérez interprète la partie soliste, Cástulo Acuña le *currulao** et José Acosta la *tambora**¹³⁸.

Nous constaterons ici de nombreuses similitudes avec plusieurs autres chants de *Tambora* en général (ne serait-ce que par l'instrumentation de l'orchestre, par la forme responsoriale du chant , ainsi que par les formules rythmiques répétitives exécutées par les instruments à percussion) et avec la *guacherna** en particulier¹³⁹. Mais avant de comparer ces pratiques musicales - la *Tambora* et le *Chandé* - regardons d'abord, et de plus près, l'interprétation du *chandé** «Sombrerito blanco» que nous présentons ici, afin de pouvoir établir des liens éventuels entre la *guacherna** et le *chandé** . Pour ce faire, écoutons un extrait d'environ 3'00 de cet enregistrement, sur la plage 44 de la cassette audio, et examinons aussi certains aspects de ce chant avec une transcription partielle des parties vocale et de percussion dans l'exemple 38a qui suit et qui correspond aux trente-deux premières mesures.

¹³⁸Le couple de danse cette fois-ci est formé par Enid Turiso et Remberto Pérez.

¹³⁹L'exemple d'analyse 34 : «Rescate del Magdalena».

«Sombrerito blanco» (Chandé*)

$\text{♩} = \sim 144$

S.
 C.
 B.
 C.
 T.

Sombrerito blanco

S.
 C.
 B.
 C.
 T.

que te del sol — que te porras vieja — con el res-plan-der —

Sombrerito blan-co —

S.
 C.
 B.
 C.
 T.

Eh te-te te —

que te del sol — que te porras vieja — con el res-plan-der —

Sombrerito blan-co —

S.
 C.
 B.
 C.
 T.

Sombrerito blan-co —

Sombrerito blan-co —

25

Exemple 38a

En ce qui concerne la partie vocale, et comme dans de nombreux autres exemples de *Tambora*, la strophe du refrain est formée d'un quatrain avec une rime assonante croisée (abcb)¹⁴⁰ :

	Sômbrerito blâncô	[6]
R.A.	quítate del sôl	[5]
	quê te pones viêjo	[6]
	côn el resplandôr	[5]

Exemple 38b

Notons qu'il n'y a pas de déplacement de l'accent tonique, ni d'autres dérogations poétiques comme celles exposées à plusieurs reprises dans les exemples précédents. Par contre, dans la partie soliste ces dérogations sont présentes, ainsi que le *lalaleo**, utilisé régulièrement par la *cantadora**.

Le contour mélodique de la phrase du refrain est similaire à celui des couplets du soliste avec un ambitus d'une octave. La phrase est chantée dans un mode mineur avec la sixte tantôt majeure (mesures 25 et 27 de l'exemple 38a) - s'approchant ainsi d'un mode dorien (d'où l'armature) - tantôt mineure, comme par une appoggiature au cinquième degré (mesure 30 de l'exemple 38a).

La période du cycle vocal est de trente-deux pulsations, dont seize pour le chœur et seize pour la soliste. Nombreux sont les exemples présentés ici avec ce même type de relation périodique entre les parties¹⁴¹. La *cantadora** réduit d'un quart - et de façon irrégulière - cette périodicité, en reprenant comme antécédent mélodique uniquement le troisième vers de la strophe du refrain, auquel le chœur répond en chantant le quatrième vers (exemple 38b).

¹⁴⁰Soulignons qu'à Talaigua Nuevo (à peine environ 6 kilomètres de Talaigua Viejo) nous avons entendu le même chant mais avec le mot "Pañuelito" au lieu de "Sombrerito".

¹⁴¹Voir ici dans les exemples d'analyse les numéros 1, 2, 8, 14, 27, et 34.

Cette réduction de la périodicité du cycle vocal ressemble à une sorte de "mini-*abozao*"¹⁴², car en effet il y a, comme dans l'*abozao*, une réduction - d'un quart - de sa périodicité pendant seulement un lapsus de temps relativement court - deux ou trois fois de suite. En revanche, aucun changement n'a lieu dans la partie de percussion, ni non plus par ailleurs dans la danse. De plus, rappelons-nous que le terme même d'*abozao* (ou *gozao*, comme on dit la plupart du temps aujourd'hui dans les villages à *Tambora*) n'a pas d'usage dans ce village¹⁴², tout au moins dans un contexte lié à cette forme de musique et de danse.

Maintenant, et concernant la partie de percussion, notons que ce *chandé* comporte une subdivision de la pulsation de type ternaire, aspect qui le différencie de l'autre modalité rythmique de cette musique, le *corrido*. En effet, dans cet exemple le *currulao* entame le morceau dans un tempo vif d'environ 144 pulsations par minute, avec une figure rythmique ternaire mais qui, dès les débuts, présente une ambiguïté dans sa structure, dans laquelle est introduite également un élément rythmique de nature binaire, avec une hémiole horizontale. Quelques mesures plus tard (mesure 5, dans l'exemple 38a), au moment même de l'entrée de la *tambora*, le *currulao* déploie cet aspect ambigu en introduisant une autre figure rythmique avec, de plus, une autre hémiole, cette fois-ci verticale : soit l'hémiole qui se forme avec la pulsation (et les battements de mains). Le *currulao* alterne ainsi et constamment ces deux types d'hémiole, alternance qui demeurera l'une des caractéristiques de cet instrument tout au long de ce chant.

Ne serait-il pas utile de signaler ici, (comme nous l'avons fait aussi avec la transcription concernant la *guacherna* dans l'exemple 34b) à quel point il

¹⁴²Comme nous l'avons déjà exposé dans l'exemple N°30, à propos du *corrido* «Compae se cayó».

est difficile de déterminer avec précision la "binarisation" du rythme interprété ici par le *currulao**. Or, en effet si nous "sentons" que ce rythme de *chandé** sur le *currulao** est essentiellement ternaire, il n'en est pas pour autant complètement ainsi. C'est pourquoi, (et comme dans la transcription de la *guacherna** de l'exemple 34), nous avons mis entre crochets la partie concernant la percussion de cet exemple de *chandé** «Sombrerito blanco».

Ceci ne nous empêche pas cependant d'approfondir davantage la composition de ce rythme. Nous pouvons constater en effet, et concernant toujours le *currulao**, la présence d'une formule rythmique - répétitive - dont la période égale quatre pulsations. Cette formule se décompose en deux parties, dont la première comporte une suite d'accents sur les valeurs qui divisent la pulsation en trois parties égales (la croche), de façon à créer une hémiole verticale avec la pulsation, soit un accent toutes les deux attaques (comme dans les mesures 5, 7, 9, etc. de l'exemple 38a) ; la deuxième partie comporte également deux autres accents, précédés d'une hémiole horizontale (comme dans les mesures 6, 8, 10, etc. du même exemple). Ces deux parties composent la formule rythmique qui constitue le *toque** de *chandé** sur le *currulao**, d'après l'interprétation de Cástulo Acuña, *tamborero** reconnu, mais aussi facteur remarquable de ces instruments.

La *tambora**, quant à elle, joue une figure qui ne semble pas présenter cette ambiguïté rythmique du *currulao**. De même, elle garde une certaine indépendance rythmique vis-à-vis des accents produits sur la membrane, des accents qui diffèrent quelque peu de ceux émis par le *currulao**. De plus, la plupart du temps la *tambora** interprète une seule formule rythmique d'une période de quatre pulsations, formule qui constitue donc le *toque** du *chandé** sur cet instrument, d'après l'interprétation de Ovidio Acosta. Si le

*currulao** , lui, varie ici et là son *toque** en introduisant d'autres figures alternes (comme celle de la mesure 13 de l'exemple 38a), la *tambora** elle, reste invariable tout au long du morceau.

2. Exemple de référence

Par la suite, nous présentons un exemple de référence afin de pouvoir comparer le chant de l'exemple précédent à une autre interprétation de *chandé**.

Exemple 39 : « Chicó le vino »

Avec cet exemple, nous pouvons non seulement comparer deux chants de *chandé** , mais aussi plusieurs versions de ce même chant, «Chicó le vino», dans trois modalités rythmiques différentes. Car en effet il a été interprété par Venancia Barriosnuevo et des musiciens d'Hatillo de Loba comme une *tambora alegre** (exemple 2) , ainsi que par Rosalía Urrutia et l'orchestre de *Tambora* d'Altos del Rosario comme une *tambora golpeada** (exemple 21). Et maintenant, dans cet exemple, «Chicó le vino» est interprété comme un *chandé** par Ramona Ruiz et les mêmes musiciens de l'exemple précédent¹⁴³. Nous pouvons écouter un fragment d'environ 2'00 de cette interprétation sur la plage 45 de la cassette audio qui accompagne ce travail.

¹⁴³Excepté le *tamborero** interprétant la *tambora** qui, cette fois-ci est José Acosta.

À l'écoute de cet exemple nous constatons des ressemblances avec l'exemple précédent, principalement dans le soubassement rythmique qui accompagne ce chant. En effet, la percussion interprète des formules rythmiques très proches de celles du premier *chandé** présenté ici. Le *currulao** , interprété par le même *tamborero** , joue le même *toque** décrit dans l'exemple précédent, et qui varie de la même façon, avec d'autres figures alternes.

La *tambora** , en revanche, présente de légères variations, non pas dans la fonction rythmique qu'elle remplit, mais dans les figures rythmiques interprétées. En effet, le *toque** de la *tambora** est légèrement différent, se rapprochant davantage de la figure rythmique interprétée par le *currulao** ; ceci s'explique parce qu'effectivement dans cet exemple c'est un autre *tamborero** qui l'exécute : Ovidio Acosta, frère de Juan Acosta (l'interprète de l'exemple précédent). Mais la *tambora** , contrairement au *currulao** , ne fait guère varier son *toque** durant tout le morceau, et se maintient ainsi constant.

La partie vocale dans cet exemple est fondée sur une structure cyclique irrégulière et asymétrique. Cette quasi-périodicité se manifeste surtout par l'usage fréquent de *lalaleos** de la part de la *cantadora** Ramona Ruiz, en prolongeant - ou en raccourcissant - régulièrement la période de la phrase. On peut également déceler dans certaines interventions de la *cantadora** une strophe en forme de quatrain avec rime croisée, entrecoupée par le refrain (ab/cb).

Conclusion

Avec les deux exemples de *chandé** que nous venons de présenter, et en tenant compte aussi des exemples de *guacherna** qui ont précédés, on peut se poser la question de savoir si en fait ces deux modalités rythmiques sont en effet issues d'un même rythme. Car, lorsque l'on compare les différentes interprétations en provenance de San Martín de Loba et de Talaigua Viejo présentées ici, on constate un nombre important de similitudes entre elles.

L'un des aspects les plus importants qui rapproche ces deux modalités rythmiques (*guacherna** et *chandé**), est en fait ce qui respectivement les différencie aussi des autres modalités rythmiques de la *Tambora* et du *Chandé*. Car, contrairement à toutes les autres modalités rythmiques présentées dans ce travail, la *guacherna** comme le *chandé** présentent une subdivision ternaire de la pulsation. Ceci n'est pas surprenant lorsque l'on sait que l'une comme l'autre sont interprétées pendant les *paseos** (soit durant les déplacements dans les rues du village en exprimant la joie des festivités de Noël, ou bien en quête d'*aguardiente** ou d'acteurs "en fuite" pour continuer la fête jusqu'à l'aube, ou au-delà¹⁴⁴) qui par ailleurs peuvent être aussi l'une des causes de sa structure ternaire¹⁴⁵.

De même, leurs ressemblances d'ordre rythmique se manifestent également dans la composition interne des *toques**. En effet, et d'une part, on constate la présence permanente d'une hémiole de type vertical formée entre le *toque** de l'un ou de l'autre instrument - ou des deux - avec la

¹⁴⁴Voir ici : "Berroche, tambora, guacherna et chandé", dans «La Tambora d'hier».

¹⁴⁵À ce propos, souvenons-nous du témoignage de Samuel Elles, d'Hatillo de Loba, qui dit que pendant le déplacement de la *Tambora* d'un endroit vers un autre avec un instrument accroché à l'épaule, il est plus facile d'interpréter alors un *chandé**.

pulsation de la musique, et donc par conséquent aussi avec les battements de mains. D'autre part on constate également dans les exemples - dits "d'analyse" - respectifs, une hémiole de type horizontal - bien que difficile à transcrire avec précision - qui est aussi par ailleurs présente dans la partie vocale des deux exemples. Cependant, cette ambiguïté rythmique reste difficile à saisir, dans la mesure où ce n'est qu'avec une lecture "microscopique" - en écoutant minutieusement l'enregistrement à des vitesses inférieures à la normale - que l'on arrive à déceler ici et là cette particularité. Mais, lorsqu'on écoute ces interprétations à la vitesse normale de défilement de la bande, on s'aperçoit que ces ambiguïtés rythmiques, tout aussi subtiles qu'importantes, s'expliquent peut-être mieux comme expression musicale particulière, pour laquelle nous ne trouvons de meilleure qualification que celle exprimée par le mot *feeling*.

Alors, en constatant toutes ces ressemblances entre la *guacherna** et le *chandé**, pourquoi ne les avoir pas considérés comme deux modalités rythmiques semblables, comme nous l'avons fait avec le *berroche** et le *corrido** précédemment ? La réponse à cette question repose principalement sur deux points :

- Premièrement, lorsque nous avons rapproché ces deux modalités rythmiques, le *berroche** et le *corrido**, nous avons tenu compte du fait que les exemples de *berroche** proviennent des quatre villages à *Tambora* faisant partie de notre étude. Ainsi et dans les exemples d'analyse, avons-nous constaté que les formules rythmiques des *toques** de différents *tamboreros** - tant pour la *tambora** que pour le *currulao** - sont en fait semblables aux *toques** de *corrido** de Talaigua Viejo. Leurs ressemblances sont évidentes, et nous pouvons les apprécier dans le Tableau N° 12

correspondant. Or, nous ne pouvons pas considérer la *guacherna** et le *chandé** de la même façon, car les exemples d'analyse respectifs proviennent seulement d'un seul village. Ceci en raison du fait que le *chandé** pratiqué aujourd'hui dans les villages à *Tambora* a très probablement reçu de multiples influences externes (comme nous l'avons exposé dans l'Extrait d'Interview N°1¹⁴⁶), et ne présente donc pas, nous semble-t-il, les critères nécessaires à une première approche de son étude.

- Deuxièmement, en dépit des ressemblances entre la *guacherna** et le *chandé**, on peut également constater un certain nombre de traits distinctifs qui, si subtils qu'ils soient, différencient toute de même ces deux modalités rythmiques entre elles. La principale différence, d'un point de vue rythmique, est que si l'hémiole de type horizontal dans le *chandé** (exemple 38) se manifeste principalement dans la partie interprétée par le *currulao**, par contre, dans la *guacherna** (exemple 34) elle se manifeste surtout dans la partie interprétée par la *tambora**.

De plus, dans ces deux exemples le *toque** sur la *tambora** n'est pas semblable. En effet, s'il y a une hémiole verticale dans le *toque** de *guacherna**, il n'y en a pas dans celui de *chandé** sur ce même instrument. De même, la récurrence d'accents sur la membrane de cet instrument varie dans les exemples de *guacherna** et de *chandé**, comme nous pouvons l'observer plus facilement dans le Tableau N° 13 qui suit, où nous présentons les *toques** de *guacherna** et de *chandé** sur la *tambora** et sur le *currulao**, d'après des *tamboreros** en provenance respectivement de San Martín de Loba, et de Talaigua Viejo.

¹⁴⁶Voir ici : « *La Tambora et les Festivals* », dans « *Les Festivals de Tambora* ».

Quelques *toques de *guacherna** et de *chandé**
dans la région de Mompos**

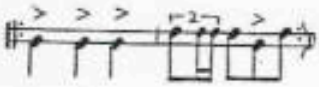
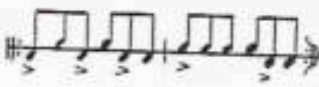
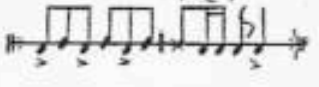
Village	Tamboreros	<i>Toque</i>	
		<i>Tambora</i>	<i>Currulao</i>
San Martín de Loba (<i>guacherna</i>)	Freddy Agudelo (T.) Casuldo Gil (C.)		
Talaigua Viejo (<i>chandé</i>)	Ovidio Acosta (T.) Cástulo Acuña (C.)		

Tableau N° 13

Ainsi, en dépit de leurs ressemblances, tant la *guacherna** que le *chandé** possèdent leurs caractéristiques propres et distinctives.

3. Conclusions générales des exemples musicaux

À travers les exemples musicaux présentés dans la partie analytique de ce travail, nous avons étudié dix-huit chants transcrits et analysés, et vingt et un chants de référence, soit un total de trente-huit exemples, dont trente-cinq ont été recueillis dans les villages à *Tambora* faisant partie de notre étude (Altos del Rosario, Hatillo de Loba, San Martín de Loba et Tamalameque), et quatre à Talaigua Viejo, village à *Chandé*.

Ces exemples nous ont permis, d'une part d'établir des liens entre les modalités rythmiques interprétées aujourd'hui dans les villages à *Tambora* ainsi que celles interprétées à Talaigua Viejo, et d'autre part, de distinguer entre elles les différentes modalités rythmiques interprétées lors des *Tamboras* et des *Chandés* de ces villages.

En effet, les liens entre ces deux pratiques musicales (et leurs danses respectives) sont plus que de simples ressemblances, évoquées tout au long de la deuxième partie de cette étude, et qui concernent principalement le contexte dans lequel se produisent ces événements. D'un point de vue musical on constate effectivement de nombreuses autres similitudes concernant l'instrumentation de l'orchestre et la technique de jeu de leurs instruments, la forme responsoriale des chants, la structure cyclique des formules rythmiques répétitives, ainsi que des ressemblances entre certains *toques** qui identifient les modalités d'interprétation dans cette musique d'une manière bien définie.

Ainsi, avons-nous repéré certaines modalités rythmiques plus répandues que d'autres dans les différents villages faisant partie de notre

étude. Nous avons donc pris principalement en compte les modalités les plus répandues de chaque village, et à travers leurs analyses nous sommes parvenus à distinguer et à différencier entre elles les modalités rythmiques les plus importantes de cette région.

Pour établir ces différences - qui nous ont également permis d'établir des liens entre la *Tambora* et le *Chandé* - nous avons tenu principalement compte de la structure cyclique de cette musique, manifestée tout aussi bien par la forme responsoriale des chants, que par le soubassement rythmique qui les accompagne.

La forme responsoriale des chants de *Tambora* se manifeste à travers l'alternance continue - et ininterrompue - d'un regroupement de vers (que l'on désigne sous le nom générique de strophe), entre un soliste qui chante l'antécédent mélodique - le couplet - , et un chœur qui répond en chantant toujours (mises à part quelques exceptions) la même strophe (qui par ailleurs donne le nom au chant) : le refrain.

Nous avons pu observer trois formes principales dans la structure poétique des chants, formes que reflète généralement la composition du refrain, et que nous présentons ici par ordre d'importance : soit le refrain est composé d'une suite de quatre vers, auquel cas il s'agit d'un quatrain ; soit il est composé de deux vers, ou distique ; soit il ne comporte qu'un seul vers, ou seulement un regroupement de mots, auquel cas le refrain prend la forme d'une litanie.

Dans le premier cas - le quatrain -, le refrain présente généralement une rime croisée (abcb), et un compte syllabique oscillant entre cinq et neuf syllabes. Lorsque le refrain est ainsi composé, le soliste emploie le même

type de strophe : un quatrain avec rime croisée et un compte syllabique similaire. De plus, l'unité mélodique de chaque vers ressemble à celle des quatre vers correspondants du refrain, de façon à ce que le contour mélodique, ainsi que l'ambitus de la phrase de la strophe chantée par le soliste et par le chœur sont souvent très proches, voire les mêmes. Les exemples d'analyse ici présentés avec ce même type de structure poétique, sont ceux qui correspondent aux numéros d'exemples suivants : 1, 2, 8, 13, 14, 24, 27, 34, et 38.

Dans le deuxième cas - le distique -, le refrain s'intègre dans la structure poétique même de la strophe chantée par le soliste. Ceci peut s'opérer de deux façons distinctes :

- La première - et la plus courante - se produit lorsque le refrain "coupe" au milieu la strophe chantée par le soliste (par ailleurs composée aussi, comme dans le premier cas, d'un quatrain avec rime croisée), entre le deuxième et le troisième vers. Les exemples de ce type de coupure sont nombreux, et ici nous pouvons constater des couplets en forme de quatrain et rime croisée, coupés par le distique du refrain, dans les exemples d'analyse suivants : 9, 10, 12 et 26.

- La seconde, lorsque le distique du refrain au lieu de "couper" le quatrain du soliste, "partage" en quelque sorte avec lui - et de plusieurs manières - la récurrence d'homophonies sur la dernière syllabe accentuée des vers. Cela veut dire que la rime se produit entre les vers du couplet et ceux du refrain ainsi que nous l'avons exposé dans l'exemple 7f du chant «La negra Juana». Notons cependant que ces deux formes de structure poétique des chants ne s'excluent pas entre elles : l'exemple 30 présente une forme de quatrain "coupé" ainsi que d'autres formes de "partage" d'homophonies accentuées à la fin des vers du refrain et du couplet. Une situation similaire se produit avec

l'exemple 3, où le refrain "coupe" à certains moments le quatrain du soliste, tandis qu'à d'autres moments - et notamment lorsqu'il y a un usage important du *lalaleo** - il n'y a plus de quatrain et absence de rime¹⁴⁷. Notons pour finir avec le distique - deuxième cas de la forme du refrain - que les contours mélodiques des phrases chantées par le soliste et par le chœur peuvent être tout à fait semblables (comme dans les exemples 26 et 30), similaires (comme dans les exemples 7, 10 et 12), ou différents (comme dans l'exemples 3 et 9).

Dans le troisième cas, le refrain - composé d'un seul vers - partage avec le couplet soit la rime, comme dans l'exemple 28 (citons également l'exemple de référence N° 15, qui présente donc cette même forme poétique et où l'on perçoit aussi un déploiement important du *lalaleo**), soit l'aspect sémantique du contenu du texte, comme nous l'avons exposé avec l'exemple 29.

Mais il se peut aussi que le refrain puisse contenir un mot, ou un regroupement de quelques mots, auquel cas il couperait le couplet - qui par ailleurs se composerait d'un quatrain aussi - par une litanie. Nous pouvons observer cette forme de litanie dans l'exemple 6 - «La pava» -, structure poétique que l'on rencontre souvent dans d'autres chants aussi.

Ainsi, ces trois formes de refrain dans la structure poétique des chants, et que dorénavant nous appellerons "Q" (de quatrain) pour les exemples du premier cas, "D" (de distique) pour ceux du deuxième cas et "L" (de litanie) pour les autres, vont irrémédiablement affecter la structure responsoriale des chants, en altérant la périodicité du cycle vocal, puisque la longueur de la phrase sera plus ou moins importante, selon la forme de strophe utilisée. En

¹⁴⁷Signalons que lorsqu'on dit absence de rime, il faut comprendre de la rime d'homophonies finales accentuées, car en effet d'autres formes de rimes, tel que l'allitération, peuvent se produire.

effet, la périodicité du cycle vocal et la forme de strophe adoptée vont être deux aspects interdépendants dans la réalisation de la partie vocale de cette musique.

Le cycle vocal peut ainsi être régulier et symétrique, régulier et asymétrique, et irrégulier, auquel cas il sera toujours asymétrique. Il sera régulier lorsque la période reste constante ; il sera symétrique lorsque les longueurs de phrase du refrain et du couplet sont les mêmes ; il sera irrégulier lorsque le soliste fait varier la longueur de sa phrase, celle du refrain restant invariable, en altérant ainsi constamment la période. Dans ce dernier cas, il se produit une *quasi-périodicité*. Soulignons que cet aspect ne concerne que la section du "corps" des chants, car dans l'*abozao** (quand il y en a un) le cycle sera toujours régulier et symétrique¹⁴⁸.

Dans le Tableau N° 14 que nous présentons par la suite - « Refrain, cycle vocal et *tempo* des exemples d'analyse » -, nous pouvons observer tous ces aspects que nous venons de mentionner ici. Sur la première colonne de gauche, nous avons les six modalités rythmiques étudiées, sur les deux colonnes suivantes les dix-huit exemples d'analyse (numéro de l'exemple et nom du chant) ; sur la quatrième, le type de strophe utilisée ("Q", "D" ou "L") ; sur la cinquième la périodicité du cycle vocal ; et sur la dernière le *tempo* de chaque exemple.

Pour exprimer la période du cycle, nous employons les chiffres de la façon suivante :

- 32 (16-16) / 8 (4-4) : lorsqu'un cycle a une période de trente-deux pulsations, dont seize pour le refrain et seize pour le couplet dans le "corps",

¹⁴⁸N'oublions pas qu'il existe plusieurs façons d'exprimer l'*abozao** : dans la partie vocale, dans la partie de percussion, et dans la danse. Ici, il n'est question que du premier type.

et de huit pulsations, dont quatre pour le refrain et quatre pour le couplet dans l'*abozao** (lorsque celui-ci a lieu).

- 32 (16-16) / 16 (16-16) : lorsque le soliste rejoint le chœur et chante avec lui le refrain, réduisant ainsi la période du cycle vocal de moitié.

- 8 (4-4) : Lorsqu'il n'y a pas d'*abozao** , tout au moins dans la partie vocale.

- q-p (quasi- périodicité) : Lorsque la période est irrégulière et asymétrique.

Refrain, cycle vocal et tempo des exemples d'analyse

Modalité rythmique	Exemple	Chants	Refrain	Cycle	Tempo
<i>Tambora alegre</i>	1	«La tanga gaviota»	Q	32 (16-16) / 8 (4-4)	$\text{♩} \approx 146$
	2	«Chicó le vino»	Q	32 (16-16) / 8 (4-4)	$\text{♩} \approx 145$
	3	«Naranjas y limas»	D	q-p	$\text{♩} \approx 143$
<i>Tambora golpeada</i>	7	«La negra Juana»	D	16 (8-8) / 8 (4-4)	$\text{♩} \approx 132$
	8	«Tres golpes»	Q	32 (16-16) / 8 (4-4)	$\text{♩} \approx 125$
	9	«La cuba e'»	D	18 (10-8) / 8 (4-4)	$\text{♩} \approx 137$
	10	«La salamanca»	D	18 (10-8) / 8 (4-4)	$\text{♩} \approx 128$
	12	«La Magdalena»	D	16 (8-8) / 8 (4-4)	$\text{♩} \approx 132$
	13	«Pasea la tambora»	Q	40 (24-16) / 8 (4-4)	$\text{♩} \approx 128$
	14	«Naranjas y limas»	Q	32 (16-16) / 8 (4-4)	$\text{♩} \approx 126$
<i>Tambora redoblada</i>	24	«La guerra patriota»	Q	48 (24-24) / 24 (24-24)	$\text{♩} \approx 120$
<i>Berroche</i> (Corrido)	26	«A pila' el arroz»	D	16 (8-8) / 8 (4-4)	$\text{♩} \approx 152$
	27	«El pájaro chilacó»	Q	32 (16-16)	$\text{♩} \approx 152$
	28	«Emiliano»	L	8 (4-4) / 8 (4-4)	$\text{♩} \approx 147$
	29	«Sapo»	L	8 (4-4)	$\text{♩} \approx 110$
	30	«Compae se cayó»	D	q-p	$\text{♩} \approx 140$
<i>Guacherna</i>	34	«Rescate del Magdalena»	Q	32 (16-16) / 16 (16-16)	$\text{♩} \approx 153$
<i>Chandé</i>	38	«Sombbrero blanco»	Q	32 (16-16) / 8 (4-4)	$\text{♩} \approx 144$

Tableau N° 14

Ce tableau nous montre ainsi les trois formes de périodicité que l'on rencontre dans la partie vocale de cette musique, et que l'on peut résumer comme suit :

	Cycle	Période	Exemple
1.	Régulier et symétrique	48 (24-24) 32 (16-16) 16 (8 - 8)	24 1, 2, 8, 14, 27, 34 et 38 7, 12 et 26
2.	Régulier et asymétrique	40 (24-16) 18 (10-8)	13 9 et 10
3.	Quasi- périodicité		3 et 30

On pourra remarquer dans ce tableau un certain nombre d'aspects concernant les différentes modalités étudiées, comme par exemple : le *berroche** qui comporte un nombre important de refrains sous forme de distiques ou de litanies, et, par conséquent aussi, un plus grand nombre de cycles vocaux de courte période ; les deux modalités (*guacherna** et *chandé**) dont la subdivision de la pulsation est essentiellement ternaire, possèdent un refrain sous forme de quatrain ; la *tambora redoblada** qui est la seule modalité d'interprétation de cette musique à avoir une si longue période ; et ainsi de suite.

Cependant, et même si ces remarques sont justes, il nous semble prudent de ne faire aucune généralisation de ce genre. Car, et les exemples de référence nous le montrent, on va très souvent rencontrer un nombre

important d'exceptions. (Par exemple, la version de «La guerra patriota» de l'exemple 25 présente une période plus courte à celle de l'exemple d'analyse 24 ; l'exemple 35, «La Magdalena», nous montre une forme de refrain différente dans la *guacherna** : un distique ; et ainsi de suite).

Bien que nous nous garderons de généraliser, nous pouvons tirer tout de même un certain nombre de conclusions concernant ce tableau - et les remarques que nous venons d'exposer - par rapport aux analyses que nous avons effectuées. D'une part, il est certainement possible de souligner des *tendances* importantes, comme celle du *berroche** que nous venons d'évoquer qui utilise la plupart du temps un refrain, sous forme de distique, d'un seul vers ou de litanie, ce qui se traduit par la présence d'un cycle vocal dont la période possède l'une des valeurs les plus petites. Cela s'explique - en partie - par le soubassement rythmique du *berroche** qui accompagne cette forme de refrain, et que nous avons étudié dans plusieurs exemples musicaux.

De même, remarquons les *tempi* des exemples d'analyse présentés dans ce tableau : la *tambora golpeada** n'est jamais jouée au dessus d'un *tempo* de 136 pulsations par minute (p.p.m.) ; la *tambora alegre** , ainsi que la *guacherna** et le *chandé** sont plus rapides (avec un *tempo* toujours au-dessus de 143 p.p.m.) ; la *tambora redoblada** est par contre la plus lente ; le *berroche** présente des *tempi* parmi les plus lents, ou alors parmi les plus rapides.

D'autre part, et ceci est très important, nous avons la certitude qu'aucune des modalités présentées dans ce travail ne peut - au bénéfice du doute - être définie en termes des différentes formes poétiques employées, ni par les périodes des cycles qui les contiennent. Autrement dit, la modalité

rythmique ne peut se définir en fonction de la structure poétique, ni de la périodicité de la partie vocale. Car, mise à part la "tendance" du *berroche** évoquée ci-haut, il est possible de retrouver plusieurs formes de strophe (comme celles exposées ici - et peut-être même d'autres) dans les différentes modalités rythmiques de la *Tambora* étudiées ici.

Et c'est pourquoi dans les exemples musicaux présentés, nous avons eu plusieurs chants interprétés dans différentes modalités rythmiques. Signalons-en quelques-uns : «Chicó le vino» comme *tambora alegre** (exemple 2), comme *tambora golpeada** (exemple 21), comme *chandé** (exemple 39) ; «Naranjas y limas» comme *tambora alegre** (exemple 3), comme *tambora golpeada** (exemple 14) ; «La Magdalena» comme *tambora golpeada** (exemple 12), comme *guacherna** (exemple 35) ; ou encore «La cuba e'» comme *tambora golpeada** (exemple 9), comme *corrido** (et avec un autre titre «La tuba je», dans l'exemple 33).

Si la périodicité de la partie vocale des différentes modalités d'interprétation de cette musique ne suffit donc pas pour les identifier, (ni encore moins pour les définir), alors ce sera celle de la partie de percussion qui permettra d'attribuer une distinction suffisamment importante entre ces modes d'interprétation, à partir de leur contenu rythmique, d'où l'appellation de «modalité rythmique». Or, il se trouve que les noms que les acteurs de cette tradition musicale - et de danse - donnent aux différents modes d'interprétation du répertoire de cette musique - la *Tambora* -, dépendent essentiellement d'un point de vue musical des formules rythmiques interprétées sur les instruments de rythme, et en particulier sur le *currulao** et sur la *tambora** : Ces formules sont appelées *toques** (ou *golpes**), et reçoivent le nom de la modalité d'interprétation à laquelle ils doivent la base

de l'accompagnement rythmique, accompagnement sur lequel un répertoire de chants responsoriaux - d'une périodicité variée - sont interprétés et des danses exécutées.

Les *toques** des instruments de percussion, c'est ce que nous avons essayé de montrer tout au long de ces analyses, restent donc l'élément fondamental, qui définit les modalités rythmiques que nous étudions ici. En outre concernant toujours l'importance des *toques** joués sur ces instruments, les analyses présentées ici nous montrent également que tantôt le *currulao**, tantôt la *tambora**, ont chacun un rôle bien précis, et si l'on regarde de près tous les exemples, on s'aperçoit que ce rôle se maintient d'une façon plus ou moins stable dans toutes les modalités rythmiques de cette musique.

Les battements de mains - tout autant que le *guache** - matérialisent et accentuent constamment la pulsation. Le *currulao** joue la plupart du temps sur les *valeurs opérationnelles minimales*, soit les valeurs de plus courte durée et dont toutes les autres valeurs constituent des multiples. Les formules rythmiques interprétées sur cet instrument ne sont pas strictement semblables, et présentent une marge de variabilité assez importante. Cette marge comprend, sur une même modalité rythmique, tantôt les *toques** de différents *tamboreros** (qu'ils proviennent ou non d'un même village), tantôt l'interprétation d'un même *toque** par le même *tamborero**. C'est-à-dire que, si nous prenons comme exemple la *tambora golpeada** (modalité rythmique dont nous avons tiré le plus grand nombre d'exemples musicaux), nous constatons que Casildo Gil Padilla et Nicanor Agudelo (de San Martín de Loba) interprètent un *toque** caractérisé par l'accentuation en contretemps, et en quelque sorte contraire au *toque** de la *tambora** ; par contre, Ermides Holguín (du même village), Emil Pedraza (de Tamalameque), ou encore

Ernesto Amaris (d'Hatillo de Loba) interprètent plutôt un *toque** en isorythmie avec la *tambora** ; à son tour, Celestino Epalza (d'Altos del Rosario et le plus ancien *tamborero** de tous ceux mentionnés ici) interprète, lui, un *toque** qui se distingue par des accentuations en isorythmie avec la *tambora** ainsi que par d'autres figures en contretemps (voir Tableau N° 11). De même, tous les *tamboreros** interprètent leur *toque** respectif de *tambora golpeada** en ajoutant ici et là des figures alternes, des roulements (des *redobles** ou des *reflejos** comme les appelle Casildo Gil), autour d'une même formule rythmique : le *toque**. Le *currulao** joue donc une fonction bien particulière dans cette musique. Dans la majorité des cas, les différentes formules rythmiques qu'il interprète ornent et, en même temps, accentuent davantage la formule rythmique interprétée par la *tambora**. Le *currulao** lui, semble jouer autour de la *tambora**.

En effet, et au contraire du *currulao**, la *tambora** ne possède pas - sur une même modalité rythmique - de marge de variabilité si importante ni dans les *toques** des différents *tamboreros** (qu'ils proviennent ou non d'un même village), ni dans l'interprétation d'un même *toque** par le même *tamborero**. La transcription intégrale de l'exemple 7, «La negra Juana» nous a permis d'observer que sur la totalité du morceau, lorsque le *tamborero** utilise des figures alternes, elles sont d'une part presque deux fois moins souvent employées et moins importantes (en nombre) que celles utilisées par le *currulao**, et d'autre part ces figures alternes ont une ressemblance fort importante avec le *toque** original, et très souvent elles ne constituent que des légères variations de celui-ci. Ceci est valable pour tous les *toques** de tous les *tamboreros** dans toutes les modalités rythmiques de cette musique. La *tambora** ne dévie jamais trop de son *toque**, elle est toujours là, elle bouge à peine. Son rôle est donc d'une extrême importance. La formule

rythmique qu'elle interprète dans une modalité rythmique donnée ne peut être qu'unique. Nous l'avons vu ici avec les trois modalités rythmiques étudiées dans différents villages - la *tambora alegre*^{*}, la *tambora golpeada*^{*} et le *berroche*^{*} - où, tous les *tamboreros*^{*} interprètent strictement les mêmes *toques*^{*} de chacune de ces modalités rythmiques sur cet instrument¹⁴⁹.

Ainsi, si le *currulao*^{*} accepte différents *toques*^{*} pour une même modalité rythmique, la *tambora*^{*}, elle, n'en accepte qu'un seul. C'est peut-être là ce qui identifie la modalité rythmique comme telle.

¹⁴⁹Excepté dans le *berroche*^{*} qui, rappelons-le, présente une certaine "ouverture" dans les modalités d'interprétation de la musique et de la danse.

D. Danse

1. Introduction

La *Tambora* est une musique qui incite à la danse, ne serait-ce que par sa nature rythmique. Et tout comme la musique de la *Tambora*, la danse comporte plusieurs modes d'interprétation étroitement liés à la rythmique interprétée par les instruments à percussion. Au fil de cette étude, nous avons déjà décrit la danse de la *Tambora* d'autrefois, d'après les témoignages recueillis sur le terrain auprès des acteurs les plus anciens¹ ; puis, il a été question également des différentes études menées sur le sujet jusqu'à présent². Maintenant, il s'agira ici d'analyser la danse de la *Tambora* d'aujourd'hui d'après le matériel recueilli sur le terrain, à savoir les documents filmiques que nous avons enregistrés, ainsi que les observations que nous avons faites au cours des différentes danses dont nous fûmes témoins lors des enregistrements musicaux dans les villages faisant partie de notre étude.

Il nous paraît désormais indispensable de signaler combien nous estimons difficile de parvenir à une définition fiable à travers une description détaillée de chacune des danses dont nous parlerons par la suite et ce pour deux raisons : la première est qu'il nous semble irréaliste de faire rentrer ces danses dans des schémas rigoureux et précis - comme cela a été fait dans la majorité des travaux traitant du sujet et que nous avons cités - sans tenir compte d'une certaine variabilité dans l'interprétation de ce type de danse

¹Voir ici : "*Berroche, tambora, guacherna, et chandé* " dans «Aperçu historique».

²Voir ici : "*Danse* " dans «Tambora : musique, danse, orchestre...».

dans leur contexte d'origine : lors des *Tamboras*. En effet, rappelons que - en dehors du cadre des Festivals - ces danses se produisent pour célébrer le rapprochement des festivités de Noël, ainsi que d'autres événements (religieux ou profanes), lors de fêtes où règnent une activité débordante et une participation collective importante. Dans ce contexte, plusieurs types de situation peuvent survenir en dehors des plus conventionnelles (par exemple danser la *guacherna** comme on danserait plutôt un *berroche** - sans faire le fameux "huit" déjà évoqué à plusieurs reprises - ou former à un moment donné dans l'arène plusieurs couples de danse au lieu d'un seul, et ainsi de suite). Il ne faut pas oublier que la *Tambora* est avant tout une danse de divertissement et, dès lors, lorsque des situations "non conventionnelles" se produisent, personne ne s'y oppose ou n'y trouve quoi que se soit à redire : tout le monde a le droit de danser comme il le peut, tout le monde peut chanter dans le chœur aussi, tout le monde participe - s'il le veut - même les enfants (ce qui n'était pas le cas autrefois). De ce fait, dans la *Tambora* la seule "esthétique" qui compte véritablement, tout au moins la plus importante, c'est de s'amuser.

La deuxième raison en est que notre but dans ce travail concernant la danse a toujours été limité. Pour nous, il est question ici d'établir - si possible - des liens entre les différentes modalités rythmiques étudiées (et qui sont les plus importantes dans cette musique) et les différentes danses de *Tambora* qu'on a pu observer sur le terrain. Nous cherchons ainsi à obtenir une large vue d'ensemble nous permettant de signaler les caractéristiques principales de ces danses, mais sans chercher à approfondir les variantes, les styles, ou les diverses formes qui se dégagent lors de l'interprétation de cette pratique dans son contexte d'origine. De plus, et contrairement aux enregistrements musicaux, les images vidéo des danses n'ont pas été prises de façon

systématique et, tout au long de nos travaux sur le terrain, elles ont dépendu de plusieurs facteurs (disponibilité et qualité du matériel emprunté, d'innombrables problèmes d'ordre technique rencontrés, comme l'éclairage, le raccordement des enregistrements musicaux aux images vidéo, etc.³).

C'est pourquoi les images vidéo des danses qui vont suivre, ne doivent pas être prises comme matériel de base pour des analyses approfondies sur la danse de *Tambora*. Car une étude de ce genre demanderait une approche systématique plus adéquate que celle que nous avons pu effectuer à cet égard. Les exemples de danse présentés ici nous servent plutôt de support pour illustrer nos propos sur ce sujet.

Ceci dit, ces images vidéo sont suffisamment fiables et importantes pour nous permettre de visualiser - et de mieux comprendre - la manière dont on interprète certaines danses traditionnelles de la région en général, et d'ébaucher les principales tendances d'interprétation de la *Tambora* à travers les modalités rythmiques étudiées ici en particulier. Ainsi, dans un premier temps exposerons-nous tout d'abord les aspects généraux communs à toutes les formes de danse liées à cette musique, ensuite les caractéristiques principales et les critères retenus pour distinguer et prendre en considération trois grandes familles de danses dans la *Tambora*, et nous finirons avec quelques exemples sur des images vidéo pour illustrer les différents aspects dont nous ferons mention dans les pages qui vont suivre.

Contrairement aux exemples musicaux, et considérant la problématique évoquée ici à propos d'une étude approfondie sur les danses traditionnelles de la région, nous ne présentons donc que des exemples de référence - et

³À ce sujet, il faut aussi noter les multiples copies qu'ils nous a fallu faire, et notamment les transferts NTSC / PAL-SECAM, ce qui représente aussi une perte dans la qualité de l'image.

non pas analytiques - liés exclusivement aux différents aspects traitant de la danse. De la même façon qu'avec les exemples musicaux, les enregistrements vidéo ont été réalisés dans deux types de situations distinctes : la première, et que nous appellerons également type "A", lors des *Tamboras* produites dans leur contexte original où nous étions pour ainsi dire simples "témoins" ; la deuxième, de type "B", lors des *Tamboras* où nous étions devenus les "têtes" ou "promoteurs" (rappelons-le, personnage courant dans cette tradition⁴).

2. Les danses

La *Tambora* - comme pour la musique - est une danse qui regroupe différents modes d'interprétation, modes qui gardent entre eux plusieurs traits communs, caractéristiques de cette danse dans la région. Par la suite, nous évoquerons tout d'abord ces traits communs (en dehors des traits culturels et contextuels déjà évoqués dans la deuxième partie de cette étude), pour ensuite considérer les particularités des différents modes d'interprétation eux-mêmes.

Pour ce faire, nous tiendrons compte de quatre points principaux : le premier point concernant la danse de la *Tambora* en général, et les autres concernant les différents modes d'interprétation en particulier. Ce sont :

1. Posture et gestuelle caractéristiques de la femme et de l'homme.
2. Déplacement du couple à travers l'arène et dans l'espace.

⁴Voir ici : "Généralités ", dans «Musique».

3. Mouvement et position du corps par rapport au - à la - partenaire.
4. Rythmique des pieds sur le sol.

a. Généralités

La *Tambora* , généralement dansée par un seul couple à la fois, se présente comme un constant jeu de séduction et de "coquetterie" entre l'homme et la femme qui engendre une poursuite mutuelle. Souvent, l'homme entame la danse en rentrant dans ce que nous appellerons l'arène, au milieu d'un demi-cercle formé par les musiciens, le chœur et l'assistance. Il se déplace en effectuant des allers et retours, en ligne droite ou en cercle, balançant son corps d'un côté à l'autre - à l'aide des bras parfois ouverts - et le tronc quelque peu incliné. Après être resté un moment seul sur l'arène (le temps de faire un tour ou deux - parfois trois - , ou à peine quelques pas seulement), l'homme invite sa partenaire à danser avec des gestes galants, notamment avec son chapeau.

La femme attend généralement au bord des lices, mais elle peut rentrer dans l'arène presque au même moment que l'homme (voire même avant). En attendant, elle exécute des mouvements avec sa *pollera** en tenant avec les mains le bas de la jupe qu'elle balance d'arrière en avant au rythme de la musique. Ce mouvement de la *pollera** avec les bras est souvent appelé *faroteo** ⁵. Au moment de son entrée dans l'arène, elle accentue le *faroteo** avec ce que nous appellerons ici la "*caída** ". La *caída** est un mouvement caractérisé par une chute légère du corps - une baisse soudaine du tronc - synchronisée avec la pulsation de la musique, accompagnée d'un tour sur

⁵Du verbe *farotear** , mouvement que l'on utilise dans la *danza** des *farotas** .

l'axe du corps lorsqu'on stationne, ou d'un changement de sens lorsqu'on se déplace, ou même des deux⁶. Chez la femme, la *caída** et le *faroteo** s'effectuent souvent ensemble.

Une fois le couple dans l'arène, la femme exécute une danse cadencée, élégante et sensuelle. Elle garde une allure sereine et harmonieuse, son corps droit, le visage levé, le bras étendu, maintenant avec sa main droite le bas de sa *pollera** à hauteur du nombril tandis que sa main gauche repose sur sa hanche. Certaines danseuses, notamment à Hatillo de Loba, maintiennent le bas de la *pollera** entre l'épaule et la hanche, et parfois aussi avec les deux mains, les bras étendus et ouverts vers les côtés. Les pieds de la femme s'élèvent peu du sol (et en particulier dans la *tambora*), la taille bouge à peine, les hanches, sereines, font un mouvement modéré. Elle maintient cette même posture tout au long de la danse, sans faire aucun mouvement exagéré, à l'exception de la *caída** accompagnée ou non du *faroteo** . (C'est souvent aussi avec la *caída** et le *faroteo** que le couple rentre et sort de l'*abozao**).

Contrairement à la femme, l'homme exécute des mouvements plus libres et parfois même démesurés, afin d'exciter la foule et peut-être aussi d'attirer l'attention de sa partenaire. À certains moments il peut sauter, se lancer par terre, tourner autour de lui-même plusieurs fois de suite, avec des gestes brusques et exagérés. Ces mouvements, sorte de démonstration d'habileté de l'homme dans la danse, sont appelés des *morisquetas** . Mais l'homme exécute aussi des mouvements cadencés et galants, en utilisant parfois son chapeau en signe de conquête.

⁶À notre connaissance, il n'existe pas, chez les détenteurs de cette tradition, un terme exprimant ce type de mouvement, par ailleurs très souvent utilisé dans cette danse.

Ainsi, l'homme et la femme conservent-ils chacun un rôle bien précis dans la danse de la *Tambora* : la femme, modérée, élégante et sensuelle, en impose par son maintien ; l'homme, brusque et à la fois courtois et galant, avec des *morisquetas** essaye de la conquérir. Mais en fait, en général c'est la femme qui commande, c'est elle qui dirige ; l'homme, lui, la suit⁷.

Dans certains chants (commè «El avión», «Volá pajarito», «Sapo», «Caballito cojo», «La pava», parmi nombre d'autres chants) le couple interprète avec le corps, dans une sorte de pantomime, la signification des textes du refrain chantés par le chœur.

D'une manière générale, le couple se déplace dans l'arène de façon essentiellement circulaire, ou en spirale, et dans le sens contraire des aiguilles d'une montre. Toutefois, et bien que l'on puisse observer ce type de déplacement dans toutes les danses, il se produit dans un espace de temps relativement court, ou au contraire assez long et devient alors à peine perceptible.

b. Particularités

Ce type de mouvement global, c'est-à-dire le déplacement du couple à travers l'arène et le déplacement de chacun des partenaires, va nous permettre de distinguer trois grandes tendances de la danse de la *Tambora* dans la région (qui regroupent les modalités rythmiques étudiées

⁷En effet, Dilmina Muñoz (considérée comme l'une des plus importantes danseuses de la région et lauréate de plusieurs concours de danse dans les Festivals), nous a également transmis cette même idée - dans la danse de la *Tambora* c'est plutôt la femme qui dirige - lors des cours de danse que nous avons suivi avec elle, dans le même but que celui exposé dans l'exemple 11 avec le *currulao**. Nous pouvons aussi observer cet aspect dans les exemples de danse sur les images vidéo qui vont suivre.

précédemment) : les *tamboras* , les *berroches* , les *chandés* . Ces trois familles de danses se résument dans les trois types de mouvement - global (du couple) ou individuel (du corps) - possibles : circulaires, linéaires, ou bien les deux à la fois.

Tamboras :

En effet, la famille des *tamboras* regroupe les trois modalités rythmiques de *tambora* que nous avons étudiées précédemment, à savoir, la *tambora alegre** , la *tambora golpeada** et la *tambora redoblada** . Elles se dansent toutes d'une manière semblable . Voici l'essentiel des mouvements de cette danse d'après les trois points cités plus haut.

- « *Déplacement dans l'espace* » : Le déplacement du couple dans l'arène se fait essentiellement de façon circulaire ou en spirale et dans le sens contraire des aiguilles d'une montre. Une fois une certaine trajectoire parcourue, le couple revient en arrière, suivant à peu près le même parcours. Le changement de sens ou de trajectoire s'accompagne généralement d'une *caída** et parfois aussi de *faroteo** chez la femme. D'autres trajectoires plus linéaires sont aussi possibles, mais beaucoup moins fréquentes. Ce type de mouvement est constant tout au long de la section du "corps" du chant et jusqu'à l'*abozao** . À ce moment-là, le déplacement cesse pratiquement, et le mouvement devient alors essentiellement stationnaire ou linéaire.

- « *Mouvement et position du corps par rapport au partenaire* » : Dans les *tamboras*, les danseurs peuvent être relativement écartés l'un de l'autre ou relativement proches. Cette distance dépend en partie du diamètre du cercle créé par les danseurs dans l'arène : que ce cercle soit très grand, ou au contraire très petit, les danseurs sont souvent diamétralement opposés. Mais qu'ils soient éloignés ou tout près (sur un cercle alors très étroit) - ils seront, en général, l'un derrière l'autre (- l'homme derrière la femme), et très rarement (dans le "corps" du morceau) l'un en face de l'autre. Ceci s'explique en quelque sorte par le fait que l'homme est constamment à la poursuite de la femme. Et c'est justement cette position du couple qui marque le passage du "corps" du chant à l'*abozao** ; car dans ce dernier, non seulement le déplacement s'interrompt, faisant place à un mouvement stationnaire, comme expliqué dans le point « *Déplacement dans l'espace* » ci-dessus, mais la position du corps des danseurs change aussi : ils se rapprochent davantage et se font face, ou bien - beaucoup moins fréquemment - se placent côte à côte ou l'un derrière l'autre. Au moment de l'*abozao** il n'y a plus de poursuite, et le déplacement dans l'arène, comme la position des corps, ainsi que - comme nous le verrons maintenant - la rythmique des pieds sur le sol, changent.

- « *Rythmique des pieds sur le sol* » : La rythmique des pieds sur le sol se caractérise en premier lieu par la synchronisation d'un certain nombre de pas avec les battements de mains - la pulsation isochrone de la musique et de la danse. Comme nous l'avons déjà exprimé dans la deuxième partie de cette étude, et d'après les travaux de l'U.T.M., dans cette danse il existe un "pas de routine", stationnaire ou en déplacement, composé de deux parties, chacune

d'elles avec deux temps sur chaque pied "(...) pour compléter ainsi un cycle de quatre temps" ⁸. Observons donc de plus près ce "pas de routine", en signalant tout de même auparavant que celui-ci ne doit être considéré que comme une référence du pas le plus souvent employé dans cette danse, puisque les pas alternes et les variations de celui-ci sont nombreux, tant pour l'homme que pour la femme.

L'une des cellules de base, qui par ailleurs va aussi se reproduire dans d'autres danses de la *Tambora*, c'est la figure composée d'une croche pointée - double (tout comme dans la musique, la valeur d'une noire étant équivalente à chaque pulsation) suivie d'une noire, ou de la même figure répétée plusieurs fois de suite selon la danse. Cependant, cette figure n'est pas toujours exécutée ainsi, et souvent - dans les *tamboras* - elle se transforme en deux croches (au lieu d'un croche pointée - double). Le cycle complet du "pas de routine" est composé d'une même figure exécutée d'abord sur un pied, puis sur l'autre. Si nous traduisons donc la rythmique des pieds contre le sol en notation musicale, nous avons la figure suivante (la percussion du pied droit s'écrit en dessous de la ligne, celle du pied gauche en dessus) :



Figure 16

⁸Grupo de Danzas Folclóricas, Universidad Tecnológica del Magdalena : *Trabajo de Investigación sobre la tambora*, Santa Marta, Universidad Tecnológica del Magdalena (Inédit), 1989, p. 38.

Cette rythmique de base se reproduira dans toutes les *tamboras* (qu'elle soit *alegre** , *golpeada** ou *redoblada**) dans la section du "corps" du chant. Dans l'*abozao** , une autre figure suivra, qui correspond à la figure utilisée dans les *berroches* que nous allons évoquer maintenant.

Berroches :

Rappelons-nous que lorsque nous avons évoqué le *berroche* dans les analyses musicales, nous le distinguons comme la modalité rythmique la plus "ouverte" de la *Tambora* . Cette caractéristique sera tout aussi valable en ce qui concerne la danse du *berroche** . En effet, les *berroches* , famille de danses où nous incluons les différents types de *berroches** ainsi que le *corrido* , pourront s'interpréter de différentes manières, tant en ce qui concerne le déplacement du couple dans l'espace, que la position et le mouvement du corps :

- « *Déplacement dans l'espace* » : Les *berroches* ont plusieurs formes de déplacement. Il y a des déplacements circulaires (comme dans les *tamboras*) et linéaires (comme dans les *chandés* que nous verrons par la suite). Très souvent même, les deux types de déplacement sont simultanés. Il est ainsi possible d'observer certains *berroches* dansés comme des *tamboras* - en ce qui concerne le déplacement du couple dans l'espace - pour au moins l'un des partenaires. Cependant, ce déplacement circulaire se produira le plus souvent sur un espace de temps si long qu'il peut perdre son caractère de circularité pour n'apparaître plus que comme linéaire.

- « *Mouvement et position du corps, par rapport au partenaire* » : Dans cette famille de danses, la plupart du temps les danseurs se font face. Cette position est semblable à celle que l'on retrouve dans l'*abozao** des *tamboras*, et permet en fait de distinguer cette danse des *tamboras*.

- « *Rythmique des pieds sur le sol* » : La rythmique des pieds sur le sol est très similaire à celle des *tamboras*. La différence est exactement la même que celle étudiée entre les modalités rythmiques respectives. C'est-à-dire que si le cycle rythmique du pas de danse des *tamboras* possède, lui, une période de quatre pulsations, deux sur chaque pied, dans les *berroches* il se réduit de moitié, soit deux pulsations et toujours sur le même pied (généralement sur le droit) :



Figure 17

Cette figure est aussi la figure rythmique interprétée dans l'*abozao** des *tamboras*. Dans les *berroches*, la cellule rythmique composée de croche pointée - double, peut également se transformer en deux croches, comme nous l'avons signalé auparavant pour les *tamboras*. De même, il est possible de danser les *berroches* en accentuant chaque pulsation de la musique avec chaque pied (comme dans les *chandés*) surtout lorsque le *tempo* est vif.

Chandés :

Lors des analyses des modalités rythmiques, nous avons constaté que la *guacherna** comme le *chandé** sont les seules modalités rythmiques de la *Tambora* qui subdivisent la pulsation de la musique de façon ternaire. Cette subdivision de la pulsation va se reproduire dans la danse d'une façon particulière, dans la *guacherna** comme dans le *chandé**. Pour cette raison nous avons regroupé ces deux modalités rythmiques, qui par ailleurs présentent des ressemblances tout aussi significatives, dans cette même grande famille : les *chandés*.

- « *Déplacement dans l'espace* » : Cette famille de danses présente essentiellement un déplacement de type linéaire. En effet, le mouvement principal s'exécute en avançant et en reculant, jusqu'au moment où chacun des deux danseurs prend la place de son partenaire, mouvement appelé «le huit». Signalons ici que lorsque nous avons entendu parler de cette figure nous l'avions imaginée exécutée d'une façon bien définie et retracée sans ambiguïté dans l'arène. Or, il se trouve que dans des *Tamboras* de rue, le «huit» se réfère principalement au changement de position entre les danseurs : l'un prenant la place de l'autre. Souvent dans ce mouvement d'échange on peut repérer en effet la figure d'un «huit» ; mais parfois, il faut cependant faire preuve d'imagination.

- « *Mouvement et position du corps par rapport au partenaire* » : La position des danseurs la plus courante dans cette famille de danses, et très souvent la seule, est celle du face à face. Bien évidemment, lorsque le «huit» est

exécuté, à un moment donné du parcours tous deux tournent sur leur axe, pour se retrouver l'un en face de l'autre.

- « *Rythmique des pieds sur le sol* » : Dans ce type de subdivision ternaire de la pulsation, les pas de danse accentuent la pulsation, en isorythmie avec les battements de mains. Alors, à chaque battement correspond un accent sur chaque pied (comme avec la musique dans la *guacherna** et le *chandé**, chaque pulsation égale à une noire pointée) donnant la figure suivante :

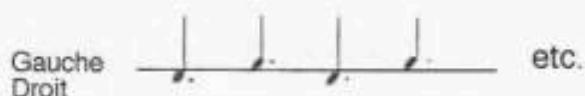


Figure 18

Le style de danse sera plus sauté que celui des *tamboras* et des *berroches*. Il n'est pas surprenant de rencontrer dans cette famille de danses les modalités rythmiques que l'on emploie dans les *paseos**. En effet dans les *paseos** on accentue pendant la marche la pulsation avec chaque pied, de la même façon que lors des *Tamboras* stationnaires, on danse la *guacherna** et le *chandé**.

Avant de présenter les exemples de danse, nous donnons ici un tableau récapitulatif « *Danses : tamboras, berroches, chandés* », qui intègre les principaux points que nous venons de signaler, afin de mieux se repérer dans les exemples de danses qui vont suivre. Dans ce tableau nous avons utilisé les signes suivants :

—	= Ligne continue. Mouvement de la femme.
- - -	= Ligne discontinue. Mouvement de l'homme.
•	= Point. Position initiale du corps.
→	= Flèche ouverte. Mouvement vers le devant.
➔	= Flèche fermée. Mouvement vers l'arrière.
d / d	= Devant / derrière.
c / c	= Côte à côte.
f / f	= Face à face.

Danses : tamboras, berroches, chandés

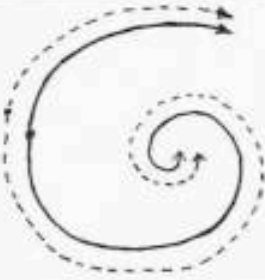
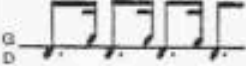
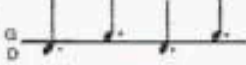
Familles	Modalités rythmiques	Déplacement dans l'espace	Mouvement et position des corps	Rythmique des pieds
Tamboras	<i>Tambora alegre</i>		 d / d ; c / c	
	<i>Tambora golpeada</i>			
	<i>Tambora redoblada</i>			
Berroches	<i>Berroche</i>		 d / d ; c / c ; f / f	
	<i>Corrido</i>			
Chandés	<i>Guacherna</i>		 f / f	
	<i>Chandé</i>			

Tableau N° 15

3. Exemples de danse

Nous allons maintenant présenter un certain nombre d'exemples de danse sur images vidéo, concernant les trois familles de danses évoquées ci-dessus. Nous suivrons le même ordre que pour les exemples musicaux, à savoir que nous commencerons avec des exemples de *tambora alegre**, puis de *tambora golpeada**, et enfin de *tambora redoblada**. Ensuite, nous continuerons avec les *berroches*, *berroche**, puis *corrido**. Enfin, pour les *chandés*, le *chandé** et la *guacherna**.

a. *Tamboras*

Exemple 40 : « Chicó le vino » (*Tambora alegre**)

«Chicó le vino» est un chant traditionnel interprété ici par le même orchestre que dans les trois premiers exemples musicaux de cette étude (voir «Fiche technique N° 1»). Cet enregistrement de type "B", et d'une durée d'environ 2'50 sur l'image vidéo N°5, correspond à l'exemple musical N°2. Le couple de danse est formé par Dilmina Muñoz et Juan Arias.

Dans cet exemple nous pouvons apprécier les différents aspects concernant la danse de la *Tambora* en général ; pour la femme, sa posture et les mouvements caractéristiques : le *faroteo** en attendant son partenaire, la *caída**, quelque pas à peine après être rentrée dans l'arène, la tenue de sa *pollera**, puis la *caída** accompagnée du *faroteo** et enfin la façon dont elle

mène la danse ; pour l'homme, la posture aussi et les mouvements caractéristiques : les trois tours autour de l'arène avant d'inviter sa partenaire avec des gestes galants et son chapeau à danser, la constante poursuite de la femme, la *caída** qui suit immédiatement celle de la femme - ici cependant sans les *morisquetas** . Nous pouvons également apprécier tous ce qui concerne les *tamboras* en particulier : le déplacement circulaire du couple, (principalement dans le sens contraire des aiguilles d'une montre), la position de l'homme, souvent derrière la femme, à sa recherche, et diamétralement opposé dans le cercle créé par les deux partenaires.

Dans cet exemple, il est possible d'observer clairement ce qui se produit dans l'*abozao** : changement de type de déplacement du couple, changement de mouvement et de position des danseurs, changement aussi de la rythmique des pieds sur le sol.

Exemple 41 : « Ay sí ahora » (*Tambora alegre)**

Ce chant traditionnel est interprété lors d'une *Tambora* à Hatillo de Loba le 27 décembre 1995. Le couple de danse est formé par Milena Villalobos et Juan Arias⁹, dans un enregistrement de type "B" et d'une durée d'environ 2'50 sur l'image vidéo N°6.

Dans cet exemple nous pouvons apprécier les mêmes aspects que dans l'exemple précédent en ce qui concerne le style de danse, car outre le fait qu'il s'agit du même danseur, la danseuse, elle , est la fille de Dilmina Muñoz, danseuse de l'exemple précédent.

⁹L'orchestre est formé par le *cantador** Alejandro Villalobos, les percussionnistes Esteban Martínez au *guache** , Manuel Esteban García à la *tambora** et Juan Villalobos au *currulao** .

Exemple 42 : « La pava » (*Tambora alegre)**

Ce chant traditionnel est interprété lors d'une *Tambora* à San Martín de Loba le 20 janvier 1995. Le couple de danse est formé par Aida Serpa et Eleuterio Ardila Moncada, dans un enregistrement de type "B" et d'une durée d'environ 3'25 sur l'image vidéo N°7. «La pava» est interprétée ici par le même orchestre que dans l'exemple musical N°2 (voir «Fiche technique N° 4»), et il nous a servi aussi comme exemple dans les analyses musicales : exemple 6.

Cette *tambora alegre** est un chant à part. Rappelons-nous qu'à l'origine ce chant est un jeu exécuté en ronde, en chantant et en battant des mains lors d'un *velorio** (veillée funèbre) pour la mort d'un enfant, et il a été adapté avec une chorégraphie tout à fait particulière. En effet, «La pava» représente l'accouplement entre une dinde et un dindon, et de ce fait, finit toujours par la ponte des oeufs dans un nid placé sur la scène (lors de présentations scéniques). Mises à part ces particularités, ce chant se danse comme une *tambora* avec les mêmes caractéristiques évoquées précédemment, excepté que cette fois-ci l'homme est constamment derrière, et qu'à un moment donné le couple imite l'acte de l'accouplement lui-même. Dans cet exemple la position de l'homme comme celle de la femme, le balancement du corps, le déplacement circulaire, la rythmique des pieds sur le sol, etc. nous montrent un autre exemple d'une danse de *tambora*, avec cependant la particularité d'un simulacre d'accouplement entre les deux danseurs qui, dans cet exemple se produit plusieurs fois.

C'est un chant et une danse très répandue et qui suscite toujours un grand divertissement pour l'assistance, qui la réclame par ailleurs souvent.

Exemple 43 : « Chicó le vino » (*Tambora golpeada)**

De la même façon qu'avec les exemples musicaux, voici une autre interprétation du même chant «Chicó le vino» ; cette fois-ci comme *tambora golpeada**. Cet exemple est dansé par Eriberta Salas et Dagoberto Deal, et correspond au même enregistrement que celui de l'exemple 21, à savoir l'orchestre en provenance d'Altos del Rosario avec la *cantadora** Rosalía Urrutia, lors d'une *Tambora* à San Martín de Loba le soir du 12 novembre 1995, vers 23h (une fois le Festival de Tambora de ce village fini) . Il s'agit d'un enregistrement de type "B" (réalisé dans la rue des Fleurs, chez le *cantador** Alberto González), d'une durée d'environ 3'06 sur l'image vidéo N°8.

Dagoberto Deal rentre dans l'arène en balançant son corps au rythme de la musique, attendant sa partenaire, Eriberta Salas, qui au début du chant est dans le chœur, puis s'approche des lices, fait deux tours sur elle-même et rentre dans l'arène. Chez cette dernière, ces mouvements (*faroteo** et *caída**) sont en général plus discrets que dans les exemples précédents. Par contre, en ce qui concerne le danseur, Dagoberto Deal nous montre quelques-unes de ses *morisquetas**, s'éloignant quelque peu de sa partenaire et tournant plusieurs fois de suite sur lui-même d'un côté, puis de l'autre. Une fois la première série de *morisquetas** finie, on entend de loin quelques membres du chœur rire. Notons que lors de l'*abozao** final on voit le changement de figure - comme décrit précédemment - chez le couple de danseurs, on entend

aussi un changement dans la périodicité du cycle vocal, alors que les *toques** des *tamboreros** ne changent pas tellement pour autant.

Exemple 44 : « La pluma » (*Tambora golpeada**)

Nous sommes maintenant dans une *Tambora* à San Martín de Loba, dans la rue d' «El Carmen» , chez Cayetano Camargo, le plus anciens des *cantadores** de ce village encore en vie. Sa fille, Martina Teresa Camargo, interprète la *tambora golpeada** «La pluma» ("La plume"), le soir du 21 décembre, 1994, accompagnée de Nicanor Agudelo au *currulao** et Vicente Serpa à la *tambora** . Le couple de danse est formé par Justina Beleña et Fredy Agudelo. Il s'agit d'un enregistrement de type "B", d'une durée d'environ 2'20 sur l'image vidéo N°9.

Dans cet exemple on peut observer la mimique des danseurs accompagnée de gestes corporels qui imitent les paroles du refrain. En effet, le couple exécute la danse en évoquant avec leurs bras le mouvement du vol des oiseaux, alors que le chœur comme la soliste chantent : "Ay, volá la pluma, volá" (La plume s'envole, la plume s'envole) , et notamment lors de l'*abozao** final.

Exemple 45 : « Campana de navidad » (*Tambora golpeada**)

Cet exemple a été enregistré lors d'une *Tambora* dans la rue de Bolívar à San Martín de Loba, chez la famille Ardila, le 20 janvier 1995 à environ 20h 30. L'orchestre est le même que celui de l'exemple 9 (voir «Fiche technique N° 4») à ceci près que le chanteur cette fois-ci est José Rocha, et le

joueur de la *tambora** Isnel Ardila. Le couple de danse est formé par Rocío Palencia et Ismael Ardila. Il s'agit d'un enregistrement de type "B", d'une durée d'environ 3'00 sur l'image vidéo N°10.

Dans cet exemple on perçoit les mêmes caractéristiques générales déjà évoquées concernant les *tamboras* . À noter la posture de la femme qui garde tout au long du "corps" du chant la même position, sans faire de *faroteos** , exécutant cependant quelques subtiles *caídas** pour les changements de sens dans le parcours. Ses déplacements sont essentiellement circulaires et en spirale. L'homme danse d'une manière beaucoup plus libre et souple, bien qu'il y ait absence de *morisquetas** . Il essaye constamment de danser en face de la femme comme s'il cherchait à la mettre en position d'*abozao** , ce qui arrive vers la fin du morceau lorsqu'elle se place en face de lui et ouvre largement sa *pollera** .

Exemple 46 : « La guerra patriota » (*Tambora redoblada)**

Cet enregistrement de type "B", et d'une durée d'environ 3'00 sur l'image vidéo N° 11, correspond à la même interprétation que celle de l'exemple musical 24 (voir «Fiche technique N° 5»). Le couple de danse est formé par Martina Teresa Camargo et Fredy Agudelo.

Comme dans les autres *tamboras* , le déplacement du couple dans l'arène se fait principalement de façon circulaire. L'homme, après quelque tours autour de l'arène, invite sa partenaire à danser en faisant des gestes galants avec son chapeau. Elle tient sa *pollera** avec les deux mains, et exécute une danse avec un style posé et serein, sans faire de *faroteos** , ébauchant simplement quelques subtiles *caídas** . On peut identifier

également la rythmique des pieds des danseurs sur le sol - souvent synchronisés - correspondant à la figure des *tamboras* exposée précédemment dans le Tableau N° 15 (croche pointée-double, suivie d'une noire, répétée deux fois).

Vers la fin du morceau, lorsque la soliste chante le refrain, les danseurs exécutent l'*abozao** face à face - en restant principalement sur un seul lieu - tournant une ou deux fois autour d'eux-mêmes, et en interprétant une rythmique des pieds correspondant à la Figure 17, à savoir celle des *berroches**, jusqu'à la fin du morceau.

Exemple 47 : « La guerra patriota » (*Tambora redoblada)**

Cette interprétation de *tambora redoblada** a été enregistrée le 25 décembre 1995 dans la rue d' «El Carmen» (chez Cayetano Camargo), vers la fin de l'après-midi après le déroulement d'un *paseo**. C'est un enregistrement de type "A", d'une durée d'environ 5'00 sur l'image vidéo N° 12. La *cantadora** est Martina Teresa Camargo, le *currulao** est interprété par Casildo Gil, la *tambora** par Vicente Serpa et le couple de danse est formé par María Alejandra Maestre et Fredy Agudelo.

Voici un exemple qui illustre comment on exécute la *tambora redoblada** dans un contexte traditionnel, le jour de Noël, et où l'on peut également observer les mêmes aspects évoqués dans l'exemple précédent, qui caractérisent cette danse. À noter que les *caídas** sont toujours exécutées d'abord par la femme qui impose ainsi les changements de sens dans le déplacement circulaire.

Notons aussi que la danseuse, jeune fille de seize ans (nièce de Casildo Gil) met la *pollera** par dessus les jeans, afin de pouvoir bien danser la *Tambora*¹⁰.

b. *Berroches*

Exemple 48 : « *Camisola* » (*berroche**)

Ce chant traditionnel est interprété ici par le même orchestre et lors de la même *Tambora* que celle des exemples musicaux 21 et 22, soit l'orchestre en provenance d'Altos del Rosario, le soir du 12 novembre 1995, vers 23h (une fois le Festival de Tambora de San Martín de Loba fini) . Il s'agit d'un enregistrement de type "B" (réalisé dans la rue des Fleurs, chez le *cantador** Alberto González), d'une durée d'environ 4'00 sur l'image vidéo N° 13. Le couple de danse est formé par Adelaida Trespalacios et Efraín Hernández.

On distingue dans ce *berroche** une posture de la femme et de l'homme similaire à toutes les autres danses de *Tambora* . Mais ce *berroche** se différencie des exemples précédents (des *tamboras*) par une position face à face du couple maintenue tout au long du morceau et aussi par la rythmique des pieds sur le sol qui, comme exposé dans la Figure 17, comporte un balancement du corps prenant particulièrement appui sur un seul pied. Le déplacement du couple dans l'arène est tout à la fois circulaire, mais aussi - bien que moins fréquemment - linéaire, privilégiant une danse stationnaire, en un seul lieu. Notons au passage que, comme tout *berroche** ,

¹⁰Il est très rare de voir des femmes danser la *Tambora* avec des pantalons.

il n'y a pas d'*abozao**, et que la réponse du chœur "*camisola*" (camisole) prend une forme de litanie.

Exemple 49 : « *A pila' el arroz* » (*berroche**)

Ce chant traditionnel est interprété lors d'une *Tambora* de rue, pendant la neuvaine de Noël de la rue de Bolívar de San Martín de Loba, le soir du 17 décembre 1995 chez Regina Ardila. Les interprètes dans leur majorité sont les mêmes que ceux de l'exemple d'analyse du même chant N° 26 (voir «Fiche technique N°4»). C'est un enregistrement de type "A", dont voici un extrait d'environ 2'50 sur l'image vidéo N° 14. Le couple de danse est formé par Regina Ardila et Domingo¹¹.

Dans cet exemple nous pouvons apprécier encore une fois la position face à face tout au long du morceau, avec un déplacement du couple dans l'arène tout à la fois linéaire et - moins fréquemment - circulaire. La femme - Regina Ardila - balance constamment sa *pollera** en forme de *faroteo** et tourne souvent autour d'elle-même. Aussi, dégage-t-elle beaucoup d'enthousiasme car elle est en quelque sorte, la "tête" de la *Tambora* de la rue de Bolívar pendant la neuvaine de Noël de son village.

Exemple 50 : « *Sapo* » (*berroche**)

Ce chant traditionnel est interprété lors de la même *Tambora* que celle de l'exemple 20, le soir du 27 décembre 1994 à Altos del Rosario. Cet enregistrement de type "B", d'une durée d'environ 2'15 sur l'image vidéo N°

¹¹Nous ignorons son nom de famille.

15, correspond à l'exemple musical 29 (voir «Fiche technique N°10»). Le couple de danse est formé par Marciana Salas et Dixzander Díaz Trespacios.

Ceci est un bon exemple de *morisquetas** exécutées par l'homme dans la *Tambora*. En effet l'homme, tout au long du morceau, mime avec son corps une grenouille - de la même façon que le *cantador** Dagoberto Deal le fait avec le chant (expliqué dans l'exemple d'analyse 29 correspondant) - en exécutant ainsi différentes *morisquetas**, ceci visiblement pour attirer l'attention de sa partenaire et de l'assistance. La femme garde une position beaucoup plus discrète, bien que parfois elle interprète aussi des gestes d'imitations. Elle se déplace dans un premier temps de façon principalement circulaire, puis elle reste face à son partenaire la plupart du temps. L'homme commence avec une rythmique des pieds sur le sol caractéristique des *berroches* (exposée dans la Figure 17), puis très vite se met à imiter la grenouille de façon bien originale.

Exemple 51 : « Compae se cayó » (*corrido)**

Cet exemple correspond au même chant enregistré à Talaigua Viejo, lors du même *Chandé*, dans l'exemple 30 (voir «Fiche technique N°11»)¹², soit le 6 janvier 1996. C'est un enregistrement de type "B", d'une durée d'environ 4'30 sur l'image vidéo N° 16. Il y a plusieurs couples de danse qui se succèdent. Le premier est formé par Enid Turiso et Remberto Pérez, et le dernier par Victoria Soracá et Angemiro Bastidas. En même temps, il y a aussi un couple d'enfants qui danse tout au long du morceau.

¹²Rappelons-nous que Talaigua Viejo est un village à *Chandé*, et non pas à *Tambora*.

Dans cet exemple nous pouvons observer - comme dans la musique - un certain nombre de caractéristiques propres à la plupart des *berroches*. En effet, et parmi les traits les plus importants du point de vue de la danse, nous pouvons citer : la rythmique que l'homme - et plus tard la femme - interprète avec les pieds sur le sol (qui ressemble à la Figure N° 17 concernant les danses de *berroches*) ; la position du couple, face à face, et des mouvements à la fois circulaires et linéaires ; le déplacement limité du couple dans l'arène, au profit d'une exécution de type stationnaire de cette danse. La posture et les mouvements de la femme avec sa *pollera** et celle de l'homme, plus souple avec des mouvements plus libres que ceux de la femme, rappelle la posture d'autres *tamboras*. Pourtant, à Talaigua Viejo, la *Tambora*, en tant que musique, comme danse ou comme fête n'existe pas. Ici c'est le *Chandé*. Aussi, et comme dans la *Tambora* (et de la même façon que dans la plupart des *berroches* présentés ici), dans ce *corrido** il y a absence d'*abozao**, car aucun changement significatif dans la gestuelle corporelle pendant l'exécution de cette danse ne se produit (comme c'est le cas dans les *tamboras*).

Nous pensons donc que les ressemblances entre la façon de danser le *corrido** de Talaigua Viejo (qui, rappelons-le, est l'une des deux modalités rythmiques du *Chandé*), et du *berroche** dans plusieurs villages à *Tambora*, sont suffisamment importantes pour considérer qu'ils appartiennent à une même famille de danses. Les ressemblances entre le *berroche** et le *corrido** ne sont donc pas seulement d'ordre culturel, contextuel et musical, mais aussi chorégraphiques.

c. *Chandés*

Exemple 52 : « *Sombrerito blanco* » (*chandé**)

Ce chant traditionnel, très répandu dans les villages à *Chandé* (en l'occurrence Talaigua Viejo et Talaigua Nuevo) a été enregistré lors du même *Chandé* de l'exemple précédent (voir «Fiche technique N°11»). C'est un enregistrement de type "B", d'une durée d'environ 4'20 sur l'image vidéo N°17. Le couple de danse est formé par Enid Turiso et Remberto Pérez.

Dès le début de cette danse, on s'aperçoit que le couple exécute un pas de danse différent des autres, pas que nous avons observé jusqu'à présent. En effet, la rythmique des pieds sur le sol des *chandés* (exposée précédemment dans la Figure 18 et dans le Tableau N° 15) n'est pas la même que celle interprétée dans les *tamboras* ou dans les *berroches*. Cette distinction s'explique par les différences qui existent entre les modalités rythmiques respectives, différences que nous avons exposées dans le chapitre consacré aux analyses de la musique. Les modalités rythmiques et les familles de danses regroupées ici sont toutes étroitement liées.

L'homme sort le premier dans l'arène et balance son corps d'abord sur un pied, puis sur l'autre, en isorythmie avec la pulsation de la musique, accentuée par les battements de mains. Ces tous premiers pas de danse sont presque marchés. Puis la femme le rejoint en faisant le même type de pas, tenant le bas de sa *pollera** avec les deux mains, la balançant avec de légers *faroteos**. L'homme et la femme sont face à face tout au long du morceau, tournant de temps à autre autour d'eux-mêmes. Ils exécutent une danse

quelque peu sautée, avec des déplacements essentiellement linéaires vers les côtés.

Lorsque la soliste réduit la périodicité du cycle vocal - comme cela se produit dans l'*abozao** des *tamboras* - il n'y a aucun changement significatif dans les mouvements de la danse (ni par ailleurs dans les *toques** des instruments à percussion). Dans les *chandés* il n'y a pas d'*abozao** ni aucun autre type de figure similaire.

Vers la fin du chant, le même couple d'enfants que celui de l'exemple précédent rentre dans l'arène et exécute une danse avec les caractéristiques que nous venons d'évoquer, à l'exception peut-être que son déplacement, tout en restant principalement linéaire, se fait d'arrière en avant. Notons aussi au passage qu'il n'y a pas de changement de place entre les danseurs en "huit" ; cet aspect serait donc une différence importante entre la manière de danser la modalité rythmique du *chandé**, et celle de la *guacherna** que nous présentons maintenant.

Exemple 53 : « Señora Colombia » (*guacherna**)

Cette *guacherna**, composition devenue célèbre d'Indalecio Rangel, a été enregistrée le 25 décembre 1995 dans la rue d' «El Carmen» (chez Cayetano Camargo), vers la fin de l'après-midi après le déroulement d'un *paseo**. C'est un enregistrement de type "A", dont voici un extrait d'environ 2'50 sur l'image vidéo N° 18. La *cantadora** est Martina Teresa Camargo, le *currulao** est interprété par Casildo Gil, la *tambora** par Vicente Serpa et le couple de danse est formé par Martina Teresa Camargo et Fredy Agudelo¹³.

¹³Il est rare de trouver une *cantadora** qui danse et qui chante en même temps.

Dans cet extrait on peut observer les différentes caractéristiques du style de cette danse évoquées précédemment : posture de l'homme comme celle de la femme similaire aux autres danses de la *Tambora* ; une position face à face ; un déplacement essentiellement de type linéaire d'arrière en avant ; et une rythmique des pieds sur le sol comme celle de l'exemple précédent - avec un style cependant moins sauté - et exposée dans la Figure 18. On peut également observer le changement de place entre partenaires, appelé le "huit", ainsi que plusieurs façons de l'effectuer.

Exemple 54 : Paseos (*guacherna et *tambora**)**

Nous allons conclure les exemples de cette étude avec trois séquences différentes, extraites de trois jours de neuvaine distincts à San Martín de Loba. Dans ces trois séquences, présentées ici dans l'image vidéo N° 19, on peut observer plusieurs *paseos** - avec et sans *carroza** - où au moment des déplacements de la *Tambora* à travers les rues du village, on interprète des *guachernas** , appelées alors *paseos** . On peut également observer d'autres moments de ces festivités où la *Tambora* prend une place prépondérante

La séquence "A", d'une durée d'environ 4'15, est composée de plusieurs images du *paseo** du petit matin de la rue de Bolívar, le 17 décembre 1995. Tout d'abord, en direction de l'église, Regina Ardila chante «Viva la pascua», accompagnée d'une foule enthousiaste, et d'une *carroza** «La niña inquieta» (La fille inquiète). Une fois dans l'église, Regina Ardila se charge de situer d'un côté la *carroza** , et à la fin de la messe, elle chante de nouveau «Viva la pascua» - cette fois-ci en *tambora golpeada** , accompagnée de la foule et des *tamboreros** (José Rocha interprète la

*tambora** et Eleuterio Ardila le *currulao**) - dont voici le texte du refrain chanté par le chœur :

"Viva la pascua
viva la navidad
viva el niño Dios
que nos viene a visitar "

("Vive Noël
vive la nativité
vive l'Enfant Dieu
qui vient nous visiter ")

À la sortie de l'église, le cortège se déplace à travers les rues du village. On perçoit le mouvement de marche et la rythmique des pieds sur le sol, qui accentuent avec les battements de mains la pulsation de la musique, de la même façon que dans le *chandé** et la *guacherna** étudiés précédemment.

La séquence "B", d'environ 6'30, présente tout d'abord le premier *paseo** du petit matin de la rue des Fleurs (le 23 décembre 1995), avant la messe (aux alentours de 4h du matin). Ensuite, on peut observer l'entrée à l'église, de courts fragments du service de la messe, suivi de l'interprétation de la *tambora* «Qué parió María» (qui correspond à l'exemple 16) dans l'église, à côté de la crèche, une fois la messe finie. Puis, nous verrons le *paseo** à travers les rues du village en même temps que le jour se lève. Finalement, on peut apprécier un court extrait de la première *carroza** de ce jour-là «Virgen de la Paz» ("Vierge de la Paix").

La séquence "C", d'une durée d'environ 4'30, la dernière de cet exemple et de cette étude, concerne divers extraits de la *Tambora* du soir du 22 décembre 1995, qui correspond au jour de la neuvaine de la rue d' «El Carmen». On pourra ainsi apprécier divers aspects concernant la musique, la danse et le contexte, que nous avons évoqués tout au long de cette étude

et que nous avons analysés, afin de nous rapprocher un tant soit peu de cet « *Univers Magique* »¹⁴ de la *Tambora* .

¹⁴Expression tirée du livre de Diógenes A. Pino. Cf. PINO AVILA (Diógenes A.) : *La Tambora : Universo Mágico* , op. cit. p. 1.

Conclusion¹

*"L'évolution de la danse (...) s'accélère et s'amplifie à mesure
que le milieu social se transforme plus profondément.
Entre ces deux séries de phénomènes parfaitement
constatables (...) la concordance est telle qu'on ne
saurait mettre en doute la dépendance de l'un à l'autre "*

(Jean Michel Guilcher) ²

La Tambora : fête, orchestre, danse, musique, instrument, rythme... ne serait-elle pas en fait le reflet d'un phénomène encore plus large ?

Lorsque nous avons commencé notre étude sur la *Tambora* , nous étions partis vers la région de la dépression momposine à la recherche de la *tambora* , le rythme. Auparavant - et de façon fortuite - nous avons entendu un enregistrement d'une musique en provenance d'Altos del Rosario, qui tout de suite avait attiré notre attention³. C'était une musique accompagnée par les cris et les exclamations d'une foule en liesse, des voix de solistes aux timbres pénétrants semblaient improviser, un chœur répondait, et le rythme des *tamboreros** - qui dégagait beaucoup de force et de dynamisme - nous avait surpris par sa richesse.

¹ Nous avons au cours de cette étude abordé et développé différents aspects de la *Tambora* - comme le contexte, la musique , la danse... - sur chacun desquels nous avons présenté une synthèse de nos observations. Nous voudrions maintenant conclure ce travail sur la *Tambora* en discutant de la nature des liens qui unissent ces composantes.

² GUILCHER (Jean Michel) : *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne* , Paris, Mouton, 1963, p. 572.

³ Cet enregistrement, d'origine inconnue, semble avoir été réalisé de façon improvisée et probablement avec un petit magnétophone portable amateur.

"Qu'est-ce que c'est ?" avions-nous demandé aux musiciens chez qui cette musique, comme tant d'autres à Barranquilla⁴, circulait sans que l'on sache vraiment d'où elle venait, qui l'avait enregistrée, et parfois même, ce que c'était. "C'est la tambora...", répondirent-ils, "... la vraie !".

Nous nous sommes alors intéressés à ce rythme et à cette forme de musique. Mais nous nous sommes vite rendus compte qu'il n'y avait aucun document - ni écrit, ni sonore - qui pouvait à ce stade de curiosité combler notre désir de savoir ce qu'était vraiment cette musique : D'où venait-elle ? Qui la pratiquait ? Comment était-elle interprétée ?

Nous sommes donc partis tout d'abord à Talaigua Viejo où, on nous l'avait dit, nous pourrions peut-être y rencontrer ce rythme, cette musique, la *Tambora*, "...la vraie !". Mais à part la *tambora*^{*}, l'instrument, nous n'y avons rencontré que du *Chandé*. Puis nous sommes allés plus loin, prêtant foi aux indications trouvées dans un livre - à peine une ligne - à la recherche de : "(...) la tambora de Tamalameque (...) "⁵. Et c'est alors que dans ce village nous avons découvert quelque chose de beaucoup plus vaste. Car en effet, il y avait l'instrument, il y avait le rythme, mais en plus du Festival de Tambora lui-même, il y avait la musique, la danse, l'orchestre, et par dessus tout cela, il y avait aussi la fête.

Mais alors par où commencer ? Par le rythme, car c'était le rythme qui avait attiré notre attention de prime abord, et qui fut ainsi le thème de notre

⁴Capitale du département de l'Atlantique, qui est progressivement devenue le centre industriel et économique le plus important de cette région et où l'on assiste à une importante affluence de divers types de manifestations culturelles de toute la région de la Caraïbe, depuis déjà les années vingt. Cf. POSADA CARBO (Eduardo) : *Una invitación a la historia de Barranquilla*, op. cit. pp. 79 à 117.

⁵OCAMPO LÓPEZ (Javier) : *Música y Folclor de Colombia*, Plaza & Janes, 1988, p. 76.

D.E.A.⁶, travail qui a constitué la première étape de notre recherche pour cette thèse de Doctorat.

Or, au fur et à mesure que nous avançons dans notre recherche, nous prenions de plus en plus conscience de la nécessité d'aborder le problème sous un angle plus large, ce qui le rendait à la fois plus complexe. Car comment ne pas tenir compte de la danse, par exemple, quand cette dernière peut également nous éclairer sur le rythme, sur la musique, ou encore sur la fête. Nous avons ainsi décidé de prendre la musique comme point central de notre étude, mais sans négliger les aspects qui l'animent et l'éclairent : la danse, l'instrument, le rythme, le contexte et la fête.

* * *

A travers cette étude nous avons observé la manière dont les Festivals de Tambora de la région ont influencé la pratique musicale même chez les détenteurs de cette tradition⁷. Cependant, les quatre modalités rythmiques "officielles" de ces Festivals (*berroche**, *tambora**, *guacherna** et *chandé**) se retrouvent difficilement dans un seul et même village, que ce soit dans la pratique actuelle de cette tradition ou dans la mémoire des acteurs les plus anciens. En effet, dans les villages à *Tambora* où cette tradition a pu se conserver (en dehors du cadre des Festivals) le nombre et les noms des modalités rythmiques varient et, d'une manière générale, on retrouve seulement deux ou trois modalités distinctes par village.

⁶CARBO RONDEROS (Guillermo) : *Le rythme de tambora dans le folklore colombien*, Mémoire de D.E.A., Paris IV- La Sorbonne, 1992, 130 p.

⁷Pour certains villages, en l'occurrence Tamalameque, la tradition de cette musique est presque devenu le Festival en lui-même : les pratiques d'antan sont tombées dans l'oubli et se reproduisent rarement aujourd'hui en dehors du contexte d'un festival (d'une représentation sur scène - ou autre - devant un public).

Il est intéressant d'observer une situation analogue lorsqu'on étudie les différents types de danses que l'on exécute dans la *Tambora* à travers la région. Ainsi, les six modalités rythmiques que nous avons repérées dans les villages faisant partie de notre étude, peuvent-elles être rassemblées en trois grandes familles de danses différentes - les *berroches* , les *tamboras* et les *chandés* . Ce regroupement renvoie au fait qu'on retrouve seulement deux ou trois modalités rythmiques par village - rattachées à l'une des trois formes de danse - et non pas à quatre comme l'ont institué les Festivals. Or, et si après les analyses exposées dans ce travail le regroupement des modalités rythmiques de la *Tambora* en trois familles de danse semble pourtant évident, y-a-t-il un lien précis et concret entre les danses et la fête elle-même, et si oui, lequel ?

En analysant les divers témoignages recueillis dans cette étude, et en particulier ceux des personnes les plus âgées, il est possible en effet de percevoir une liaison étroite entre les danses et le déroulement même de la *Tambora* . Car il semble bien qu'à l'origine ces formes de danse - *berroches* , *tamboras* et *chandés* - étaient liées à des circonstances bien précises manifestées dans la fête, comme nous essayerons de l'exposer maintenant.

On sait aujourd'hui que lors des *Tamboras* d'autrefois la forme de danse la plus souvent exécutée était celle qui correspond au schéma décrit ici comme celui des *tamboras* , accompagnée des modalités rythmiques de *tambora* (*alegre** , *golpeada** ou *redoblada**)⁸. La remarque - déjà citée - faite dans le travail de l'U.T.M. : "(...) On pourrait dire que de quatre heures de jeu, trois heures sont consacrées à la *tambora* et une heure (...) à d'autres

⁸Le nombre d'exemples dans ce travail consacrés à cette modalité rythmique et à cette forme de danse témoigne de cette primauté.

rythmes (...) ⁹ s'avère donc tout à fait juste. Ainsi, la *tambora* en tant que modalité rythmique et danse, se retrouve-t-elle au coeur même de la fête. Mais alors, et par rapport à cette dernière, où se situent donc les *berroches* et les *chandés* ? Et, jouent-ils un rôle particulier ?

Pour ce qui concerne les *berroches*, nous pouvons d'une part nous référer au sens premier du mot, et d'autre part à certains témoignages de vieux acteurs. À ce propos, le terme *berroche* signifie "désordre, tapage collectif", ce qui suppose un lien avec les moments de désordre et de tapage pendant la fête. Mais, il reste difficile de déterminer quels sont ces moments-là lorsqu'on constate que ce type de situation est pratiquement constant dans la fête toute entière. C'est alors qu'en tenant compte de certains témoignages, on peut faire correspondre les *berroches* à une situation plus précise.

En effet, deux aspects évoqués par des vieux acteurs ont attiré notre attention à cet égard. Premièrement, deux témoignages¹⁰ qui coïncident sur le fait que lors des *berroches* on pouvait interpréter la musique sans la *tambora** (l'instrument), c'est-à-dire uniquement avec le *currulao**. Deuxièmement, plusieurs autres témoignages¹¹ qui affirment que dans la *Tambora* d'autrefois il existait un certain ordre d'exécution des différents types de danse, avec les *berroches* notamment au commencement de la fête.

En superposant les deux idées exprimées par ces témoignages, on se rend compte qu'il est bien probable que les choses se soient effectivement passées ainsi. En effet, et bien qu'aujourd'hui lors d'une *Tambora* (la fête) il soit difficile de rencontrer des *berroches* sans *tambora** (l'instrument), il est pourtant courant d'entendre le *currulao**, seul, interpréter quelques *toques**

⁹ Universidad Tecnológica del Magdalena : op. cit. pp. 17 à 21.

¹⁰ De Petrona Centeno de San Martín de Loba et Manuel Epalza d'Altos del Rosario.

¹¹ Parmi lesquels ceux de Pablo Antonio Gil et de Saturnino Muñoz d'Hatillo de Loba.

afin de rassembler la foule, comme une sorte d'appel. Par ailleurs, à San Martín de Loba nous avons à plusieurs reprises témoigné de cette situation lors des *paseos** du petit matin, lorsqu'en effet souvent le *currulao** jouait seul le rôle d'annoncer à l'assistance ce qui allait se produire par la suite¹². De plus, cette absence de *tambora** dans les *berroches* d'autrefois pourrait aussi établir des liens encore plus étroits avec d'autres genres de *bailes cantados** dans la région de la Caraïbe¹³. Ainsi, et si en effet la *Tambora* débutait autrefois avec des *berroches* - comme le suggèrent les témoignages évoqués plus haut - il est tout à fait possible que ce fût seulement le *currulao** qui accompagnât les tout premiers chants et danses de la fête. Ce genre de situation refléterait tout aussi bien le premier sens du mot *berroche* comme un "désordre collectif" créé par le rassemblement spontané d'une foule qui se prête à faire la fête, de même que l' "ouverture" que nous avons constatée et dont nous avons parlé à plusieurs reprises dans l'étude de cette modalité rythmique et de cette forme de danse qui, rappelons-le, présentent une marge de variabilité assez importante - avec différentes formes d'interprétation possibles¹⁴.

Dans le même ordre d'idées, cette chronologie d'événements dans la *Tambora* pourrait en fait expliquer aussi le nom que l'on donne à la fête elle-même. Car, une fois la foule rassemblée - et animée dans un premier temps par le *currulao** - interprétant principalement des *berroches* , voilà que l'instrument "vedette" apparaît : la *tambora** . Et avec elle d'autres formes de danses s'exécutaient : les *tamboras* - plus limitées, mieux définies et

¹²Il faut tout de même signaler que la *tambora** participe aussi à ce jeu d'appel, sans que pour autant elle le fasse complètement seule, ce qui est pourtant bien souvent le cas du *currulao**.

¹³ Tel que le *bullerengue** où l'on emploie seulement un ou deux *currulaos** , sans *tambora**.

¹⁴Pour ce qui concerne ce concept d' "ouverture" du *berroche** , voir ici "Le *berroche* " dans les exemples musicaux et "Les *berroches* " dans les exemples de danse.

beaucoup moins "ouvertes" que les *berroches* - accompagnées par des modalités rythmiques porteuses du même nom (*tambora alegre**, *tambora redoblada**, *tambora golpeada** et peut-être d'autres encore)¹⁵. Ce serait donc cette forme de danses en rond qui prévaudrait tout au long de la fête.

Aujourd'hui, nous savons désormais que cette primauté des danses et des chants des *tamboras* est un fait. En effet, dans tous les villages à *Tambora* faisant partie de notre étude, tous les témoignages coïncident en affirmant que depuis toujours ce sont les *tamboras* (que l'on se réfère au rythme ou à la danse, car, rappelons-le, pour les détenteurs de cette tradition : "... *cela est la même chose !* ") qu'on a le plus souvent interprétées. Ainsi, la *tambora* (le rythme) - ou les *tamboras* (les danses) - représentaient-elles, et représentent toujours, la partie centrale et la plus importante, le coeur de la fête, en donnant ainsi son nom au rassemblement tout entier : la *Tambora*.

S'il est donc bien possible que la *Tambora* débutât principalement avec des *berroches*, plusieurs témoignages¹⁶ affirment qu'en effet le *berroche** pouvait s'interpréter aussi à n'importe quel autre moment de la fête. Mais, sachant que les *tamboras* étaient le type de danse le plus souvent interprété, le *berroche** semblerait alors jouer un rôle non seulement de "débuter", mais aussi de "transition" entre plusieurs danses et chants de *tamboras*, ainsi que peut-être même de "finisseur" de la fête¹⁷.

¹⁵ Elle est donc juste l'appréciation de Diógenes Armando Pino lorsqu'il considère que le nom de la musique provient de l'instrument, la *tambora**, lui-même. Cf. PINO AVILA (Diógenes Armando) : *La Tambora : Universo Mágico*, op. cit., p. 11.

¹⁶ Dont celui de Celestino Epalza. Voir ici « *Berroche, tambora, guacherna et chandé* », dans "La *Tambora* d'hier".

¹⁷ Coïncidence ou non, cette caractéristique s'apparente au rôle que joue également l'*abozao** dans les chants de *tamboras* eux-mêmes : le rythme interprété par les instruments à percussion dans l'*abozao** (section de la *tambora*) est le même que celui du *berroche** de la majorité des villages à *Tambora* ici étudiés.

Les *chandés* à leur tour, (et que nous avons apparentés à la *guacherna**), jouaient aussi un rôle bien précis, de même qu'ils étaient interprétés à un moment donné - de préférence après les *tamboras* - vers la fin de la fête ou lors de déplacements de la *Tambora* à travers les rues du village¹⁸. En effet, plusieurs témoignages - de plusieurs villages - coïncident aussi en signalant le *chandé** comme le rythme interprété lors de *paseos** (promenades) mais aussi celui interprété chronologiquement après les *tamboras* . Ainsi l'affirment plusieurs acteurs¹⁹, dont Casildo Gil ou bien Nicanor Agudelo qui, à propos de la *guacherna** de San Martín de Loba, nous dit :

[135] "(...) jusqu'à environ minuit on interprétait des *tamboras* , que ça soit *tamboras redobladas** ou *tamboras golpeadas**. À partir de minuit, alors on jouait, on chantait et on dansait la *guacherna**. Mais la première partie de la nuit ce n'était que *tambora* : *corrida*, *redoblada* ou *golpeada*. Oui, c'est comme ça que je les ai connues (...) "²⁰.

Ainsi, les *chandés* (sous forme de *chandé** , de *guacherna** , ou de *paseo** selon le village) s'interprétaient alors tard la nuit - ou tôt le matin - et rarement avant. Il n'est pas surprenant d'entendre ces témoignages lorsqu'on sait que c'est en effet tard dans la nuit que l'*aguardiente** commence à devenir moins abondant, et où les acteurs - par la fatigue, ou autre - s'en vont laissant ainsi la *Tambora* peu à peu s'essouffler. C'est à ces moments-là que l'on cherche les acteurs en "fuite" et où l'on fait payer "*la culebra !* " pour ainsi pouvoir continuer la fête, en se déplaçant dans les rues du village en chantant et en jouant des *chandés**.

¹⁸Voir ici «*Berroche, tambora , guacherna et chandé*», dans "La *Tambora* d'hier".

¹⁹Comme en témoignent les acteurs d'Hatillo de Loba cités plus haut (Pablo Antonio Gil et Saturnino Muñoz).

²⁰Entretien à San Martín de Loba avec Nicanor Agudelo, le 25 décembre 1994.

Cette description sommaire des *Tamboras* d'autrefois éclaircit les liens existants entre les modalités rythmiques, les danses et la fête. Cependant, et bien que les divers éléments dont nous disposions - et dont nous venons de faire mention (témoignages et d'autres indices) - restent dans l'ensemble suffisamment convainquants pour nous permettre de reconstruire ainsi un tel événement, l'état actuel de notre recherche n'est pas encore en mesure de prouver que les choses se soient effectivement ainsi déroulées. En effet, il faudrait approfondir davantage cette recherche avec d'autres témoignages - ainsi que peut-être même dans d'autres villages à *Tambora* - pour pouvoir ensuite confirmer le rôle que jouaient les *berroches*, les *tamboras* et les *chandés* dans la fête. Ceci dit, ce qui nous semble important à retenir de cette description, ce ne sont donc pas les particularités que nous venons d'ébaucher qui restent dans l'ensemble - à l'exception du *chandé* - et pour le moment, malgré d'importants indices, une hypothèse. Par contre, ce sont les relations qui s'établissent entre la musique, la danse et la fête qui, à l'aide de cette description, apparaissent davantage évidentes. Observons de plus près cet aspect.

Dans cette étude, nous sommes partis du repérage et de l'analyse des modalités rythmiques rencontrées sur le terrain. Puis nous avons ensuite rassemblé et apparenté ces modalités à trois grandes familles de danses distinctes que nous avons également repérées, sans pour autant tenir compte d'aucun ordre d'exécution dans la fête en particulier car, nous ignorions l'existence d'un tel ordre, d'autant que la *Tambora* ne se produit pas aujourd'hui de cette façon-là. Or, il se trouve que ce regroupement en trois familles de danses coïncide parfaitement bien avec le déroulement en trois événements de la *Tambora* comme nous venons de le décrire ci dessus. C'est dire que les différents types de danses produites lors de cette fête, et par

conséquent aussi, les rythmes et les chants que l'on y interprète, sont issus directement des circonstances bien précises imposées par des événements particuliers de la fête même. Ainsi par exemple, si l'on exécutait davantage des *chandés**, (ou des *guachernas**) lors des *paseos** c'est parce que ce type de rythmique s'adapte mieux pour jouer les instruments à percussion - et pour danser - en même temps que l'on se déplace au rythme de la marche. Le rythme même est donc à la fois conditionné et en partie issu de l'acte de marcher et de jouer simultanément à une certaine allure. De même les *berroches* et les *tamboras* jouaient un rôle bien précis, comme nous l'avons décrit plus haut.

Ce rattachement des différents éléments de la fête à des circonstances particulières, expliquerait aussi - tout au moins en partie - pourquoi on retrouve de nombreux chants interprétés avec différentes modalités rythmiques. C'est ainsi que «La Magdalena», parmi plusieurs autres exemples présentés dans ce travail, a été interprétée comme une *guacherna** lors d'un *paseo** au petit matin (exemple 35), et comme une *tambora golpeada** à une autre occasion (exemple 12). C'est donc la circonstance qui s'impose à la modalité rythmique avec laquelle sera interprété tel ou tel chant, et non pas l'inverse. Or, c'est justement le contraire de ce qui se passe dans les Festivals de Tambora : on interprète tel ou tel chant dans une modalité rythmique donnée comme si elle était un attribut du chant en lui-même ; de même que dans les concours "chant inédit", on attribue à chaque chant composé une modalité, sans songer au rattachement de la forme de danse respective à une circonstance précise dans la fête.

On ne doit donc pas isoler la pratique musicale de l'acte ou de la circonstance à laquelle elle est à l'origine rattachée et dont elle est très

probablement issue, si l'on cherche à connaître le fonctionnement d'une telle musique. Ainsi dans la *Tambora*, aucune des six modalités rythmiques repérées dans ce travail, ni des trois grandes familles de danses interprétées dans ces fêtes, existent-elles isolément, par elles-mêmes, comme nous le présente constamment aujourd'hui les Festivals ainsi que les différents types de présentations du même genre et comme nous aussi, nous l'avons abordé au début de notre recherche.

Ainsi, les acteurs de cette tradition ont-ils pratiqué de manière spontanée cette musique, inconscients des liens existants entre les modalités rythmiques de la musique qui accompagnent ces danses et entre ces dernières et la fête elle-même, car d'une certaine façon personne n'a jamais décidé que les choses se déroulent ainsi lors de la fête. Il s'agissait pour ainsi dire de son propre développement naturel. Pourtant, aujourd'hui les vieux acteurs de la *Tambora* manifestent souvent leur mécontentement de la perte d'un certain esprit dans la fête qu'ils n'arrivent pas à bien définir, mais conscients d'énormes différences qui - pour eux - existent entre les *Tamboras* d'autrefois et celles d'aujourd'hui. Car on a désormais oublié - dans la pratique - les liens entre les différentes danses et les circonstances auxquelles elles sont rattachées, qui ont sans doute beaucoup apporté à leur naissance ainsi qu'à leur développement. Les nouvelles générations de la *Tambora* se détachent peu à peu de son origine en créant d'autres liens entre les chants, les modalités rythmiques, les danses et la fête. Cette dernière a de plus en plus du mal à survivre en tant que telle, au profit d'une musique et d'une danse qui se produisent sous forme de spectacle - comme dans une vitrine - sur scène.

Paradoxalement, il ne faut pas non plus oublier que c'est en grande partie grâce aux Festivals que la *Tambora* a pu survivre jusqu'à nos jours, et c'est grâce à eux aussi que nous sommes là pour en parler.

* * *

Les liens existants entre musique, danse et fête nous mènent à nous poser plusieurs questions concernant l'intime relation qui existe entre les différentes composantes de la *Tambora*. C'est ainsi que par exemple nous nous demandions pourquoi - lorsque l'on se réfère aux deux tambours faisant partie de l'orchestre - on dit *le currulao** ainsi que *le "mâle"*, et *la tambora** ou bien *la "femelle"* ? Est-ce à cause simplement de leur apparence physique respective ? Peut-être. Mais on pourrait, pourquoi pas, supposer le contraire : que la *tambora** soit le "mâle" et le *currulao** la "femelle".

Or, il se trouve que le rôle que jouent ces instruments dans la musique pourrait éventuellement expliquer ce type d'appellation. En effet, on peut observer, et même plus, tracer un parallèle, entre ce genre de nomination "sexuée" et le comportement de l'homme comme de la femme dans la danse, voire dans la fête.

Au travers des exemples musicaux et de leur analyse respective, nous sommes arrivés à la conclusion que, musicalement parlant, les différentes parties de l'orchestre (voix soliste, chœur, *currulao** et *tambora**) possèdent, chacune, une fonction bien précise et particulière. En observant attentivement celle des instruments à percussion, soit le *currulao** dit le *macho** (le mâle) et la *tambora**, dit la *hembra** (la femelle), on peut déceler un certain nombre

de traits qui caractérisent leur jeu ainsi que leur rôle respectif dans la *Tambora* , la musique.

Le *currulao** - souvent celui qui commence le chant - joue autour des formules rythmiques susceptibles d'admettre une marge importante de variabilité. Ces formules, reconnues par les *tamboreros** comme des *toques** (ou *golpes**), peuvent ne pas être semblables d'un *tamborero** à l'autre (qu'ils soient d'un même village ou non) dans une même modalité rythmique donnée. Le *currulao** peut ainsi interpréter plusieurs figures différentes du *toque** lui-même - des figures que nous avons appelées ici "alternes" - ainsi que des ornements qui reçoivent différents noms selon la région et selon l'interprète (*reflejos**, *redobles**, *repiques**) . Mais, quelle que soit la figure rythmique interprétée par le *currulao** , cet instrument restera toujours celui qui, d'une manière générale, interprète les valeurs opérationnelles minimales en accentuant les mêmes attaques principales que celles de la *tambora** . Ainsi, le *currulao** joue-t-il un rôle en quelque sorte de "remplissage" des accents de la *tambora** , avec différents types de formules possibles dans une même modalité rythmique.

Le rôle de la *tambora** , par contre, sera celui de l'instrument qui fournit la base même de la modalité rythmique, car le *toque** qu'elle interprète varie à peine. En effet, que deux *tamboreros** - en provenance d'un même village ou d'endroits relativement éloignés - interprètent la *tambora** dans une modalité rythmique donnée (*tambora alegre** , *tambora golpeada** , *tambora redoblada** , *berroche** , *guacherna** , *chandé** ...), il s'agira toujours d'une formule rythmique similaire, voire la même. C'est donc le *toque** interprété par la *tambora** qui identifie, plus qu'aucun autre, la modalité rythmique

comme telle. Ceci étant ainsi, la *tambora*^{*}, elle, ne varie son *toque*^{*} qu'à peine.

Maintenant, lorsqu'on observe la manière de danser la musique qu'accompagnent ces instruments, on peut également remarquer un comportement analogue de l'homme et de la femme, dans l'arène.

En effet, l'homme sort souvent le premier, et après quelques pas de danse il invite par des gestes galants sa partenaire. Une fois le couple dans l'arène, l'homme continue en ajoutant à discrétion des figures libres, des *morisquetas*^{*}, avec un pas de danse cadencé. Mais qu'il fasse ou non des *morisquetas*^{*}, avec une mobilité du corps plus prononcée que celle de la femme, il sera toujours en position de les exécuter. Il est plus libre, plus souple, prêt à la bataille, à la conquête ? En tout cas toujours autour et derrière sa partenaire.

La femme, au contraire, garde une allure sereine, une position du corps droite, et un pas de danse qui ne change qu'à peine. Elle se déplace souvent en douceur de façon circulaire, sans aucun mouvement brusque ni exagéré ; elle maintient une allure constante, une position stable, un pas rythmé. De plus, c'est elle qui dirige et qui s'impose, qui mène... L'homme la suit - et de temps en temps avec les *morisquetas*^{*}, n'essaye-t-il pas de la séduire ? - il la cherche...

Ainsi, le rôle du *currulao*^{*} (le mâle), avec les diverses formules rythmiques, les roulements, les *reflejos*^{*} et les ornements qu'il interprète, est-il comparable à celui de l'homme qui dans cette danse exécute des pas tout aussi stables que variés, ornementés parfois de *morisquetas*^{*} (de cabrioles habiles) et de gestes corporels exacerbés. De même, le rôle de la *tambora*^{*}

(la femelle), avec les *toques** qu'elle interprète - presque toujours invariables - et qui définissent les différentes modalités rythmiques de cette musique, est lui aussi comparable au rôle de la femme qui reste presque immuable, avec une posture imposante et très peu changeante, menant ainsi la danse. L'homme suit la femme - et à son rythme, dans un sens - tourne autour d'elle. Le *currulao** met en relief les *toques** des modalités rythmiques respectives que la *tambora** interprète, des *toques** qui imposent même le type de danse que l'on doit exécuter.

Ces ressemblances que nous venons de décrire sont-elles une simple coïncidence ? Peut-on ainsi rapprocher les rôles interprétés par le *currulao** et par la *tambora** dans la musique de ceux de l'homme et de la femme dans la danse ?

Difficile de répondre avec certitude. Tout au moins nous considérons que cette réflexion nous permet de justifier - en partie - pourquoi dans la *Tambora* le *currulao** est dit aussi "le mâle" et la *tambora** "la femelle" et non pas l'inverse. D'autant plus qu'on constate aussi que dans la région faisant partie de notre étude, toute autre appellation repérée attribuée également à ces instruments toujours la même distinction : le *tambor**²¹ pour le *currulao**, le "mâle" ; la *caja**²² pour la *tambora**, la "femelle".

Que cette réflexion en elle-même soit justifiée ou non, cela ne nous empêche pas pour autant de constater le rôle important que joue l'aspect "femelle" dans la *Tambora* en général, comme nous l'avons vu dans la musique avec l'instrument (la *tambora**) , et dans la danse avec la femme. Il est même possible d'aller encore plus loin ; car la femme en elle-même à

²¹Nom utilisé notamment à Talaigua Viejo pour désigner le *currulao**.

²²Nom parfois employé à Hatillo de Loba pour désigner la *tambora**.

toujours joué un rôle tout aussi important qu'essentiel dans la fête, et d'après divers témoignages recueillis dans plusieurs villages de la région, la femme a toujours été dans cette pratique la "tête".

Alors peut-on interpréter ceci comme un reflet de la société en elle-même et du rôle qu'occupe la femme dans ces communautés ? Peut-être. Le sujet mériterait d'être approfondi.

Nous constatons simplement tout de même, le rôle important qu'a joué la femme tout au long de l'histoire de cette tradition métisse, et nous pouvons ainsi supposer que la femme et la *Tambora* sont en effet étroitement liées. De la même façon que l'instrument, lui, est sexué, il semble en être de même aussi pour tout le reste (rythme, orchestre, musique, danse, fête). La *Tambora* reste dans son ensemble, en fait, essentiellement «femelle»...

* * *

Les réflexions que nous venons d'exposer nous montrent à quel point les différents éléments faisant partie de cet événement, la *Tambora*, restent dans l'ensemble étroitement liés entre eux.

Ainsi, en nous plongeant dans l'étude de cette pratique musicale nous a-t-il semblé important de l'aborder dans son intégralité au risque de l'ambition d'un tel objectif, et de ne pas écarter les différents aspects que recouvre ce terme - ô combien polysémique et complexe - de "Tambora". Car, en dehors du nom en lui-même, tout ce qu'en l'occurrence il représente dans certaines communautés des rives du fleuve Magdalena en Colombie, reste en fait intimement lié. À ce sujet, le nom seul peut en effet cacher des liens - bien plus profonds - qui nous échappent malheureusement, encore.

Tout au moins, à travers cette étude nous avons pu constater l'intérêt que représente le fait de prendre en considération, même un tant soit peu, les différentes acceptions de ce terme, dans sa globalité, et la *Tambora* - de "*la vraie*" - dans son propre contexte. Mais en faisant ainsi, nous avons dû nous abstenir en cour de route d'approfondir davantage certains aspects ou d'en traiter d'autres - sans doute fort intéressants- afin de pouvoir atteindre notre objectif principal : un aperçu de cette pratique musicale, la *Tambora*, et des éléments qui la composent. Nous espérons cependant que ce premier apport à l'étude de cette musique de l'«*homme amphibie* » et de son «*Univers magique* » ouvrira la voie à d'autres recherches plus approfondies sur les divers aspects - de la musique, de la danse et de la fête - que nous avons ici évoqués.

Appendices

Enregistrements (audio et vidéo)

Personnes interviewées (et équipe de travail)

Tableaux : «Fêtes à *Tambora* »

Textes cités traduits en français

**Exemples musicaux enregistrés
sur cassette audio (120 minutes)**

Face A

Plage	Exemple	Durée	Compteur
a. Tambora alegre			
1	1 : «La tanga gaviota»	3'30	010
2	Percussion («La tanga gaviota»)	2'20	083
3	2 : «Chicó le vino»	2'50	128
4	Percussion («Chicó le vino»)	1'26	178
5	3 : «Naranjas y limas»	2'55	207
6	4 : «Ole Juanita, ole Celena»	2'50	254
7	5 : «La tanga gaviota»	2'00	298
8	6 : «La pava»	2'15	329
b. Tambora golpeada*			
9	7 : «La negra Juana»	3'32	363
10	8 : «Tres golpes»	2'30	413
11	9 : « La cuba e' »	3'30	448
12	Percussion (« La cuba e' »)	0'30	494
13	10 : «La salamanca»	3'10	503
14	12 : «La Magdalena»	3'05	541
15	Percussion («La Magdalena»)	0'30	577
16	13 : «Pasea la tambora»	2'50	586
17	14 : « Naranjas y limas»	3'40	616
18	15 : « Vicente ya lo ve »	2'50	656
19	16 : « Qué parió María »	3'00	687
20	17 : « Tres golpes »	2'50	723
21	18 : « Campana de navidad »	3'00	752
22	19 : « La cuba e' »	2'20	781

Face B

Plage	Exemple	Durée	Compteur
23	20 : « El avión »	2'00	001
24	21 : « Chicó le vino »	2'00	048
25	22 : « La negra Juana »	2'00	092
26	23 : « Si Juana viniera »	2'00	135

c. Tambora redoblada*

27	24 : « La guerra patriota »	3'00	174
28	25 : « La guerra patriota »	3'00	225

d. Berroche* et corrido*

29	26 : « A pila' el arroz »	3'35	276
30	27 : « El pájaro chilacó »	3'20	329
31	Percussion (« El pájaro chilacó »)	0'30	376
32	28 : « Emiliano »	2'16	388
33	Percussion (« Emiliano »)	0'30	420
34	29 : « Sapo »	2'15	430
35	Percussion (« Sapo »)	0'30	460
36	30 : « Compae se cayó »	4'30	472
37	31 : « Para mi hermanito »	2'00	526
38	32 : « Para dónde va »	2'00	553
39	33 : « Tuba je »	2'00	580

e. Guacherna*

40	34 : « Rescate del Magdalena »	2'20	605
41	35 : « La Magdalena »	5'10	631
42	36 : « Los pozos brillantes »	3'30	685
43	37 : « Rescate del Magdalena »	3'10	721

f. Chandé*

44	38 : « Sombrerito blanco »	3'00	753
45	39 : « Chicó le vino »	2'00	782

**Images vidéo enregistrées
sur cassette vidéo (90 minutes)**

N°	Image Vidéo	Durée	Minuterie
1	Quelques images du fleuve Magdalena au «brazo de Loba» .	2'37	0h 00'00
Technique de jeu			
2	Séquence A : Vicente Serpa interprète sur la <i>tambora</i> * des coups <i>découverts</i> avec un <i>toque</i> * de <i>tambora</i> , et des coups <i>rebondis</i> avec un <i>toque</i> * de <i>guacherna</i> * .	2'00	0h 03'12
	Séquence B : Bonifacio Gómez interprète sur la <i>tambora</i> * des coups <i>couverts</i> dans l' <i>abozao</i> * d'un court passage de <i>tambora alegre</i> * (Image répétée trois fois).	0'30	0h 05'23
3	Séquence A : Celestino Epalza interprète sur le <i>currulao</i> * un rythme de <i>tambora</i> .	2'20	0h 06'04
	Séquence B : Différentes posture des mains de Celestino Epalza sur le <i>currulao</i> * .	1'35	0h 08'45
	Séquence C : Celestino Epalza interprète sur le <i>currulao</i> * un fragment de la séquence "A", dont la transcription "coup par coup" se trouve dans la Figure 10 (séquence répétée deux fois) .	4'00	0h 10'25
	Séquence D : Emitilio Vázquez interprète sur le <i>currulao</i> * un rythme de <i>tambora</i> .	1'20	0h 14'32
4	Exemple N° 11 <i>Toque</i> * de <i>tambora golpeada</i> * sur le <i>currulao</i> * d'après Casildo Gil Padilla .	10'00	0h 16'00

Exemples des danses

5	Exemple N° 40 : « Chicó le vino » (<i>Tambora alegre*</i>).	2'50	0h 27'35
6	Exemple N° 41 : « Ay sí ahora » (<i>Tambora alegre*</i>).	2'50	0h 30'46
7	Exemple N° 42 : « La pava » (<i>Tambora alegre*</i>).	3'25	0h 34'05
8	Exemple N° 43 : « Chicó le vino » (<i>Tambora golpeada*</i>).	3'06	0h 37'38
9	Exemple N° 44 : « La pluma » (<i>Tambora golpeada*</i>).	2'20	0h 41'00
10	Exemple N° 45 : « Campana de navidad » (<i>Tambora golpeada*</i>).	3'00	0h 43'41
11	Exemple N° 46 : « La guerra patriota » (<i>Tambora redoblada*</i>).	3'00	0h 46'58
12	Exemple N° 47 : « La guerra patriota » (<i>Tambora redoblada*</i>).	5'00	0h 50'15
13	Exemple N° 48 : « Camisola » (<i>Berroche*</i>).	4'00	0h 55'23
14	Exemple N° 49 : « A pila' el arroz » (<i>Berroche*</i>).	2'50	0h 59'33
15	Exemple N° 50 : « Sapo » (<i>Berroche*</i>).	2'15	1h 02'22
16	Exemple N° 51 : « Compae se cayó » (<i>Corrido*</i>).	4'30	1h 04'55
17	Exemple N° 52 : « Sombrerito blanco » (<i>Chandé*</i>).	4'20	1h 09'52
18	Exemple N° 53 : « Señora Colombia » (<i>Guacherna*</i>).	2'50	1h 14'04
17	Exemple N° 54 : <i>Paseos*</i> et <i>Tambora</i> Séquence A : Plusieurs images du <i>paseo*</i> du petit matin de la rue Bolívar, le 17 décembre 1995. Tout d'abord, en direction de l'église, puis dans l'église, à la sortie de l'église et finalement à travers les rues du village. Séquence B : Plusieurs images du <i>paseo*</i> du petit matin de la rue des Fleurs, le 23 décembre 1995. Tout d'abord, en direction de l'église, puis dans l'église, à la sortie de l'église et à travers les rues du village. Finalement, il y a un court extrait de la <i>carroza*</i> «Virgen de la Paz».	4'15	1h 17'19
	Séquence C : Plusieurs images de la <i>Tambora</i> du soir de la rue d' «El Carmen», le 22 décembre 1995.	6'30	1h 21'36
		4'30	1h 28'05

Personnes interviewées

		Altos del Rosatario	Rôle	Date de naissance
1	1.	Celestino Epalza	<i>curulao</i> (actif)	1916
2	2.	Emitilio Vásquez	<i>curulao</i> (actif)	1916
3	3.	Paulina Vásquez	<i>cantadora</i> (inactive)	1917
4	4.	Manuel Epalza	<i>tambora</i> (actif)	1918*
5	5.	Fidia M. Cogoyo	<i>corista</i> (active)	1920
6	6.	Eriberta Salas	<i>corista</i> (actif)	1927
7	7.	Rosalía Urritia	<i>cantadora</i> (active)	1935*
8	8.	Dagoberto Deal	<i>cantador</i> (actif)	1946
9	9.	Diofelina Epalza	<i>cantadora</i> (actif)	1950
Hatillo de Loba				
10	1.	Pablo A. Gil	<i>curulao</i> (inactif)	1916
11	2.	Saturnino Muñoz	<i>tambora</i> (inactif)	1919
12	3.	Venancia Barriosnuevo	<i>cantadora</i> (inactive)	1924
13	4.	Juan Arias Miranda	<i>tambora</i> (inactif)	1925
14	5.	Berta Monroy	<i>témoin</i> (inactive)	1937
15	6.	Samuel Elles	<i>curulao</i> (inactif)	1939
16	7.	Dilmina Muñoz	<i>corista</i> (active)	1944
17	8.	Gumerindo Palencia	<i>cantador</i> (actif)	1954
18	9.	Eurípides Monroy	<i>tambora</i> (actif)	1968
19	10.	Alejandro Villalobos	<i>curulao</i> (actif)	1975
San Martín de Loba				
20	1.	Cayetano Camargo	<i>cantador</i> (inactif)	1908
21	2.	Marciana Mier	<i>témoin</i> (inactive)	1912
22	3.	Aminta Marín	<i>cantadora</i> (inactive)	1920
23	4.	Petrona Centeno	<i>cantadora</i> (active)	1921
24	5.	Vicente Serpa	<i>tambora</i> (actif)	1924

* Date approximative.

25	6.	Alejandro Ríos	<i>cantador</i> (actif)	1927
26	7.	Eleuterio Ardila Matos	<i>curulao</i> (actif)	1928
27	8.	Silveria Escobar	<i>témoin</i> (inactive)	1930
28	9.	Casildo Gil	<i>curulao</i> (actif)	1930
29	10.	Nicanor Agudelo	<i>curulao</i> (actif)	1936
30	11.	Alicia Polo	<i>cantadora</i> (active)	1938
31	12.	Regina Ardila	<i>cantadora</i> (active)	1941
32	13.	Alvaro Mier	<i>témoin</i> (inactif)	1948
33	14.	Ismael Ardila	<i>cantador</i> (actif)	1951
34	15.	Alberto González	<i>cantador</i> (actif)	1955
35	16.	Nelba Camargo	<i>cantadora</i> (active)	1956
36	17.	José Rocha "Mañi"	<i>tambora</i> (actif)	1956
37	18.	Eleuterio Ardila Moncada	<i>tambora</i> (actif)	1958
38	19.	Delcy Gil	<i>cantadora</i> (active)	1959
39	20.	Ermides Olguín	<i>curulao</i> (actif)	1959
40	21.	Martina T. Camargo	<i>cantadora</i> (active)	1960
41	22.	Cedileth Gil	<i>cantadora</i> (active)	1971

Tamalameque

42	1.	Juana Robles	<i>cantadora</i> (inactive)	1912
43	2.	Agustín Ramírez	<i>tambora</i> (inactif)	1918
44	3.	Bonifacio Gómez	<i>curulao</i> (inactif)	1925
45	4.	Clemente Carmona	<i>tambora</i> (inactif)	1926
46	5.	José Camelo	<i>facteur</i> (actif)	1953
47	6.	Diógenes A. Pino	<i>témoin</i> (inactif)	1953
48	7.	Luis E. Imbrechts	<i>cantador</i> (actif)	1962

Talaigua

49	1.	Ramona Ruiz	<i>cantadora</i> (active)	1910*
50	2.	Matilde Pérez	<i>cantadora</i> (active)	1928
51	3.	Cástulo Acuña	<i>curulao</i> (actif)	1934
52	4.	José Acosta	<i>tambora</i> (actif)	1937
53	5.	Enid Turiso	<i>corista</i> (active)	1939
54	6.	Victoria Soracá	<i>cantadora</i> (active)	1942
55	7.	Edelmira Pérez	<i>cantadora</i> (active)	1945

Altos del Rosario



Photo N° 91 : Cantadoras* (de gauche à droite) : Rosalía Urrutia, Diofelina Epalza, Eriberta Salas, (derrière) ; Rosa Elena Trespalacios, Delfa Salas, María Ardila, Marciana Salas, Nelly Rodríguez, Asunción Jiménez, Fidia Maria Cogoyo (devant). Altos del Rosario, le 8 décembre 1995.



Photo N° 92 : Cantadoras* et tamboreros*. Altos del Rosario, le 8 décembre 1995.



Photo N° 93 : La grande famille de la Tambora : cantadoras*, tamboreros* et autres. Altos del Rosario, le 8 décembre 1995.



Photo N° 94 : Dagoberto Deal. Altos del Rosario,
le 26 décembre 1994.



Photo N° 95 : Celestino Epaiza. Altos del Rosario,
le 9 décembre 1995.



Photo N° 96 : Manuel Epaiza. Altos del Rosario,
le 9 décembre 1995.



Photo N° 97 : Emillio Vásquez. Altos del Rosario,
le 9 décembre 1995.

Hatillo de Loba



Photo N° 98 : Venancia Barriosnuevo, Hatillo de Loba,
le 21 janvier 1995.



Photo N° 99 : Venancia Barriosnuevo, Hatillo de Loba,
le 22 janvier 1995.



Photo N° 100 : Alejandro Villalobos, Hatillo de Loba,
le 16 janvier 1996.



Photo N° 101 : Dilmira Luján, Hatillo de Loba,
le 9 janvier 1996.



Photo N° 102 : Pablo Antonio Gil, La Ribona,
le 29 décembre 1995.



Photo N° 103 : Saturnino Muñoz, Hatillo de Loba,
le 29 décembre 1995.



Photo N° 104 : Samuel Elles, Hatillo de Loba,
le 29 décembre 1995.



Photo N° 105 : Juan Arias Miranda, Hatillo de Loba,
le 12 janvier 1996.



Photo N° 106 : Juan Arias Cortez. Hatillo de Loba,
le 9 janvier 1996.



Photo N° 107 : Gumerindo Palencia. Hatillo de Loba,
le 22 décembre 1995.



Photo N° 108 : Eurípides Monroy. La Ribona,
le 29 décembre 1995.



Photo N° 109 : Berta Monroy. Hatillo de Loba,
le 11 janvier 1996.

San Martín de Loba



Photo N° 110 : Petrona Centeno. San Martín de Loba, le 20 décembre 1994.



Photo N° 111 : Aminta Marín. San Martín de Loba, le 18 janvier 1995.



Photo N° 112 : Cedileth Gil (avec sa mère). San Martín de Loba, le 16 décembre 1994.



Photo N° 113 : Regina Ardila. San Martín de Loba,
le 17 décembre 1995.



Photo N° 114 : Delcy Gil. San Martín de Loba,
le 16 décembre 1994.



Photo N° 115 : Nelba Centeno. San Martín de Loba,
le 13 novembre 1995.



Photo N° 116 : Martina Teresa Camargo. San Martín de Loba,
le 12 novembre 1995.



Photo N° 117 : Alicia Polo. San Martín de Loba,
le 23 décembre 1995.



Photo N° 118 : Silveria Escobar. San Martín de Loba,
le 11 janvier 1996.

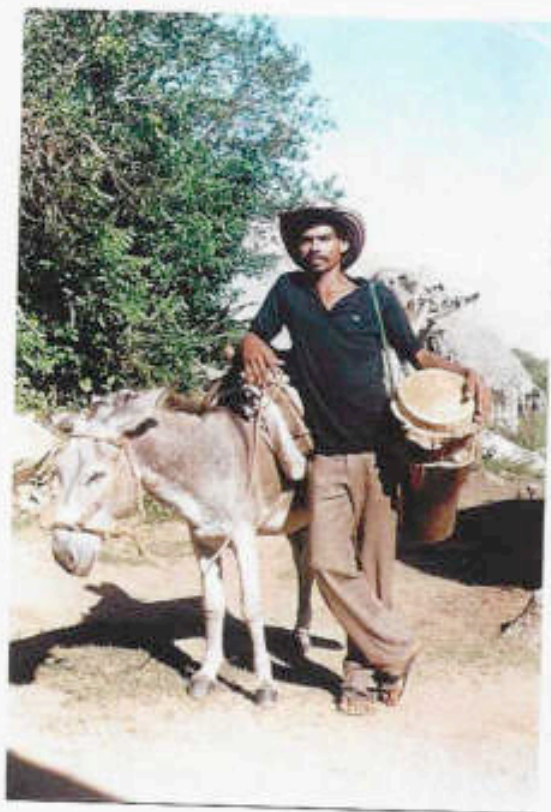


Photo N° 119 : Ermides Holguín. San Martín de Loba,
le 27 décembre 1995.



Photo N° 120 : José Manuel Rocha. San Martín de Loba,
le 13 novembre 1995.



Photo N° 121 : Alejandro Ríos. San Martín de Loba, le 27 décembre 1995.



Photo N° 122 : Cayetano Camargo. San Martín de Loba, le 27 décembre 1995.



Photo N° 123 : Eleuterio Ardila (et Guillermo Carbó). San Martín de Loba, le 28 décembre 1994.



Photo N° 124 : Casildo Gil. San Martín de Loba, le 22 décembre 1994.



Photo N° 125 : Alberto González. San Martín de Loba, le 13 novembre 1995.



Photo N° 126 : Vicente Serpa. San Martín de Loba,
le 16 décembre 1994.



Photo N° 127 : Nicanor Agudelo. San Martín de Loba,
le 22 décembre 1994.



Photo N° 128 : Ismael Ardila déguisé pour la danza* des pilanderas*.
San Martín de Loba, le 19 janvier 1995.



Photo N° 129 : Alvaro Mier. San Martín de Loba,
le 20 janvier 1995.

Tamalameque



Photo N° 130 : Agustín Ramírez (et Guillermo Carbó).
Tamalameque, le 30 décembre 1995.



Photo N° 131 : Clemente Carmona.
Tamalameque, le 19 décembre 1995.



Photo N° 132 : Bonifacio Gómez.
Tamalameque, le 19 décembre 1995.



Photo N° 133 : Juana Robles (avec José "Taco" Camelo et Guillermo Carbó).
Tamalameque, le 13 décembre 1995.



Photo N° 134 : Luis Eugenio Imbrechts.
Tamalameque, le 12 décembre 1995.



Photo N° 135 : Diógenes Armando Pino.
Tamalameque, le 14 novembre 1995.

Talaigua Viejo



Photo N° 136 : Ramona Ruiz.
Talaigua Viejo, le 7 janvier 1996.



Photo N° 137 : Enid Turiso.
Talaigua Viejo, le 4 janvier 1996.



Photo N° 138 : Matilde Pérez.
Talaigua Viejo, le 5 janvier 1996.



Photo N° 139 : Edelmira Pérez.
Talaigua Viejo, le 5 janvier 1996.



Photo N° 140 : Victoria Soracá (et Guillermo Carbó).
Talaigua Viejo, le 5 janvier 1996.



Photo N° 141 : Cástulo Acuña.
Talaigua Viejo, le 5 janvier 1996.



Photo N° 142 : José Acosta Carvajal.
Talaigua Viejo, le 7 janvier 1996.

Équipe de travail



Photo N° 143 : Jorge Enrique Gutiérrez (avec Petrona Centeno).
San Martín de Loba, le 20 décembre 1994.



Photo N° 144 : Cecilio Vidales (lors d'une séance d'enregistrement).
San Martín de Loba, le 16 décembre 1994.



Photo N° 145 : Manuel Mier prépare un sanccho*
(José Camelo et Guillermo Carbó observent).
Cabane de José Dionisio Arroyo, le 13 décembre 1995.



Photo N° 146 : Juan Martín Gutiérrez attend le départ dans une *chalupa**.
El Banco, le 11 novembre 1995.



Photo N° 147 : Guillermo Carbó Ronderos à bord d'un *johnson**
traverse le fleuve Magdalena.
Hatillo de Loba, le 29 décembre 1995.

Tableaux
« Fêtes à *Tambora* »

Altos del Rosario
Hatillo de Loba

Fêtes à *Tambora* aux Altos del Rosario

	CE16	EV16	PV17	ME18	FC20	ES27	RU35	DD46	DE50
Noël (23 à 28 décembre)	o	o	o	o	o	o	o	o	o
Vierge du Carmen (16 juillet)	o	o			o	o	o	o	o
Jour de l'An (31 décembre)	o		o	o	o			o	
Immaculé Conception (8 décembre)	o			o				o	o
Ste. Catherine (25 novembre)	o			o				o	o
Vierge du Rosaire (7 octobre)	o				o	o	o		
Saint Martin (11 novembre)					o	o		o	o
Très Saint Christ (14 septembre)	o				o			o	o
Vierge « Candelaria » (2 février)	o							o	
Fête des Rois (6 janvier)					o				
Résurrection (Semaine Sainte)		o							
Sainte Lucie (13 décembre)				o					

Tableau N° 16

Fêtes à *Tambora* à Hatillo de Loba

	PG16	SM19	VB24	JA25	BM37	SE39	DM44	GP54	EM63	AV75
Noël (aux alentours)	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o
Ste. Catherine (25 novembre)	o	o	o	o					o	
Immaculé Conception (8 décembre)	o	o				o		o		
Jour de l'An (31 décembre)	o		o	o		o				
Sainte Anne (26 juillet)	o		o		o					
Fête des Rois (6 janvier)	o	o								
Carnaval						o	o			
Vierge du Carmen (16 juillet)				o				o		
Sainte Lucie (13 décembre)		o								
St. Sébastien (20 janvier)			o							
Sainte Barbara (4 décembre)						o				
Autres	o	o					o	o	o	

* A n'importe quel moment.

** Une occasion spéciale.

Tableau N° 17

Textes cités traduits en français

Nous présentons ici dans leur langue d'origine les textes - de plus de trois lignes - ayant été traduits dans ce travail. Le chiffre à gauche correspond à celui employé dans le corps de la thèse, et à la fin de chaque citation, entre parenthèses nous donnons le nom de l'auteur, le titre et la page de l'ouvrage cité (toute autre référence bibliographique se trouvant dans la bibliographie de cette étude). Dans le cas d'un extrait d'entretien, nous donnons le nom de la personne interviewée, le lieu et la date de l'entretien.

1. "Según los diferentes períodos de la trata y de la expansión de ciertos reinos africanos que proporcionaban esclavos, varían también las regiones de origen y las fuentes de aprovisionamiento de los esclavos traídos de Africa." (GUTIÉRREZ AZOPARDO, Ildelfonso : *Historia del Negro en Colombia* , p. 18).
2. "Y los conquistadores hubieron de pensar en el pronto reemplazo de la fuerza de trabajo que se agotaba. Miraron hacia el Africa occidental : Guinea, Angola, Dahomey, Congo, Elmina, y de allí empezaron a traer negros como esclavos para suplantar a los indios en la boga, y después en otras tareas productivas. Hacia 1600 la presencia negra ya era considerable en la región y allí ha quedado, visible, poderosa, influyente, hasta el día de hoy." (FALS BORDA, Orlando : *Mompox y Loba* , in *Historia doble de la costa* , p. 45A).
3. "La sociedad aborígen sufrió el impacto de la dominación española en el proceso de la aculturación y deculturación en el siglo XVI. Este contacto llevó al predominio de la sociedad dominante española sobre la indígena dominada, cuyos valores fueron destruidos en su mayor parte." (OCAPO LÓPEZ, Javier : *Música y Folclore de Colombia* , p. 54).
4. "The Amerindian culture, although indigenous has apparently played a relatively minor role in the syncretism which has produced costeño song and instrumental music. (...) The situation under discussion is complex in that historically there were three competing cultures. That of the Spaniard was dominant, and those of the African and the Indian were subordinate. The dominant culture as such had the least difficulty in maintaining its values, while the two subordinate cultures had to compete not only with the dominant culture but with each other. In this competition the African had certain advantages." (LIST, George : *Poetry and Music in a Colombian Village* , pp. 567 à 569).
5. "The instrument is a transverse, ideoglottic clarinet. It consists of a short tube open at both ends with the reed cut from the tube near one extremity and four fingerholes pierced near the other." (LIST, George : *Poetry and Music in a Colombian Village* , pp. 53 à 54).

6. "Aunque la caña de millo es hoy un instrumento del ámbito mulato y mestizo, su origen es indígena pues se compió exactamente de las flautas llamadas "massi" en la Guajira." (ABADIA MORALES, Guillermo : *Compendio General del Folklore Colombiano* , p. 250).
7. "No obstante, la Guitarra es un instrumento de lejanos orígenes y de certero abolengo. La etimología de su nombre propone a los estudiosos una derivación de las antiguas cítaras, aunque están aún por dilucidar cuáles fueron con certeza las primeras etapas de su evolución así como el lugar en donde nació dicho instrumento." (CRIVILLÉ I BARGALLO, Josep : *El folklore musical* , in *Historia de la música española* , p. 355).
8. "Otro cordófono de pulsación es la "bandola". Derivada de dos instrumentos europeos que son la Bandurria española y la Mandolina italiana, sufrió notables modificaciones hasta llegar a ser la bandola colombiana actual." (ABADIA MORALES, Guillermo : *Compendio General del Folklore Colombiano* , pp. 271 à 272).
9. "The tambor mayor, llamador, and caña de millo are primarily derived from African progenitors but display some European and Amerindian traits (...)" (LIST, George : *Poetry and Music in a Colombian Village* , p. 566).
10. "The contribution of Africa is second in importance to that of Europe. It is the largest as far as musical instruments are concerned, and it has also resulted in an emphasis on the use of percussion instruments and handclapping. The greatest African contributions have been in aspects of rhythm and accentuation, all growing out of the underlying cycle principle (...) The pervasive use of the call and response pattern and some of the methods used by the soloist in cuing the chorus are also derived from African practice." (LIST, George : *Poetry and Music in a Colombian Village* , p. 567).
11. "Siempre hay una solista que inicia los cantos, coreándola las otras mujeres, quienes repiten un estribillo. Las ancianas permanecen de pie la mayor parte del tiempo ; se sientan de vez en cuando para descansar brevemente y luego reanudar sus bailes y cantos, durante los cuales se danza alrededor del cadáver, tocan las palmas, dan vueltas, bailan moviendo la cintura y a veces suspenden ligeramente las faldas mientras pasan junto al cadáver." (ESCALANTE, Aquiles : *El Negro en Colombia* , p. 164).
12. "If this instrument is pre-Colombian it would in that case be the only stringed instrument known in America before the arrival of Columbus. Considering the simplicity of the instrument and the fact that the Indians were acquainted with use of bow and arrow, from which the idea of the musical bow is easily derived, the probability of its pre-Colombian occurrence in America is fairly large." (IZIKOWITZ, Karl Gustav : *Musical and other Sound Instruments of the South American Indians* , p. 201).
13. "Los instrumentos melódicos de dichos conjuntos pueden ser la flauta traversa de seis orificios (metálica o de caña) y el clarinete moderno. A veces es posible encontrar como instrumentos melódicos, flautas con aeroducto interno de cuatro orificios y el bombardino como instrumento acompañante. La tambora y el redoblante son los membranófonos de dicho conjunto y ambos son tambores cilíndricos de dos membranas percutidos con baquetas... Los platillos constituyen el único idiófono de la agrupación y generalmente se fabrican de láminas metálicas." (BERMÚDEZ, Egberto : *El Litoral Pacífico* , in *Música tradicional y popular colombiana* , p. 115).
14. "Como acontece en la zona Andina, en el Litoral Atlántico el folclor es el resultado de la mezcla de las tres corrientes culturales constitutivas de nuestra nacionalidad." (MARULANDA, Octavio : *El folclor en Colombia. Práctica de la identidad cultural* , p. 171).
15. "El contacto entre los tres elementos socio-culturales que conforman la etnia costeña, llevó al surgimiento de un verdadero pueblo tri-híbrido racial y cultural , y por esencia

- de un gran mestizaje." (OCAPO LÓPEZ, Javier : *Las Fiestas y el Folclor de Colombia* , p. 180).
16. "La acomodación tuvo particular expresión en la región del San Jorge a través de la implantación de resguardos de tierras, institución que no iba directamente en contra de la tradición autóctona, puesto que reconocía el uso comunal de la tierra, la posición del cacique y sus consejeros (cabildantes), y los núcleos de población (reducciones) y formas especiales de ocupación del territorio (dispersión, movilidad espacial)." (FALS BORDA, Orlando : *Resistencia en el San Jorge* , in *Historia doble de la costa* , p. 54B).
 17. "También los campesinos-indígenas costeños desarrollaron coaliciones de interés con los grupos dominantes, con el fin de adelantar tareas de producción económica de mutuo beneficio, tareas que, por eso mismo, pueden mirarse como una especie de **simbiosis**. (...) Estas coaliciones simbióticas se experimentaron especialmente en el manejo y administración de elementos importados, como el ganado vacuno y la organización de hatos, hatillos y estancias. Adiferencia de Espeña, donde la Mesta había desarrollado la industria ovina casi monopólicamente en detrimento de otras ganaderías, en América en general, y en el San Jorge y sabanas en particular, los blancos criollos, indígenas y negros lograron inventar conjuntamente una institución fundamental : la *hacienda* ." (FALS BORDA, Orlando : *Resistencia en el San Jorge* , in *Historia doble de la costa* , pp. 56B à 57B).
 18. "A los caribeños en general los identifican elementos como la naturaleza mestiza, la alegría comunicativa, la solidaridad, la resistencia, el aguante, la dejadez, el compadrazgo, la lisura, el machismo y el matriarcado, la fortaleza de la familia extensa, la naturaleza anfibia, la vivencia (el vivir y dejar vivir), el carácter del hombre de guerra justa y la vitalidad de sus culturas populares. Es decir, existe una forma de ser costeño que se expresa en exigir el reconocimiento del propio ser y, a través de ese reconocimiento, del ser de todos los hombres." (CORPES : *Mapa Cultural del Caribe Colombiano* , p. 22).
 19. "El costeño colombiano es amante de las diversiones ; expansivo y explosivo en el hablar y en el reír ; en el amor fulminante y fugaz ; por ello su gran atracción por la música y la danza y la gran variedad de los aires musicales folclóricos, que cultiva por tradición." (OCAPO LÓPEZ, Javier : *Las Fiestas y el Folclor de Colombia* , p.182).
 20. "(...) Manuel Zamora, a quien apropiadamente enterraron los pelayeros dentro de un bote covado en un árbol y con zafra cantada de muerto, al son de los pilones para apisonar la tierra en el hueco, palmas y gritos de guapirreo triste." (FALS BORDA, Orlando : *Retorno a la tierra* , in *Historia doble de la costa* , pp. 127A à 128A).
 21. "The terme *fandango* , like the terme *cumbia* , has many connotations. It is generally applied to dances done through the streets. The place were people meet to begin such a dance is also known as a fandango, as is the festivity as a whole of which the dance is a part (...) Is also applied to a specific song genre accompanied by drums." (LIST, George : *Poetry and Music in a Colombian Village* , p. 88).
 22. "Por otra parte, el *fandango* , como espectáculo comunal de baile nocturno al aire libre, tiene dos variedades ; el "cantao" (por parejas turnadas, acompañadas de tambor y palmas) y el "paseao" (en ruedas de parejas en secuencia con conjunto o banda, como en el baile de cumbia)." (FALS BORDA, Orlando : *Retorno a la tierra* , in *Historia doble de la costa* , p. 131B).
 23. "Generalmente se confunde cumbia con cumbiamba pero en la práctica son dos cosas diferentes, ya que cumbiamba se refiere al festival o al lugar donde se baila, no sólo cumbia ; sino otros ritmos como bullerengue, mapalé, porro, etc." (LONDOÑO, Alberto : *Danzas colombianas* , p. 123).

24. "Las orquestas de las cumbiambas la integran generalmente seis músicos en esta forma: el músico mayor es el flautero, el segundo músico es el tamborero, el tercer músico es el bombero, el cuarto músico es el llamador, el quinto músico es el maraquero y el último músico que es el gúachero." (LIMA, Emirto de : *El folclor colombiano* , p. 140).
25. "This ensemble is composed of four musicians. One plays the principal melodic part on the gaita hembra. A second plays two instruments simultaneously : a secondary melodic part on the gaita macho held in his left hand and a rhythmic part with a maraca held in his right. The other two instrumentalists play the tambor mayor and the llamador." (LIST, George : *Poetry and Music in a Colombian Village* , p. 88).
26. "El milagro ocurrió cuando el conjunto pitero del fandango dio paso en San Pelayo a la banda de instrumentos de viento, de manera similar a como en El Carmen hacia 1850, cuando Agustín Mier cambió la gaita por el clarinete para interpretar las mismas melodías, dando nacimiento al fandango tapao instrumental que después se llamó "porro sabanero". Esta música de viento con valse, mazurkas, marchas militares y polkas clásicas - además del danzón cubano cuyos restos de la cultura blanca quedan ceremoniosos como introducción y conclusión de los porros -, fue llevada primero durante el decenio de 1860 desde El Carmen, Corozal y las sabanas a través de Chinú, Purísima, Lórica, Sabanal y Ciénaga de Oro (...)." (FALS BORDA, Orlando : *Retorno a la tierra* , in *Historia doble de la costa* , p. 127A).
27. "(...) reunidos los músicos del pueblo, aportaron lo suficiente para enviar a Diógenes Galván a traer los desconocidos nuevos instrumentos metálicos de Panamá." (ALZATE, Alberto *El músico de banda* , p. 44).
28. "Es de suponer que Lórica fue una de las primeras poblaciones sinuanas en organizar bandas de música pues, en 1874, presumiblemente habitantes del barrio "Remolino" reorganizaron una vieja banda y para ello trajeron de Chinú al señor Bartolomé Torrente quien era compositor y violinista para enfrentarlo al maestro José de la Paz Montes." (FORTICH DÍAZ, William : *Con bombos y platillos* , p. 50).
29. "Actualmente en los departamentos de Córdoba, Sucre, sabanas de Bolívar y norte de Antioquia, las bandas de música tienen una increíble vigencia. Existen alrededor de cien y es raro hallar un municipio que carezca de una. El corregimiento de Manguelito, municipio de Cereté, con una población que no alcanza a los dos mil habitantes, tienen cuatro bandas de música ; el corregimiento de Rabolargo, en el mismo municipio, tiene dos bandas. Solamente Cereté tiene dos bandas de música, incluidas las dos del corregimiento de Martínez." (FORTICH DÍAZ, William : *Con bombos y platillos* , p. 39).
30. "La música vallenata se desarrolló fundamentalmente en las zonas rurales como música provinciana (...). No se puede determinar con precisión un territorio de origen para esta música. Hoy se coloca como centro de su desarrollo y difusión a la provincia de Valledupar, zona vallenata de donde los cantos tomaron el nombre, con una proyección geográfica que abarca los actuales departamentos del Magdalena, Cesar y parte de la Guajira." (POSADA, Consuelo : *Canción vallenata y tradición oral* , pp. 20 à 21).
31. "Lo que sí no cambia nunca en la música vallenata, sea de la escuela que fuere, son sus cuatro aires musicales característicos : MERENGUE, PASEO, PUYA y SON (...)." (ARAUJO, Consuelo : *Vallenatología* , p. 62).
32. A su vez, el festival vallenato llamó la atención de las casas disqueras que empezaron a grabar en forma masiva no sólo las canciones de los compositores anónimos de larga trayectoria sino que también influyeron en el surgimiento de nuevos compositores que, con temática diferente de la tradicional fueron reemplazando la estructura narrativa por composiciones hechas especialmente para ser grabadas (...)." (TRIANA, Gloria : *El Litoral Caribe* , in *Música tradicional y popular colombiana* , p. 93).

33. "En la capital del Atlántico, cada emisora tenía orquesta propia. Estaban la Orquesta de la Voz de Barranquilla, dirigida por Emirto de Lima y dedicada a la música clásica; la Orquesta Emisoras Unidas y la Emisora Atlántico Jazz Band que dirigía el trombonista Guido Perla (...) La Orquesta Sosa se dedicaba a tocar música cubana y muchas veces recurría a composiciones de su director, Luis Sosa, y de sus músicos, entre los cuales se destacaban los trompetistas Antonio María Peñaloza y Pacho Galán (...)." (ARTEAGA, José : *Lucho Bermúde : Maestro de maestros* , p. 48).
34. "(...) en distintos lugares pueden verse grupos de negritos desnudos dando volteretas, muchas veces en compañía de un mico, el que solamente se distingue de ellos por sus saltos altos y sus movimientos más ágiles. Todo el espectáculo se acompañaba de una música que para quien no está acostumbrado a oír, resulta una variante del parloteo de los papagayos sentados en las puertas y en los balcones; es decir, el idioma del pueblo inferior." (GOSSELMAN, Carl August : *Viaje por Colombia 1828 y 1826* , p. 34).
35. "Esta inmensa región con sus alrededores conocida en geografía como "la depresión momposina", cubre la parte de montes, playones, islas, ciénagas, pantanos, caños y arroyos incluidos en las desembocaduras y cursos bajos de los ríos Cesar, Cauca y San Jorge y el recorrido medio del Magdalena, e incluye, por lo tanto, porciones de los departamentos del Cesar, Magdalena, Sucre y Santander, además de Bolívar." (FALS BORDA, Orlando : *Mompox y Loba* , in *Historia doble de la costa* , p. 45A).
36. ""(...) alcanzó a extenderse sobre todo el inmenso territorio entre los ríos Magdalena, César y Ariguaní (...) y aún en 1758, se calculó la población chimila en 10000 individuos (...) pero en la actualidad hay cerca de mil individuos sobrevivientes." (REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo : *Datos histórico-culturales sobre las tribus de la antigua gobernación de Santa Marta* , p. 105).
37. "La tribu de los Malibú ocupaba en el siglo XVI las riberas del río Magdalena y las orillas de las numerosas lagunas cercanas, entre Tamalameque y Tenerife, quedando la región de Mompós incluida en el habitat (...)." (REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo : *Datos histórico-culturales sobre las tribus de la antigua gobernación de Santa Marta* , p. 105).
38. "En la relación Geográfica se dice que el nombre Malibú significa cacique o señor, y que los indios designaban así a los españoles, quienes luego empleaban la misma palabra como nombre tribal." (REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo : *Datos histórico-culturales sobre las tribus de la antigua gobernación de Santa Marta* , p. 107).
39. "(...) la palabra *malibú* se refiere a un tigre-jaguar de manchas redondas amarillas que es el más fiero de todos. Puede ser el antepasado mítico, o tótem, con el que se identificaban todos estos indios, a la manera de conocidos clanes africanos." (FALS BORDA, Orlando : *Mompox y Loba* , in *Historia doble de la costa* , p. 32A).
40. "Desde hace cuatro mil años (...) en el barranco de Zambrano se encontraban los malibúes de Loba, Tamalameque y Mompox con los zenúes del Sinú, los chimilas y taironas de la Sierra Nevada y los mocanás de Malambo y Calamar para intercambiar productos. De este intenso comercio quedaron muchos restos (...)." (FALS BORDA, Orlando : *Mompox y Loba* , in *Historia doble de la costa* , p. 33A).
41. "Mompox prosperó más que los otros. Fundado el 3 de Mayo de 1537 por Alonso de Heredia (...) Desde el descubrimiento del Nuevo Reino de Granada, Mompox se desarrolló, además, como puerto obligado de descanso en el viaje por el río Magdalena hacia el interior; era lugar de acopio de mercancías que confluían por los diversos ríos de la depresión; y por último, capital del contrabando del Nuevo Reino (...)." (FALS BORDA, Orlando : *Mompox y Loba* , in *Historia doble de la costa* , pp. 34B à 35B).

42. "Murió con sus compañeros dejando en alto la bandera de rebelión que pasará pronto a otras manos y a otras tribus, entre ellas los chimilas, guajiros, cocinas y motilonos." (FALS BORDA, Orlando : *Mompox y Loba* , in *Historia doble de la costa* , p. 39A).
43. "La fama bélica de estos indios se fue extendiendo por todo el reino, hasta el punto de impedir toda expansión colonizadora en su territorio hasta principios del siglo XVIII (...). Ni los negros cimarrones se atrevieron tampoco a cruzar el río Magdalena hacia la ribera y tierras orientales para implantar sus palenques, por miedo a estos indios." (FALS BORDA, Orlando : *Mompox y Loba* , in *Historia doble de la costa* , p. 103A).
44. "Este catastrófico descenso, como en el resto de América, fue resultado de los abusos cometidos por los encomenderos, los corregidores y los funcionarios de la corona, las guerras de conquista, las enfermedades y pestes, el mestizaje, el suicidio colectivo y la fuga de indígenas a montes lejanos (...)." (FALS BORDA, Orlando : *Mompox y Loba* , in *Historia doble de la costa* , p. 42A).
45. "Pero en el caso de Loba y las tribus rianas de la depresión momoposina, hubo además otro elemento supremamente destructor : el trabajo obligatorio como mita, de la boga en canoas y champanes. (...) El río fue así también testigo del ocaso indígena. Hacia finales del siglo XVI los antiguos malibúes, como sus primos de otras partes de la Costa, castrados por la esclavitud de la mita e incapaces de multiplicar la raza, fueron saliendo de la escena para dejar lugar a otras clases de explotados. Los esclavos negros se propusieron entonces, como alternativa (...) para producir la riqueza que antes hacían los indígenas (...). Esta vuelta hacia la presencia negra en la Costa comenzó en la boga; muy pronto aparecerá también en las minas, en la agricultura y en la ganadería. Toda la región de Loba fue testigo y víctima de esta violenta transición histórica." (FALS BORDA, Orlando : *Mompox y Loba* , in *Historia doble de la costa* , pp. 42A à 43A).
46. "Y los conquistadores hubieron de pensar en el pronto reemplazo de la fuerza de trabajo que se agotaba. Miraron hacia el África occidental : Guinea, Angola, Dahomey, Congo, Elmina, y de allí empezaron a traer negros como esclavos para suplantarse a los indios en la boga, y después en otras tareas productivas. Hacia 1600 la presencia negra ya era considerable en la región y allí ha quedado, visible, poderosa, influyente, hasta el día de hoy." (FALS BORDA, Orlando : *Mompox y Loba* , in *Historia doble de la costa* , p. 45A).
47. "Los negros fugitivos de Mompox corrieron hacia el sur y el occidente introduciéndose por caños y playones en áreas montañosas de difícil conocimiento y acceso. La región de Tiquisio y Norosí, entre los brazos de Rosario y Loba y las ciénagas de Simití, cumplían con aquellas calidades de seguridad, y hacia allí se dirigió una ola grande de cimarrones locales. Comenzaban a conformarse así, con trabajo negro, las fabulosas "Tierras de Loba". " (FALS BORDA, Orlando : *Mompox y Loba* , in *Historia doble de la costa* , pp. 56A à 57A).
48. "Las tierras de Loba se estaban convirtiendo así en el gran refugio preferido del cimarronismo y de toda la gente que quería liberarse, en alguna forma, del sistema colonial." (FALS BORDA, Orlando : *Mompox y Loba* , in *Historia doble de la costa* , p. 71A).
49. "Concretamente, la cultura anfibia contiene elementos ideológicos y articula expresiones psicosociales, actitudes, prejuicios, supersticiones y leyendas que tienen que ver con los ríos, caños, barrancos, laderas, playones, ciénagas y selvas pluviales; incluye instituciones afectadas por la estructura ecológica y la base económica del trópico, como el poblamiento lineal por las corrientes de agua, las formas y medios de explotación de los recursos naturales, y algunas pautas especiales de tenencia de tierras." (FALS BORDA, Orlando : *Mompox y Loba* , in *Historia doble de la costa* , p. 21B).

50. "Para completar el cuadro, la delincuencia común se extendió peligrosamente. El atraco de buses, el asalto a camiones, el boleteo, el secuestro y el asesinato se convirtieron en prácticas regulares de guerrilleros, delincuentes comunes y grupos de paramilitares." (DÍAZ URIBE, Eduardo : *Porqué llegó la violencia a la Costa Atlántica* , in *5° Foro del Caribe Colombiano* , p. 320).

51. "(...) difundida y practicada desde hace siglos a lo largo y ancho del río Magdalena (...) concretamente en la sub-región de la DEPRESIÓN MOMPOSINA (...) convirtiéndose (...) en la identidad cultural y folclórica de todos los pueblos, veredas y rancherías de este vasto territorio." (PINO AVILA, Diógenes A. : *La Tambora : Universo Mágico* , p. 11).

52. "Son todas esas manifestaciones festivas de tipo religioso con elementos paganos algunos, lo que hace y permite mantener por años y hasta nuestros días, esas manifestaciones folklóricas en el corazón de los ribereños y que los cronistas y más tarde los viajeros por el río Magdalena, europeos o nacionales, nos narraron." (REY SINNING, Edgar : *Cultura Popular Costeña : Del Carnaval al Fútbol* , p.110).

53. "No hay duda de la relación entre las fiestas populares de origen nativo y negroide, y las festividades religiosas cristianas de origen español. Todos estos bailes y festividades tradicionales van a servir para limar las asperezas entre el patrón y el peón. Es en ellos donde el hombre del río ha podido conservar, a través de los años, sus raíces autóctonas y terrígenas. Todas estas fiestas continúan realizándose, sólomente en los días de fiestas cristianas. Es lo que denominamos sincretismo religioso, el cual se encuentra en muchas tradiciones populares en toda la América Hispánica. De ahí que se expresen a lo largo y ancho del continente y en las islas del Caribe conquistadas por los españoles, las fiestas cristianas con elementos indígenas y negros. La religión Católica desde un comienzo aceptó la participación popular dando cabida a la configuración de fiestas típicamente sincréticas, donde los blancos tuvieron que aceptar la introducción de otros elementos para poder mantener su tradición cristiana y cumplir con su función evangelizadora." (REY SINNING, Edgar : *Cultura Popular Costeña : Del Carnaval al Fútbol* , p.115).

54. "Epoca Antigua entre 1850 y 1910 : Eje: Mercedes Orozco. Corresponde a la época más antigua rescatable por tradición oral. Este baile cantao era usado para todos los actos sociales, religiosos, patrióticos, etc. En las fiestas era paseada por las calles con las banderas y cruceros (...).
 Epoca Moderna 1910 a1950 : Eje : (...) a pesar de ser considerada la tambora como un baile propio de la plebe, en las fiestas importantes era llevada a las residencias de las personas destacadas o importantes.
 Epoca de transición 1950 a 1970 : (...) Continúa un poco la tradición de las épocas anteriores, pero comienza a sentirse el desplazamiento directo de esta expresión cultural como consecuencia de la musica grabada a través de los "picots". Se refleja la tambora únicamente, en forma secundaria, a festejos de fechas importantes tales como el 16 de julio, Nuestra Señora del Rosario, 8 de diciembre, la Inmaculada Concepción, Navidad y año nuevo. En estas fiestas persiste la costumbre de llevar la tambora a las residencias de las personalidades y para esperar personajes o para brindar agasajos. (...).
 Epoca de Decadencia : (...) Corresponde a la época cuando la tambora es completamente desplazada por los picots y los bailes modernos. Decae completamente. (...).
 Epoca Contemporánea 1980 hasta hoy : (...) La decadencia de la tambora de Altos del Rosario comienza a vencerse (...) por primera vez este conjunto fué invitado al festival de la cumbia que se realizo en El Banco, Magdalena y ganó en el concurso de Tambora, después fueron invitados a Tamalameque (Cesar) al festival de tamboras y quedaron en el primer puesto. (...) fueron invitados a Bogotá para realizar una presentación en el Teatro Colón." (BURBUA BALDIRIS, Beatriz, PUERTA ARÍNA, Edelberto et RODRIGUEZ MENDEZ, Wenceslao : *Rescate del folclor de Altos del Rosario* , pp. 73 à 75).

55. "Tradicionalmente las tamboras se sonaban en las vísperas de las fiestas religiosas, San Martín, La Cruz de Mayo, El Santo Cristo, Santa Bárbara, La Concepción, Pacua, Año Nuevo, Santos Reyes, etc. Esto da a entender su origen ceremonial, en que los tambores festejaban la víspera, tocando Tambora hasta el amanecer del día a guardar. Las noches de guacherna, se formaban también, cuando alguien, con dinero, se constituía en "Cabeza de Guacherna", y acompañado de un bulto de ron, invitaba a los tamboreros a culaquier esquina donde iniciaban el toque. Al Dum-Dum de las Tamboras, se iban acercando los curiosos y después se "armaba" la Tambora (El baile), donde parejas y parejas demostraban sus habilidades haciendo e"El Ocho" y bailando los cuatro aires de la Tambora. Cabe aquí resaltar, que cuando se agotaba el ron que el cabeza de Guacherna había mandado, los tamboreros, en cualquier momento suspendían la pieza que ejecutaban, y el Currulaero sorpresivamente echaba a rodar el Currulao hacia los parejas exclamando : "La Culebra" y la persona a la cual el Currulao tocara sus pies, tenía que mandar la botella de ron para los tocadores o tamboreros, continuando este juego toda la noche hasta el amanecer (...)" (PINO AVILA, Diógenes A. : *La Tambora : Universo Mágico*, p. 11).
56. "Eso, antonce' era cuando se bailaba más ! (...) Eso sí amanecía hasta el medio día : noche buena, un 24, 26, 27 hasta el 28 de los inocentes era jalando baile. Eso eran noches cogidas y noches rematadas." (Entretien avec Emitilio Vázquez à Altos del Rosario, le 9 décembre 1995).
57. "(...) cuando ya yo abrí los ojos, (...) ponían sus *Tamboras*. Inclusive (...) allá mi abuelita festejaba la Concepción, todos los años (...) el día de las velitas (...) Yo recuerdo que en esa época, ella hacía un nicho y la ponían ahí con todas sus cositas (...) lo adornaban bien, bien. Y de ahí luego espermas, y los vecinos del pueblo (...) de Puerto Mosquito a donde nosotros vivíamos (era que el caserío donde nosotros estábamos era cerquítica, y todos componían una sola familia : los Carmona, Palomino y Galván). Y eso el día de la fiesta de la noche de la Concepción el personal se volcaba a visitarnos allá a nosotros (...) Se festejaba la víspera y ese otro día... Duraban dos días allá bailando! (...) Mi abuelita era la "jefa", se puede decir (...) Ya cuando eran las siete, ocho de la noche que llegaba toda la gente, enseguida de una vez (...) ella se sentaba y llamaba al tambolero, allá no había sesión sino tocaba el uno y tocaba el otro. Entonces, el que primero llegaba de una vez principiaba a toca' el tambor y a cantar : unas cantaban y verseaban, y las otras hacían el coro, la contesta de los bailes. (...) En esa época nada más era (...) un solo tambor... la *caja*, las *maracas* y las palmas (...) Ellos le tenían varios nombres, porque a él le decían (...) el *currulao* y tambor (...) A la *caja* le decían *caja* (...) y *tambora*. Entonces de ahí proviene que la fiesta, cómo le digo yo, los balles, los aires de los bailes (...) Sí. Tocaban *berroche*, tocaban *tambora* y tocaban el *chandé* ... y la *guacherna*. Y cada digamos aires de esos tiene su modo de cantarlo y de tocarlo, el golpe de la *caja* y el golpe del *tambor*. (...) Y amanecían bailando (...) Mi abuelo tenía una escopeta, de esos "pivoy" que eran así unos martillones grandes (...) y cuando eran las doce, dando la hora : "pa-pa-pa" hacía dos y tres tiros, festejando [...] : "Viva, viva, la Concepción, viva la Concepción !", y la gente muy entusiasta. Y mi abuelita y mi abuelo ellos tenían una devoción (...) que pa' la fiesta ellos mataban un puerco, ellos engordaban su puerco y lo tenían ahí pa' la devoción. Y eso habían chicharrones y hacían tres ollas de *chicha* (...) de grano y eso le repartía a todos los que llegaban ahí. Y la gente lo ayudaba, los que iban del pueblo llevaban panela, llevaban esperma, llevaban azúcar, llevaban panes, llevaban de todo allá (...). Allá comían ese día y eso (...) Yo no estaba sino por ahí de unos siete años, ocho años (...) Uno se estaba a más tardar por ahí hasta las 12, de ahí se acostaba uno. Ellos quedaban en su parranda. (...) pura fiesta y puro festejo y así pasaban el rato (...) Ya cuando ya me fui haciendo hombrecito, yo también ayudaba a hacer palmas, y ayudarles al coro, sí (...) y bailaba también." (Entretien avec Clemente Carmona, à Tamalameque, le 19 décembre 1995).
58. "(...) Aquí había una señora que se llamaba María de la Paz Serpa, ella era la (...) que encabezaba la *Tambora* el día 13 de Diciembre, que se hacía la primera *Tambora* (...) de la navidad (...) en la puerta de la calle. Ahí la gente llegaba a bailar y ella cantaba, el esposo también le gustaba tocar la *tambora* y le gustaba cantar. De modo que ella ponía

su fiesta de la *Tambora* y hacía la celebración (...) de Santa Lucía (...) pero en *Tambora* ... y ahí (...) en la calle, se seguía tocando las *Tamboras*. (...) En la calle. (...) Ya toda esa gente murió... (...) Unas cantaban, otras bailaban (...) Las bailadoras de *Tambora* salían con su falda bien plizada, un *corpiño*, unas *polleras* anchas que usaban entonces aquí al tobillo (...) y usaban entonces unas *babuchitas* que le dicen hoy las *abuelas*, y (...) se hacían un moño y habían unas que decían peinetones, unas peinetas grandes de carey y se las ponían (...) y un pañuelo *to'os tenemos* que se llamaba entonces. Lo usaban aquí en el cuello para asuntos del sudor o el asunto del sereno. Los hombres usaban los pantalones con unos perreros, se amarraban (...) hebillas de oro o fuera de plata, eso era el lujo para él y unas camisas con unas pecheras (...) bien encartonadas (...) y con *abarcas* de *tres puntadas* (...). Nunca usaron zapatos para bailar sino a pie pelao o con *abarcas*. " (Entretien avec Cayetano Camargo, à San Martín de Loba, le 19 décembre 1994).

59. "(...) Es un aguardiente de contrabando que lo sacaban por allá del monte (...) Inclusive yo lo sé sacar (...) Eso coge uno sea el maíz (...) lo cocina y lo muele, lo envuelve en una oja, o sea el guineo (...) Ahí lo deja un día. Al día siguiente busca una olla de esas grandes usted lo hecha allá y le hecha agua y le hecha una panela. A los tres días que eso ya está fuerte, bueno entonces le hecha más agua y le hecha más panela (...) así hasta que ya va fermentando, hasta que se pone de una manera que... Pa' sacar por ejemplo 10 botellas de ron, usted le mete 10 panelas [...] Cuando están las madres bien buenas, cuando están para poder funcionar, eso usted [desechó] y a las 24 horas ya está listo. Usted mira en el *guarapo* y se ve la olla clarita, clarita. Usted saca ese *guarapo*, lo pone en el fogón, pone un cántaro abajo, pone una pailita arriba y en el medio le pone barro por los costados. [...] Entonces lo que resume ese *guarapo* estila de ahí por medio de la paila, una pailita que uno le pone, eso cae ahí a la botella. Y ese es el propio aguardiente. (...) El primer chorro (...) que sale, eso usted lo coge y lo tira así, este es un alcohol : se prende de una vez (...) Sale fuerte. Entonces uno lo saca todo, usted va sacando y va sacando y va tirando allá. Cuando ya ve que tira allá que no levanta la... Hasta ahí [...] Después entonces, revuelve el que sacó primero con el que... lo une todo [...] Bueno, pues al gusto lo va tomando. Entonces en esa época muchos sacaban eso y vendían y en esas parrandas en esos fiestines se tomaba eso. (...) Yo aprendí ya después ya estando ya como de una eda' de 25, 30 años (...) Saqué eso como cerca de tres años (...) " (Entretien avec Clemente Carmona, à Tamalameque, le 19 décembre 1995).
60. "Para tomar en la noche de la *Tambora* (...) anteriormente, en las fiestas dicembrinas, (...) no se usaba tanto el aguardiente (...) Se hacían esas ollas de *mazato* y se hacían esas ollas de *agualoja*. El *agualoja* ponía uno a hervir la panela, la canela con el clavo y pimienta picante, (...) esa la cocinaba uno hoy, para mañana en la noche estuviera ya lista. (...) el picantico ese le ayuda a uno [para cantar] Eso quedaba una bebida sabrosa (...) una de mujer anteriormente no podía tomar sino eran esas cositas suaves (...) El *mazato* cocinaba uno el maíz, se hacía como una chicha espesa. También se le ponía su canela y su clavo y su panela. Los tragos eran para los hombres. (...) Ellos también tomaban *agualoja* pero también se tomaban sus aguardientazos. " (Entretien avec Aminta Marín, à San Martín de Loba le 25 décembre 1995).
61. "La misma asunto, era que había borrachos que pedían la *tambora* y había borrachos que pedían el *berroche* (...) Caramba, mi mamá era que le gustaba ese asunto de ese *berroche*. " (Entretien avec Celestino Epalza à Altos del Rosario, le 8 décembre 1995).
62. "Aquí casi poco se canta *berroche*. No se cantaba *berroche* (...). Aquí no era sino *tambora*. Y la *guacherna* las cantaban las señoras y tiene otro modo de bailar. No es así como la bailan en circunferencia, no señor. La *guacherna* : baila la pareja aquí y el parejo baila allá, entonces cuando la pareja quiera pasar para allá y el parejo viene a pasar para acá, hacen la forma de un número "8". Se queda la pareja entonces allá... Sí, el parejo pasa a un lado, y la pareja para otro. Esa es la *guacherna*. " (Entretien avec Aminta Marín à San Martín de Loba, le 25 décembre 1994).

63. "(...) eso era lo mismo que una *tambora* porque uno en la misma noche de las *Tamboras* la ponía ; cualquiera *tambora* que ya había pasado entonces vamos a poner la *guacherna* vamos a cantar la *guacherna* , entonces la que lo sabía cantar lo cantaba. Yo no." (Entretien avec Silveria Escobar à San Martín de Loba, le 11 janvier 1996)
64. "Sí, porque en ese paseo de la *Tambora* salía uno con un *chandé* por la calle, paseando las calles : « *paseando, paseando, paseando las calles* » (...).Sí, y van cantando : « Ay, le, le, le... », y todos responden : « *paseando, paseando, paseando las calles* » y va dándole un son (...) corrido ahí, sí..." (Entretien avec Pablo Antonio Gil à Hatillo de Loba, le 29 décembre 1995).
65. "Cuando paseábamos la *Tambora* tocábamos era ese *chandé* que era pa' salir. Y cuando ya llegábamos a alguna parte donde nos pudiéramos sentar, poníamos cualquier *tambora* , sí señor." (Entretien avec Agustín Ramírez à Tamalameque, le 30 décembre 1995).
66. "Eh... ya eso en la mañana, cuando ya venía que era en la mañana, pa' que ninguno se fuera entonces lo guardaban pa' entro (...) Pa' que ninguno se fuera. Se le ponía entonces un guardia. Le ponían uno atrás, en la puerta atrás y otro en la puerta de adelante. Pa' que nadie se fuera a salir de las cantadoras, bailadoras, que estaban encerrá' (...)." (Entretien avec Venancia Barriosnuevo à Hatillo de Loba, le 22 janvier 1995).
67. "Sí a veces hasta el amanecer y a veces paseaba uno y volvía y la [...] acababa la *Tambora* a cualquiera persona, sí ahí, se le ponía ahí y ahí amanecía uno ahí donde esa persona, ahí. Y venía el día y entonces ahí hacía café y almuerzo y hasta la cena le daba a uno. Era todo el día tocando ahí (...)." (Entretien avec Pablo Antonio Gil à Hatillo de Loba, le 29 décembre 1995).
68. "(...) después entonces se buscaba ya uno que en la forma de los cantos hay esa que dice uno es *chandé* , entonces ahí viene uno que son *corridos* , suena como un *corrido* (...). Entonces uno acá le dice *corrido* , entonces ya cambia el son del *tambor* , y cambia el son del canto. No es igual al *chandé* , entonces eso lo bailan en otra forma." (Entretien avec Matilde Pérez à Talagua Viejo, le 5 janvier 1996).
69. "Mí tía (...) ella no vivía aquí, ella vivía del otro la'o. Ella venía cuando era tiempo de fiesta, que venía a la *Tambora* , que sabía que ponían la *Tambora* ella venía..." (Entretien avec Eriberta Salas à Altos del Rosario, le 26 décembre 1994).
70. "*Picó* is the local pronunciation of the English word "pickup". The term refers to a portable gasoline-powered phonograph. The apparatus consists of three parts : the motor and the generator of electricity which it operates, the turntable, and the speaker. The division of the equipment into three physically separated components makes it more portable in transport and flexible in arrangement. (...) In 1970 two *evitaleros* [habitants d'Evitar] owned *picós*, and both sets with accompanying records were for rent by the hour (...) or for use during a night of dancing (...) The *ritmos* heard on the records provided were *vallenatos*, *rancheras*, *charangas* , and few *tangos* . (...) When I asked the villagers why the *picó* was preferred to a conjunto composed of live musicians for accompanying dancing, they offered three reasons. The first was that the *picó* produced a greater volume of tone. The second was that a greater variety of music can be heard. The third and last reason offered for this preference was that the *picó*, unlike live musicians, did not need to rest." (LIST, George : *Poetry and Music in a Colombian Village* , p. 92).
71. "Eusebio Feria, capitán del cabildo indígena de Cerro Viales, municipio de San Andrés de Sotavento, Córdoba, al preguntársele acerca de la danza sinuana respondió : «Quiero decirle que la juventud de ahora le da vergüenza de practicar los bailes de antes, porque la nación de ahora dice que son bailes de viejo y eso ya no se usa. Ahora, le ponen hasta defecto... que ellos no van a bailar "bola de fuego" (fandango) ; ahora

bailan con picot y esas vainas, y es solo irrespeto. Antes los bailes eran muy arrespetaos, ahora no. Bailaban sueltos, la mujer del lao afuera y el hombre del lao adentro ; daban vueltas y eran con conjuntos de pitos, tambó y guache » (Entrevista realizada en 1982). " (CANTERO PÉREZ, Margarita et DÍAZ BRAVO, Carlos : *El Fandango sinuano* , p. 12).

72. "Al lado del Chandé colocan un potente "picó" traído de Magangué y a las doce de la noche acababan con la fiesta netamente popular y folklórica. Como nos hizo caer en cuenta el señor Enrique Ramírez, antiguo tocador de tambor de Santa Ana, "ya en los bailes no se da la vuelta, y la gente se pone es a brillar la hebilla". Este ha sido el acabose del Chandé y de los cumbiones que han sido cambiados por los que hoy podemos llamar los picotones ." (REY SINNING, Edgar : *Cultura Popular Costeña : Del Carnaval al Fútbol* , p.125).
73. "Recuerdo la primera vez que yo bailé *chandé* , fue una amanda que mi papá le ofreció al Niño Dios, de que la familia de él bailara el *chandé* y que él se pusiera bueno de una enfermedad que tenía. (...) Yo tenía por ahí como unos 15 años. Esa fue la primera vez que yo bailé *chandé*. Yo decía : "yo no se bailar *chandé* " , entonces él decía : "no, es que hay que bailar, porque esa es una amanda que yo ofrecí, y ahí no van a calificar sino que usted va a bailar como pueda bailar, el asunto es pagar la amanda. (...) Fue un 24 de Diciembre en la noche. (...) porque ahí ponían el *chandé* el 24 en la noche, ahí en la puerta de la iglesia. (...) La misa la dicen después que nace el Niño, (...) antes está la fiesta (...) Eso se comienza (...) por ahí como a las 8 de la noche (...) Todos estuvimos ahí, hasta que llegó la hora del nacimiento del Niño (...) Ya a las 12, a lo que nació el Niño, ya uno se fue a ver el nacimiento y ya después no seguimos más, porque ya la gente se va para el baile, ya uno deja los tambores quietos (...) Había era una casetica que hicieron por acá de palmas y ahí era el baile, con picó, acá en el centro del pueblo. (...) Ya después que ya sale del baile en la madrugada, que ya se termina el baile de la caseta, entonces otra vez se cogen los tambores y entonces sale uno a la calle a recochar con la gente se va a las puertas y llama a la persona de la casa, si la persona quiere se levanta y se va con uno, sino le paga le da plata a uno para un sancocho, una parranda y ya (...)." (Entretien avec Edelmira Pérez à Talaigua Viejo, le 5 janvier 1996).
74. " Sí que ya los picó llegaron (...) ya la gente se fue entusiasmando... fue que los bailes de picó, ya las *Tamboras* ya no le paraban bolas. Ya le fueron parando bolas los más viejos, los más viejos. Ya la juventud ya no iba pa' las *Tamboras* a ver las *Tamboras* porque ya era el picó, ya se formaba un salón allá se metían pa' ahí, y era a bailar. Si venían hacer la *Tambora*. Los viejos sí, los viejos se divertían y ahí fueron olvidando [...] y día por día los viejos ya se fueron acabando se fueron muriendo y se acabó todo. Porque... Ya los que hay son muy pocos. Entonces ya aquí la que más encendían la *tambora* era la difunta Venancia que ella siempre cargaba una *Tambora* allá (...)." (Entretien avec Samuel Elles à Hatillo de Loba, le 28 décembre 1995).
75. "(...) Las muchachas en esa época no les daba pena a la muchachada, porque eso después hubo un tiempo que las jóvenes no les gustaba bailar eso, sino eran ya bailes acá de música, y los picó, y han ido todo cambiando. Entonces a la juventud (...) casi no les gustaba los bailes de viejos (...) Por eso se perdió eso ! " (Entretien avec Clemente Cardona à Tamalameque, le 19 décembre 1995).
76. "[el *picó**] ha hecho decaer la *Tamboras* (...) uno esta tocando tiene un baile de *Tambora* tocando y prende un picó y ya, ya no canta y quieren bailar sino que entonces se van pa' [...] el picó, y como bailar *Tambora* es un baile descente (...) y entonces que no saben bailar *Tambora* y yo no sé qué, que a unos les da pena y como allá en el picó no le da pena ponerse puro brincao (...) es brincao ajá. Hombre ! pues la gente se va, las *Tamboras* se han ido destruyendo." (Entretien avec Pablo Antonio Gil à Hatillo de Loba, le 29 décembre 1995).
77. "(...) claro que mi mamá, que en paz descanse, ella traía los sacerdotes de Mompox para que viniera a hacer las pascuas, no era de todos los años tampoco. Había que traerlos,

- llevarlos, darles comida y todo, pagarles, (...). Hasta que vino la misión javeriana que se pidió." (Entretien avec Aminta Marín à San Martín de Loba, le 25 décembre 1995).
78. "Desde el año 40 que llegó la Misión Javerina de Medellín. Entonces ellos pusieron esas novenas por las calles y hacer los cuadros en vivo (...) que no fueran los Santos de la Iglesia sino que se buscaran niños para ponerlos en los cuadros semejando a Jesús y a José en las calles (...) ya lo de la repartición de las novenas por las calles fue cuando los misioneros iluminaron a uno para que hiciera los cuadros vivos en las calles, en vez de poner a los Santos en la iglesia (...)." (Entretien avec Aminta Marín à San Martín de Loba, le 25 décembre 1995).
79. "El que comenzó el asunto de las tamboras, de repartir las novenas, fue monseñor García (...) del año 40 al 41 (...) Yo ya estaba de 17 años. (...) Luis Eduardo García (...) fue sacerdote aquí un largo tiempo, (...) entonces él como era bastante alegre, le gustaban mucho las tamboras. Él salía por la calle (...) a recoger la limosna para la iglesia todos los domingos y ahí entonces fue (...) y dijo que por qué no se hacía unas novenas por las calles, que eran mejor todavía que estarlas haciendo así en la Iglesia. Llamó al pueblo y el pueblo le cogió el asunto que sí era bonito por la calle (...) se ponían los nombres en las calles y la novena que le tocaba a cada calle. Ahí fue donde quedó que la primera fue la Calle del Mango (...), por venir bajando, de arriba hacia abajo. (...) La segunda quedó la de Bolívar (...) porque ésta es la central (le decían la calle de los turcos y se la dejaron a ellos). (...) La tercera, Los callejones (...) [El 19] A Villa Terel, El 20 aquí la llaman Calle del Trébol. El 21 allá, la Calle de San Martín. El 22 aquí, (...) El Carmen. [El 23] la Calle de las Flores. Y la del 24 esa es la de los empleados oficiales, pero entonces ahora la cogió el barrio (...) Catanga. (...) El padre y el pueblo decidieron así, se decidió así, y así quedó y así está. (...) Desde el 40 en adelante." (Entretien avec Vicente Serpa à San Martín de Loba, le 12 janvier 1996).
80. "Bueno, prácticamente cuando comencé a trabajar en el Banco, siempre venía acá los fines de semana o cuando me era posible, y noté pues que había una especie de abandono, se estaban perdiendo algunas tradiciones que hacían parte de la cultura del pueblo. (...) Por ejemplo lo de las *Tamboras*, era algo que se notaba ya se estaba perdiendo, porque comenzaron a llegar entonces los *píco* y la influencia de la música... otro tipo de música, la música foránea (...). Pues yo pienso que en la década del 70 comencé a notar eso. Depronto antes ya se venía dando, pero tal vez fui conciente en ese momento que ya había dejado de estudiar y ya uno como se centra más en las preocupaciones de los problemas, y a partir de entonces comenzamos un trabajo de rescate, de recuperación de esas tradiciones (...)." (Entretien avec Alvaro Mier à San Martín de Loba, le 20 janvier 1995).
81. "Noté que faltaba algo y que era algo muy nuestro, no ? Sobre todo de que ya desde ese entonces se estaba manejando ya la carreta de la búsqueda de la propia identidad de los pueblos y eso, y venía afectado pues, por una corriente cultural del momento, movimiento estudiantil y esas cosas, no (...). Es decir, los jóvenes parece ser que le perdieron el interés a lo que hacían los abuelos, tenían otros intereses culturales (...) Bailaban otra música, cantaban otras cosas... incluso, la misma tradición oral se le hizo o hubo una pérdida enorme, ya los cuenteros empezaron a desaparecer, los abuelos ya no le contaban a los niños no. Ya no era fácil jugar en la calle al *cacho*, a la *libertad*, (...), a los juegos que se hacían en la infancia, no ? (...) Aquí la televisión llegó más o menos los años ... debe ser en los años 65 más o menos. Sí, más o menos llegó el primer televisor. Incluso nos cobraban por dejarnos ver la televisión. Habían dos televisores en dos casas, no eran ricos pero... en el sentido de tener una gran fortuna. Pero dentro del estatus económico del pueblo eran los de la sociedad porque el uno tenía una tienda y el otro tenía un almacén, y fueron los primeros que trajeron televisión. Es más, la luz eléctrica era un servicio casi que particular algunas personas tenían motor entonces le daban luz a los vecinos de la cuadra. (...) Yo recuerdo eso, había un programa de "Los monkeys" creo, había otro programa que nos gustaba mucho en ese entonces y era "Perdidos en el espacio" (...). Y bueno, entonces pues le perdimos casi que el sabor a las historias "El tío conejo", "El tío tigre", y a los cuentos de tradición, no ? A las noches

de adivinanza que se hacían cuando niños, que los viejos se ponían a contar adivinanzas y a uno a tratar de interpretarlas, de adivinárselas, no ? era una diversión sanísima y se perdió (...) Y después, haber, nos invadieron con *paquitos* de Tarzán, de Batman, de Supermán y empezamos a cambiar (...). Esos patrones empezamos a variarlos y llegó un momento en que los ídolos nuestros, locales, pues, perdieron un valor frente a esa cantidad de simbología que nos trajeron de afuera (...)." (Entretien avec Diógenes Armando Pino à Tamalameque, le 18 décembre 1995).

82. "Y le dimos el nombre de «Primer Festival de la *Tambora*», lo llamamos así (...). Todavía nosotros no habíamos empezado averiguar eso de origen de la *Tambora*, quién hacía *Tambora* en la zona... nada de eso." (Entretien avec Diógenes Armando Pino à Tamalameque, le 18 décembre 1995).
83. "Entonces vimos la necesidad de llevar algo que fuera nuestro, que nos diera una identidad cultural, entonces fue allí cuando en compañía de Diógenes y eso prácticamente acordamos hacer un pare en lo que veníamos haciendo para dedicarnos de lleno a la *Tambora*. Nosotros tuvimos un receso de dos o tres meses que nosotros no hacíamos presentaciones en público, por razón de la *Tambora*, para aprender bien lo que es *Tambora*, primero antes de bailar investigamos cómo se bailaba, cómo eran los cantos, quiénes fueron los máximos exponentes de ese folclor aquí, el porqué se bailó, la conformación de la *Tambora*: el vestuario, sus ritmos, sus aires... en fin todo eso (...)." (Entretien avec Luis Eugenio Imbrechts à Tamalameque, le 12 décembre 1995).
84. "(...) lo de la organización del festival lo hizo gente que nunca había tocado *Tambora* (...) Nosotros mirábamos las cosas bajo otro lente, y eso fue lo que nos llevó, pues a que nos estrelláramos con una cantidad de cosas, de que la misma realidad de los tamboreros lo están diciendo : « no, eso no lo hacemos, eso no lo sabemos hacer, nunca lo hemos hecho, los viejos nunca han hecho esto » (...) Errores que yo reconozco, habrá otros que no los recuerdo, o no soy consciente de ellos (...)." (Entretien avec Diógenes Armando Pino à Tamalameque, le 18 décembre 1995).
85. "O sea que fuimos a un festival allá en Tamalameque, y dijeron : « (...) tienen que tocar la *guacherna* ». Primero subió el grupo de Tamalameque, y nosotros le pusimos cuidado (...). Nosotros enseguida lo ensayamos el son acá de lo que estaban tocando ellos, también le pusimos cuidado y de ahí le cogimos el son." (Entretien avec Alejandro Villalobos à Hatillo de Loba, le 9 janvier 1996).

86. « Extrait d'interview N°1 »

1. **G : Y el *berroche* lo tocaban ?**
2. **M :** No.
3. **G : A partir de cuándo fue que tú empezaste a escuchar *berroche* acá ?**
4. **M :** *Berroche* ... vea, yo lo escuché y se me dió aquí en Loba, pues, (...) porque pusieron que... participar con *tambora*, *guacherna* y *berroche*... Y en Tamalameque que también son *tambora*, *guacherna*, *berroche* y *chandé*...
5. **G : Tú antes no habías oído hablar del *berroche* ?**
6. **M :** No, yo no había oído hablar del ...
7. **G : Y dónde lo oíste tocar... interpretado ?**
8. **M :** Ah, el *berroche* pues... lo escuché una vez ahí que dijeron que mencionaron la *tambora* y... *berroche*, dijeron que era *berroche* los de Tamalameque y... ahí en el festival fue que lo escuché.
9. **G : Fue a raíz del festival ?**
10. **M :** Sí, fue a raíz del festival de... No, más que todo en Tamalameque fue que oímos porque... nosotros íbamos, llegó la invitación de Tamalameque (...) entonces decían que teníamos que... cuatro temas :

tambora, *guacherna*, *berroche* y *chandé*. Pues entonces yo averiguando con personas por ahí cómo era el golpe'l *chandé*, el señor Vicente dijo que una vez él lo había tocado y... ahí le pusimos el ritmo de *chandé*. Y también vi una grabación que había de «Joselito» y dice *chandé*, entonces me puse a escuchar esa grabación.

11. **G : En dónde ?**
12. **M :** En un disco... bueno, entonces decía esto : "*chandé*" : "Joselito el borrachón [...], Joselito el borrachón...". Ahí dice que's *chandé* !
13. **G : O sea que ustedes antes de ir al festival, no sabían qué era *chandé* ?**
14. **M :** No (...). Cuando llegó la invitación de Tamalameque, yo me puse a investigar, no te digo... un *chandé*, sí. Y me puse a averiguar y tal y... encontré ese "long play" allá donde Nelba y... "vea, aquí está un *chandé*", y lo escuchamos (...).
15. **G : Y ese *chandé* lo tiene Nelba allá ?**
16. **M :** Sí, si no se ha quebrado ahí debe esta(r).

Fin d'extrait.

(Entretien avec Alberto González à San Martín de Loba, le 23 janvier 1995).

87. "Bueno esas pautas se fueron estableciendo por sugerencia de los mismos jurados. La verdad fue que cuando nosotros armamos el festival, dijimos simplemente : "bueno, vamos a calificar (...) el que mejor cante y el que mejor baile", pero sin tener en cuenta (...) qué es lo que pueda ser posible esa categoría, o esa clasificación. Entonces ya en la práctica pues los mismos jurados fueron haciendo sus anotaciones, qué era lo que se iba a calificar. De ahí en adelante ya entonces la junta los retomó las actitudes de los jurados y pues hemos mantenido eso, que se respeten esos criterios (...)." (Entretien avec Alvaro Mier à Tamalameque, le 20 janvier 1995).
88. "El señor Dagoberto Deal de Altos del Rosario dice haber compuesto más de 20 cantos de *tambora*, él es un pescador que después de realizar sus faenas diarias se acomoda a descansar debajo de una mata de guamo, aprovechando para componer o crear sus cantos. Comenzó a la edad de 12 años (...)." (Universidad Tecnológica del Magdalena : *Trabajo de investigación sobre la Tambora*, p. 27).
89. "(...) a veces, como es usual entre los trovadores de la tierra, reelaboraron copias y cantares que pertenecían al reino comunal de la tradición oral, o que eran reclamados por otros autores campesinos (...)." (GARCIA USTA, Jorge : *Toño Fernández, un hombre que era más que todo el mundo*, in *Diez juglares en su patio*, p. 131).
90. "LA TAMBORA-TAMBORA : Es como se dijo anteriormente un aire o modalidad de la Tambora y se caracteriza por el ritmo del canto y la instrumentación, donde las baquetas golpean el parche de la Tambora y suben una vez cada tantos compases a golpear la madera en la parte del borde del cilindro revestido de cuero (...).
LA GUACHERNA : Es un aire más alegre, un poco más rápido que el anterior, donde las baquetas golpean primero el cuero y después la madera, subiendo ambos palos a golpear cuero y madera en el instrumento (...).
EL VERROCHE O PEREQUE : Es el aire más alegre de la Tambora donde las baquetas, una golpea el cuero y la otra la madera, dando unas resonancias características que invitan al baile (...).
EL CHANDE : (...) En muchos pueblos desapareció y en otros, pocos ancianos lo bailan, por lo cual ha sido difícil recavar material auténtico sobre este aire constitutivo de la Tambora. La ejecución del instrumento es como la del Garabato, o Danza de la Muerte." (PINO AVILA, Diógenes A. : *La Tambora : Universo Mágico*, p. 15).
91. "Para seguir el orden, regresamos a Tamalameque donde se ha bailado la *guacherna* por todo el pueblo desde el atardecer hasta las 8 de la noche aproximadamente ; a esta hora llegan a un lugar determinado, sea el parque o la plaza del pueblo y comienza el ritmo de *tambora*. (...) Dentro de la *tambora* a su vez tenemos una variante que es el

- "Gozao", "Abozao" (...) Dentro de la concepción general de los grupos investigados, la tambora se puede considerar el ritmo de base de todo el conjunto de bailes y cantos (...) podría decirse que por cuatro horas de toque, tres tocan tambora y una guacherna y otros ritmos (...)." (Universidad Tecnológica del Magdalena : *Trabajo de investigación sobre la Tambora* , pp. 17 à 18).
92. "Baile de Tambora : Es uno de los ritmos más ejecutado por el grupo de tambora y el que más gusta a la gente (...) El tambor es ejecutado con las puntas de los dedos del parche del cuero. Los golpes son rápidos pero bien coordinados con ambas manos (...). Algunas tamboras las tocan golpeando el parche dos veces con la mano derecha y una vez por el lado arriba con la mano izquierda. (...). En los cantos de Guacherna : El tambor, suena con golpecitos rápidos con la punta de los dedos (...) . La Caja, la tocan dándole dos golpes en el parche y un repique con ambas manos en la madera. Otros cantos de Guacherna exigen los toques numerosos y rápidos (...). En los cantos de Tuna : El tambor suena con cinco toques con los dedos de la mano derecha y un último con ambas manos (...) La caja va al compás del tambor con los mismos toques (...). En los cantos de brincao : (...) El tambor, replica tres veces con una mano y luego con ambas con repiques rápidos y seguidos (...)." (CASTELLARES, Rubén Darío : *Bailes cantados* , pp. 8 à 14).
93. "Ritmos : La gama rítmica de la tambora lo conforman a lo largo del río Magdalena tres ritmos principales y uno secundario. Los principales son : Tambora, Chandé y Berroche. Ritmo de Tambora : Corresponde al ritmo clásico, la tambora y su línea rítmica la integran tres golpes en secuencia melódica. Ritmo de Berroche : Este ritmo también fundamenta su línea en tres golpes parecidos a los de la tambora, pero con espacios cortos, los cuales se marcan en la tambora hembra o en la de adorno quebrado y repicado del tambor macho. Ritmo Chandé : Este ritmo en su estructura se asemeja al mapalé y se usa para las tamboras paseadas, es decir, cuando en plena ejecución se traslada la tambora de un lugar a otro. Además de los tres ritmos anteriores existe un cuarto ritmo secundario denominado guacherna. En algunos casos los nombres de los ritmos de la tambora suele cambiar de una región a otra, pero la existencia de ellos como tales es constante." (BURBUA BALDIRIS, Beatriz, PUERTA ARIÑA, Edelberto et RODRIGUEZ MENDEZ, Wenceslao : *Rescate del folclor de Altos del Rosario* , pp. 68 à 70).
94. "Segundo esquema : Los danzantes avanzan y retroceden en línea recta ; la mujer describe constantemente trayectorias circulares en torno al varón (...) el varón baila al lado de la mujer siguiéndola o retrocediendo y finaliza con el "goce", que es la parte donde se enfatizan los tambores redoblando y los bailarines se mantienen erguidos y serenos (...) Corresponde este esquema a las tamboras. Segundo grupo : (...) a- El de las tamboras, que tiene por esquema coreográfico avance y retroceso y la constante trayectoria circular de la mujer en torno al varón (2º esquema) Pertenecen a este grupo, además, el berroche, el mapalé, el zambapalo y la guacherna (...). b- El del chandé (...) Pertenecen a este grupo el zambapalo y el son corrido (...)." (FRANCO, Carlos : *Bailes cantados de la Costa Atlántica* , in *Nueva Revista Colombiana de Folclor* , pp. 68 à 70).
95. "El toque es una fórmula rítmica que se repite un gran número de veces en un fragmento de música dado y constituye uno de sus rasgos característicos más importantes. Esta fórmula de base se superpone a los demás toques de los distintos instrumentos, creando una "capa de fondo rítmico continuo" de donde surgen variaciones e improvisaciones. Así, cada tamborero y por consiguiente cada agrupación instrumental tiene su manera de interpretar los diferentes toques propios a los distintos ritmos de la región ; sin embargo, siempre hay un toque más o menos preciso para cada instrumento de percusión en un ritmo dado (...)." (CARBÓ RONDEROS, Guillermo : *Al ritmo de... tambora-tambora* , in *Huellas* 39, p. 34).

96. "(...) los Indio Chimilas (...) en sus ceremonias religiosas, danzaban alrededor de un tronco hueco, el cual era golpeado por unos palos, arrancándole un ritmo para marcar la cadencia de la danza (...); (...) El Negro aportó los parches a la Tambora e impuso el ritmo, del cual eran maestros en su Africa lejana (...)" (PINO AVILA, Diógenes A. : *La Tambora : Universo Mágico* , p. 12).
97. "The palmeta is made of a thin board of *ceiba* (*bombacopsis quinata*) about 1 centimeter thick and is shaped like th paddle used in ping-pong. The paddle is approximately 9 centimeters in length and 7.5 centimeters at its widest point. " (LIST, George : *Poetry and Music in a Colombian Village* , p. 21).
98. "It is a truism in anthropology that no event or object in human society or culture exists as an isolate; rather, all phenomena are interrelated into a complex whole whose parts are delicately and inextricably interwoven with one another. As a part of human society and culture, music, musicians and their activities, and the implements they use in producing music, are no exception to this general axiom (...)." (MERRIAM, Alan P. : *The ethnographic experience : Drum making among the Bala* , in *Ethnomusicology* XIII, 1 , p. 74).
99. "(...) the process would probably have been spread over a much longer period of time - quite probably several weeks or even months - and that work would not have continued in a concentrated fashion throughout a single day or ptoably even a half a day." (MERRIAM, Alan P. : *The ethnographic experience : Drum making among the Bala* , in *Ethnomusicology* XIII, 1 , pp. 96 à 97).
100. "Finally, the process of drum-making turned out to be an excellent methodological device. Friends were made, and personalities revealed. Social life was observed, and rapport established. The activity was harmless and thus relaxed, enabling the ethnographer to establish himself as a "member" of the community. Many hurdles remained to be overcome, but looking back upon the event i can hardly think of a better way I might have begun." (MERRIAM, Alan P. : *The ethnographic experience : Drum making among the Bala* , in *Ethnomusicology* XIII, 1 , p. 100).
101. "Regina, la cantadora de los versos de esta danza, quien es además cantadora de tambora y bailadora de cumbia, pertenece a la familia Ardila, una familia de músicos que ha sido la depositaria a través de varias generaciones de las tradiciones de San Martín." (YURUPARI : *Pilanderas, farotas y tamboras* , Documentaire, textes de Gloria Triana).
102. "(...) a mi abuelito sí no lo conocí yo bailando, no. Yo ya cuando me levanté, mi abuelito había dejado de bailar. Bailaba mi tío Miguel , mi papá, y otros más, sí, esos sí los conocí yo ... " (Entretien avec Eleuterio Ardila à San Martín de Loba, le 17 décembre 1994).

103. « Extrait d'interview No. 2 »

1. **G : (...) las danzas se acompañan con qué tipo de música ?**
2. **E :** El indio con *currulao* , *maraca* (...), esos son los ruidos (...) La vestidura del indio eso es con turbante y manto, las *indias* con manto y corona (...).
3. **G : Y la música... tiene currulao , tiene maracas y cantos ?**
4. **E :** Relaciones, relaciones, el indio tiene relaciones.
5. **G : Cómo así relaciones ?**
6. **E :** Que antes de tejer la trenza, (...) todos tienen que decir una relación (...).
7. **G : Pero (...) los instrumentos, no hay más ?**
8. **E :** No, no hay más. Las *farotas* tiene *currulao* , tiene *tamborina* , tiene *maraca* , y el *pito* que es el que da el son.
9. **G : Y cómo es el pito ?**

10. **E :** Una *flauta*, así es el *indio*, también tiene *pito* (...). Las *pilanderas* tiene también *currulao*, *maraca*, tiene *balai*, tiene *pilón*, tiene *mano de pilón*, tiene *cernidor* (...) todo eso.
11. **G :** Qué es el *balai* ?
12. **E :** Con el que se ventea el maíz [ríe]. Eso es un coso redondo que usaban los viejos pa' ventear el maíz cuando se pilaba. El *cernidor* es pa' cernir el maíz, para colarlo, para entresacarlo y pa' después volverlo a repilar (...) y mazamorrarlo, envolver los bollos, meterlos a la olla, ponerlos al fogón y después sacarlos y entregárselos a la que los va a vender (...). Después que trabajen, siguen bailando. Entonces viene la bailada de la terminación : el *porro*. Bueno, esa es la *pilanderas*.
13. **G :** Y esa danza siempre existió acá ?
14. **E :** Sí... uf ! El 20 de enero (...) todos los años salen las *pilanderas*.
15. **G :** Y por qué ese día ?
16. **E :** Ese asunto de las *pilanderas*, eso es viejísimo. (...) Este pueblo (...) fue el más fácil pa' las danzas. Claro que las *farotas*, contaba mi abuelo, vinieron fue de por allá abajo y después aquí se fundamentó (...). Ya todos los viejos que salían fallecieron. Hemos quedado los que aprendimos con mi papá de la edad mía (...) que somos los que enseñamos ahora, como decir Nicanor Agudelo (...). Mi papá (...) él iba de *mama* y a mí me ponía de delantero pa' dirigir ; como eso va de lado y lado, uno allá y otro acá y así. Son trece con la *mama*, seis por banda (...). Y ahora los nuevos, esos que están aprendiendo, como yo les dije : "vea, lo que es *pilanderas* es *pilanderas*, y lo que es *farotas* es *farotas*". Las *pilanderas* es la que es brincao el baile, esa sí tiene que hacer las *morisquetas* que usted le provoque (...). Pero las *farotas* sí tiene su baile, ese es un baile sobaito, porque de acuerdo al son hay dos modos de tocar en el pito : la "*bajera*", que es el baile más suave, ese lo ponían para uno descansar el son *bajero* ; y el otro son es más alegre, (...) le da más entusiasmo a uno pa' uno *farotea* más. Y eso es lo que no saben los muchachos, que no se han dejado corregir, porque... nadie me ha cojido el modo de bailar, nadie, sea en baile, en música, sea lo que sea ! Yo me metí (...) a bailar, o sea ahí en esa caseta, y la gente dejaba de bailar por verme hacer *morisquetas*. Porque a mí el cuerpo me da pa' todo, todavía me siento con aptitud de brinca' cualquier de esas danzas. Lo que pasa es que no me quieren deja' por la vaina que yo tuve fracaso en el ojo, pues no me quieren deja' brinca' (...).

Fin d'extrait.

(Entretien avec Eleuterio Ardila à San Martín de Loba, le 17 décembre 1994).

104. "Yo desde pequeño siempre fui aficionado a la vaina de la caja, la caja vallenata, entonces una vez mis viejos estando vivos yo les pregunté que cómo se hacían las cajas, (...) desde ahí fue que el viejo me dio la idea de que era con candela que se cobaba esa vaina. Y yo puse la medida del plato, me puse a trabajar esa vaina con candela, y no me resultó. Busqué el destornillador, me dio un resultado : estando trabajando con el destornillador y el martillo se me vino la idea de la vaina del chuzo, que, como el chuzo rompe... (un barretón rompe la tierra), yo me la ingenié ; entonces con eso es que yo estoy trabajando ahora (...). Esto no tenía nada de valor, (...) me conseguí una pelaonga y me fui para Barrancabermeja, me volé con ella. Allá me puse a trabajar la alfilería. Me fue mal allá en Barranca, bueno me vine (...). El señor Diógenes (...) me toca el hombro : « José, haste tamboras marica, tú estás jodido, haste unas tamboras. Aquí las vendes, esta vaina va a coger buena influencia, (...) ». Bueno, volvió otra vez Pino y me toca el hombro : « José, va a haber un Festival de Tambora y tú sabes que aquí los grupos se necesitan pa'... tambora y vaina, y eso se puede vender. Haste no

más la tambora y el currulao (...) sí, eso es lo tradicional de aquí », «ah, bueno está bien». Ya yo tenía la varilla, con la varilla fue rápida la vaina (...). Eso fue como el tercer festival, porque (...) cuando hacían los primeros festivales, yo estaba perdido . Después entonces el hombre me dio ánimo. Pa' qué, yo le agradezco mucho a Pino que (...) me impulsó pues : « haga, haga...! » me decía, « qué hubo... usted está jodido con ese arte, está jodido, no joda. Esa vaina va a da' billete hermano ! » Bueno y así he cogido bastante influencia en la vaina de los tambores, con los festivales... ». (Entretien avec José "Taco" Camelo à El Diamante, le 13 décembre 1995)

105.

« Extrait d'interview No. 3 »

1. **G:Cuándo fue la última vez que construiste un tambor ?**
2. **J:** Pues hasta ahora, éste, digo que es el último.
3. **G : Y el anterior a éste cuándo fue ?**
4. **J :** Ahorita, ahorita la semana pasada por ahí como el... te voy a decir, el 8, el 7, el 7.
5. **G : De este mes ?**
6. **J :** Sí.
7. **G : El 7 de Diciembre. Cuántos tambores has hecho en este año 95 ?**
8. **J :** No llevo cuenta.
9. **G : Aproximadamente ?**
10. **J :** Caramba he hecho unos... , le voy a decir que sí he hecho como cien juegos de esta vaina.
11. **G : Este año ?**
12. **J :** No, desde que estoy iniciando esta vaina he hecho como más de cien juegos.
13. **G : Y este año ?**
14. **J :** No llevo la cuenta (...) Me piden y yo enseguida los he hecho pa' Ocaña, los he hecho para el Valle, Santa Marta, pa' donde los piden, no (...).
15. **G : Fabricas tú una cantidad mayor de tambores en alguna época del año ?**
16. **J :** Sí.
17. **G : En qué época ?**
18. **J :** Ahora pa' Diciembre, pa' la vaina del festival, siempre se dejan de hacer unos 20, 30 juegos... según los encargos que hagan. Por ahí a veces me contratan....
19. **G : Tú recuerdas en este mes pasado cuántos (...) juegos de tambores hiciste ?**
20. **J :** Sí. Hice 7 juegos de tambora .
21. **G : En Noviembre ?**
22. **J :** Ahora pa' el festival, pa' Septiembre. (...) Sí. Y todavía me toca... estoy trabajando también para el municipio... unos encargos !
23. **G : Tú trabajas con el municipio, con la alcaldía ?**
24. **J :** Yo trabajo el artículo y (...) todo lo que yo haga, ellos me lo compran. Y entonces, por ejemplo, ellos se lo obsequian a los pueblos, a los caseríos, a las veredas ; es que las tambores pues, eso está mejor dicho por sobre todo !

Fin d'extrait.

(Entretien avec José "Taco" Camelo à El Diamante, le 13 décembre 1995).

106. "Pues me guié por un plato de comida. Entonces , después como no sabía nada, pues utilicé el metro. (...) Se medía también por las cajas [vallenatas] : tienen 32, hay unas que tienen 25 de ancho, otras tienen 30. Como todas las cajas no son iguales, así son los instrumentos también. (...) Cuando uno está haciendo una vaina, tiene uno que

ingeniárselas, no, cómo puede ser más ? (...) " (Entretien avec José "Taco" Camelo à El Diamante, le 13 décembre 1995).

107. "Sí, porque (...) por aquí es escaso el banco, el caracolí, el balso. Aquí la madera que se consigue es de jobo, los trabajos de jobo, pero no del colorao (...) puro jobo blanco". (Entretien avec José "Taco" Camelo à El Diamante, le 13 décembre 1995).

108. « Extrait d'interview No. 4 »

1. **G : Este árbol lo tumbaron hace cuánto ?**
2. J.D.: Hace como quince o veinte días. Entonces' eso hace de que ya él escurrió (...) por ese sistema ya no raja (...) Ya el allí está trabajable (...).
3. **G : Y según usted no vale la pena encharcarlo ?**
4. J.D.: No, no vale la pena de encharcarlo.
5. J.T.: (...) lo llevamos y lo calzamos... lo adelanto más...
6. J.D.: ... se adelanta más rápido, ya él está escurrido bastante, como está cortado a todo sol ahí... (...) Esa madera tiene dos épocas pa' rajar. Si usted lo corta inmediato de que tumba el árbol y lo corta, lo trabaja, pero entonces sí está vidrioso.
7. J.T.: Exactamente.
8. J.D.: ... entonces el ahorita está bastante escurriendo, ya ahorita aguanta más el trabajo, por lo que ya el sol lo tiene bastante cosinao, pero entonces de aquí lleva otra época en que raja otra vez.
9. J.T.: Cuando ya esté seco.
10. J.D.: Cuando ya está seco.
11. J.T.: Entonces sí queda ligado...
12. J.D.: ... ya queda ligado. Esa es... es lo mejor que hay en madera. Cualquiera lo tiene como nada, pero es lo mejor que hay en madera !
13. J.T.: El jobo verdad !
14. J.D.: Oh! eso es una especialidad de madera (...)
15. J.T.: No, pero yo no la tengo por nada.
16. J.D.: No, usted no ! Usted lo tiene como la mejor madera que hay, no ve que esa le está dando la artesanía.

Fin d'extrait.

(Entretien avec José "Taco" Camelo à El Diamante, le 13 décembre 1995).

109. "(...) yo creo que posiblemente vaya a tener que buscar mañana, porque si es pase de luna mañana todavía se puede sacar bejuco ; si es pase de luna hoy, ya no sirve para sacar mañana". (Entretien avec José "Taco" Camelo à Tamalameque, le 19 décembre 1995).
110. "(...) el pase de luna es que ya se va la luna (...) en luna nueva, que está la luna vichecita allá, no se puede sacar bejuco, no se puede cortar madera con la luna viche. (...) Se apolilla la madera, se apolilla todo el bejuco." (Entretien avec José "Taco" Camelo à Tamalameque, le 19 décembre 1995).
111. "(...) Cuando esté la luna hecha, que esté a mitad de cielo (...) que ya uno vea que la luna está gruesa (...). Cuando la luna está en creciente, no se puede cortar madera (...) eso bota mejor dicho arenita, puro polvito (...) Cuantas veces la luna esté vichecita, yo no corto madera, inclusive estoy sin bejuco y me toca ir a buscar hoy y mañana." (Entretien avec José "Taco" Camelo à Tamalameque, le 19 décembre 1995).
112. "Este currulao, por ejemplo, se calza con cuero de armadillo, de gato negro o de zorro perro y es que eso es pelea precisa que hay ! A donde estén tocando el currulao, cada vez que lo tocan... Así me comentaba mi papá (...) y yo oigo a varios viejos también con

esa vaina (...) ." (Entretien avec José "Taco" Camelo à Tamalameque, le 19 décembre 1995).

113. "... que no lo estiran bien y queda grueso (...) Con la presión de las cuñas esto va estirando más (...) No quiero calzar este currulao con este cuero, lástima que es de venado ." (Entretien avec José "Taco" Camelo à Tamalameque, le 19 décembre 1995).

114. "...hay que meterlo en el agua, y ponerle pesas pa' que él vaya estirando ". (Entretien avec José "Taco" Camelo à Tamalameque, le 19 décembre 1995).

115. « Extrait d'interview No. 5 »

1. **G : (...) Cástulo, para dónde vamos ?**
2. **C :** Vamos para allí, para una finquita que queda aquí como a un kilómetro del pueblo (...).
3. **G : (...) Y ahí, qué trabaja en esa finca ?**
4. **C :** Ahí e 'onde hago la agricultura, (...) lo que es la siembra de yuca, de maíz...
5. **G : (...) Y para los troncos de los tambores, (...) de dónde los saca ?**
6. **C :** Ahí mismo de donde los vamos a sacar, dentro del monte.
7. **G : (...) Usted me dice que nunca nadie le enseñó hacer los tambores, verdad ?**
8. **C :** No, nunca (...).
9. **G : Hace cuánto (...) que construyó usted su primer tambor ?**
10. **C :** Bueno (...) carambas, la fecha es que yo la verdad no retengo (...) Porque yo aquí tocaba con un tambor que (...) tiene la señora Ramona (...). Y entonces pues yo un día dije : "yo soy capaz de hacer un tambor", entonces yo me fui al monte, yo dije : "pero tengo que buscar un palo que sea hueco", me puse a buscarlo, (...) lo fui medio componiendo ahí, hasta que (...) lo cogí y lo calcé, porque eso sí, calza' sí sabía, ya yo sabía calza' los tambores y eso (...).
11. **G : Y de dónde había aprendido a calzarlos ?**
12. **C :** Eso lo aprendí de mi tío Julio y de mi papá, porque (...) yo los vi cómo calzaban y entonces ellos me fueron diciendo : "esto es así...", entonces los calces yo todavía los hago (...) con alambre el tambor, y las *tamboras* con pitas (...) todos los aros eran de un bejuco que hay exclusivamente para eso...
13. **G : Qué bejuco era ?**
14. **C :** Ese bejuco le dice uno dizque *concha 'e yuca* (...), y yo todavía calzo con eso, porque yo no he perdido mi tradición.
15. **G : Y así los calzaba su papá ?**
16. **C :** Así los calzaba mi papá.
17. **G : Y su papá de dónde aprendió a calzar los tambores ?**
18. **C :** Eso lo aprendió del papá de él.
19. **G : Cómo se llamaba el papá de él ?**
20. **C :** El papá de él llamaban Eduardo Acuña, y la mamá llamaban Florinda Padilla. (...) yo le ponía cuidado cómo estaba haciendo y eso. Entonces yo un día llegué, me le acerqué, pregunté, y me dijo : "no, yo esto lo aprendí de mi papá Eduardo Acuña (...)"
21. **G : Él nunca hizo un tambor, él ?**
22. **C :** Mí papá nunca (...) Yo cuando ya me fui dando cuenta de lo que era el mundo, yo nunca lo vi a él haciendo un tambor. (...). No sé ni de dónde nació ese tambor que yo encontré ahí y esa *tambora* (...) Él aprendió a hacer las *canoas*, sí (...).
23. **G : (...) Y entonces el primer tambor que usted hizo, qué edad tenía ?**
24. **C :** El primer tambor ya tenía una edad como de 30 años ya más o menos.

25. **G : Y usted recuerda (...) cuántos tambores ha hecho?**
 26. **C :** Bueno, la verdad es que (...) no he tenido la curiosidad así de llevar pendiente, porque no sé qué le pasa a uno...
 27. **G : Y, por ejemplo, este año ha fabricado tambores ?**
 28. **C :** Este año no, este año que pasó, tampoco fabriqué un tambor.
 29. **G : Ajá, cuándo fue la última vez que fabricó tambores ?**
 30. **C :** La última vez (...) fue el año trasantepasado (...).
 31. **G : ... y sólo fabricó uno ?**
 32. **C :** Sólo fabriqué uno solo. De ahí, sí no he fabricado más para 'cá.
 33. **G : Y por qué ?**
 34. **C :** Porque no ha 'bío (...) así proposición, así como quien me diga alguien : "hombre, yo necesito que me hagas un tambor, por cuánto me lo vas a hacer...", y nada. (...).
 35. **G : (...) Qué (...) hizo que se le ocurriera [construir un tambor] ?**
 36. **C :** (...) Como entonces tocábamos los *chandé* era en tiempo de navidad y eso, de ahí, ya después de que pasaba 6 de Enero ya se olvidaba aquello, no se hacía más nada. Pero entonces cuando llegó Totó con el asunto de las salidas esas, entonces ya uno salía por ahí (...) y tenía que cargar el tambor. Entonces el tambor de la señora Ramona era un tambor pequeño, muy pesao, entonces yo dije : "yo tengo que hacer un tambor más liviano que éste, que me sirva a mí pa' lo que es cargarlo y eso". Entonces de ahí me vino la idea del tambor. Me puse a hacerlo y... lo hice ; vi que no me quedó bien ese, volví y hice otro y así... fui haciendo, fui haciendo hasta que ya...

Fin d'extrait.

(Entretien avec Cástulo Acuña à Talaigua Viejo, le 6 janvier 1996).

116. "Si (...) . Después que no esté la luna nueva, se puede cortar, (...) porque se hacen arina, se apolillan (...) La luna nueva es cuando cambia (...) ya ella cuando son las cinco de la tarde ya se va metiendo, de ahí viene subiendo, (...) hasta que ya llega la luna al quinto : que tiene quince días. Después de esos quince días sí puede uno cortar la madera, porque no se le daña. (...) Si la madera está preñá, que está para florear, también es como si estuviera la luna nueva, porque también se apolilla ". (Entretien avec Cástulo Acuña à Talaigua Viejo, le 6 janvier 1996).
117. "(...) Ese palo está ahogado ahí desde Agosto de este año que pasó. Desde Agosto estamos hundidos por aquí sufriendo con esta creciente (...) a uno no le queda nada. De suerte quedaron esas maticas de mafufo , vea ... ". (Entretien avec Cástulo Acuña à Talaigua Viejo, le 6 janvier 1996).
118. "(...) vamos a dejarla así . (...) Y ahora procedemos al palo para el tambor, para ir cogiendo más ventaja." (Entretien avec Cástulo Acuña à Talaigua Viejo, le 6 janvier 1996).

119.

« Extrait d'interview No. 6 »

1. **G : (...) 10:52 y empieza con el hacha a cortar el árbol en la parte baja. Qué árbol es éste entonces... ?**
 2. **C :** Este es el *jobo* . Era un *jobo* ! [ríe]. (...) De aquí vamos a sacar el tambor, vamos a sacar *tambora* también (...).
 3. **G : Y usted tiene en cuenta (...) el día que es hoy (...) ?**
 4. **C :** Sí, la luna está en buen estado pa' lo que es tumbar un palo ahora mismo.
 5. **G : Por qué ?**

6. C : Porque ya la luna pasó de cuarto (...), ya ahora está en llena lo que es luna llena (...).
7. G : **Usted puede sacar los tambores (...) no tiene que dejar secar la madera ?**
8. C : No, sí se pueden trabajar así (...) un poco verdes. Lo que sería dejarle pasar unos dos, tres días, pararlo de punta pa' que él vote el agua, para que así no haiga problema que se puedan estillar y eso (...) Ahora mismo se pueden retrozar [...].
Es decir, ya yo le tenía la muerte anunciada a este palo, porque lo quería tumbar. La madera me sirve para la postería de la cerca. Así que... de todos modos lo tenía que tumbar [rie] (...).
9. G : **Y de aquí cuántos tambores cree que pueda sacar ?**
10. C : De aquí pueden salir dos *tamboras*.
11. G : (...) **Y cuántos tambores ?**
12. C : Pueden salir tres tambores, así que eso vamos a retrozar de aquí : tres tambores.
13. G : **Usted a hecho tambores con *jobo* ?**
14. C : No, los primeros que voy hacer. Respecto a lo que usted me dijo que le había dicho este.... Yo siempre tenía la idea no, pero nunca me había puesto a hacerlos todavía, primeros que voy hacer.
15. G : **Ajá, de verdad ! Antes qué madera usaba principalmente ?**
16. C : Usaba era el *naranjuelo* (...).
17. G : **O sea el de la *tambora* ?**
18. C : No, el de la *tambora* es *campano*.
19. G : (...) **Y del *campano* sí ya había hecho varios tambores ?**
20. C : No, de *campano* sí nunca he hecho ni un tambor.
21. G : **O sea que esa también es la primera *tambora* que hace de *campano* ?**
22. C : No, las *tamboras* sí las he hecho todas de *campano*, pero tambor no. Lo que es tambor es una cosa y lo que es *tambora* es otra (...) Para hacer una *tambora* de *naranjuelo* se necesitaría que fuera bien grueso, porque son más delgados (...) la *tambora* a veces coge 16 pulgadas en boca, que es el ancho, mientras que un tambor no puede llevar ese ancho.
23. G : **Si no hubiera dicho lo del palo de *jobo*, de qué hubiera hecho el tambor ?**
24. C : Bueno, 'biéramos buscao la manera cómo buscábamos un *naranjuelo*. Lo que pasa es que ahorita mismo (...) los *naranjuelos* están 'entro del agua... todo eso pa' ya está en el agua !
25. G : (...) **Tendríamos que haber utilizado ésta de todas maneras ?**
26. C : Entonces, de todos modos teníamos que utiliza' el *jobo*.

Fin d'extrait.

(Entretien avec Cástulo Acuña à Talaigua Viejo, le 6 janvier 1996).

120. "En el momento de retrozar, Por el sistema de que como la madera que se tumba enseguida y se retroza tiene ese problema, que puede cuartearse. Yo eso lo sabía, pero como estamos en un estado de apuro, pues yo insistí a ver si de pronto, pero yo sé que la madera que se retroza enseguida que se tumba el palo, tienen ese problema (...)." (Entretien avec Cástulo Acuña à Talaigua Viejo, le 6 janvier 1996).
121. "(...) esta es una madera que es *jobo*, pero es suave para trabajarla. Y es que en la *tambora* hay más amplitud (...) y trabaja más suave que en el *currulao* porque (...) como va muy encerrado, es más alto, le es difícil trabajar a uno con hachas hasta abajo. Y una *tambora* uno la puede romper de un lado a otro con la hacha". (Entretien avec Cástulo Acuña à Talaigua Viejo, le 14 avril 1996).

122. "Esto lo estoy haciendo con el lápiz porque a mí se me olvidó haberlo marcado con la vitola , y ahora me es difícil marcarlo con la vitola , porque en el centro no hay a dónde clavetiar la vitola para hacer este redondel, entonces se utiliza el lápiz, para así hacer este bordillo ". (Entretien avec Cástulo Acuña à Talaigua Viejo, le 14 avril 1996).
123. "(...) se utilizan para los aros de amarre de tambor y tambora , para que así eso no se oxide y no parta el cuero. Porque (...) el cuero se parte por el óxido, entonces como este alambre no oxida, pues ese es el que yo utilizo para estas cuestiones de amarre de aro." (Entretien avec Cástulo Acuña à Talaigua Viejo, le 15 avril 1996).
124. "(...) and thus we can expect that the investigation of one one aspect of music will lead us inevitably into investigation of other aspects of music as well as other parts of culture and society at large." (MERRIAM, Alan P. : *The ethnographic experience : Drum making among the Bala* , in *Ethnomusicology* XIII, 1 , p. 74).
125. "The call and response pattern is a type of litanie. The response is usually a choral refrain, a phrase or figure associated with the same textual material, while the call of the soloist is usually varied." (LIST, George : *Poetry and Music in a Colombian Village* , p. 200).
126. "In order to produce assonantal rhyme, only the final accented vowels of aguda cadences need to be the same, not any following consonants. In grave cadences both the accented vowels and the following vowels must be similar, not the intervening or any following consonants (...). In consonantal rhyme the final accented vowel and all following vowels and consonants of the rhyming verses must be the same (...)." (LIST, George : *Poetry and Music in a Colombian Village* , p. 197).
127. "The litany is a responsarial form of poetry in which there is no fixed length of verse, no strophes, and no rhyme, and a series of different verses produces the same response (...)." (LIST, George : *Poetry and Music in a Colombian Village* , p. 199).
128. "Por otro lado, las sílabas que intervienen en las lenguas originarias para acoplar el texto a la construcción melódica, se traducen en los diversos *lalaleos* que emplea el negro en sus cantos rituales (...)." (LEÓN, Argeliers : *Música popular de origen africano en América Latina* , in *Introducción a la cultura africana en América Latina* , p. 127).
129. "(...) en lo que se refiere a la presencia en ambos del elemento fonico *le, le, le* y, sobre todo, en cuanto a la posible procedencia del mismo de una area geografica, de habla bantu centro-occidental, situada en los territorios que, en los siglos XVI y XVII, eran controlados por los portugueses en este sector africano (Kongo y Angola)." (GRANDA, German de : *Sobre el origen africano de un estribillo hispanoamericano* , in *Estudios Linguísticos Hispánicos, Afrohispanicos y Criollos* , p. 283).
130. "In determining the melodic tonal center, the assumption was made that the majority of melodies transcribed were sufficiently influenced by European musical traditions that methods utilized in the determination of such a tonal center in European music of the past were applicable." (LIST, George : *Poetry and Music in a Colombian Village* , p. 199).
131. "Of the three parent cultures which influenced the development of the costeño, that of the Spanish-European was without question historically dominant (...) Spain has provided not only the language in which the songs are sung but in the majority of cases the forms into which they are cast (...)." (LIST, George : *Poetry and Music in a Colombian Village* , p. 566 et 567).
132. "There is therefore no value in considering in analysis aspects of a musical event which man cannot distinguish, whether these details are secured by decreasing the speed of a tape player or turntable or by means of electronic apparatus." (LIST, George : *Musical significance of transcription* , in *Ethnomusicology* , VII, 3, p. 196).

133. "Since music is man made, what is musically significant must be phenomena which man can hear, not phenomena which he cannot hear (...)." (LIST, George : *Musical significance of transcription* , in *Ethnomusicology* , VII, 3, p. 196).
134. "The hemiola is a contrast in temporal relationship in which the ratio is 2 to 3 or 3 to 2. The contrast can be horizontal or vertical ; that is, it may occur in time space in the same voice or part or it may be displayed by two voices or parts being performed simultaneously (...)" . (LIST, George : *Poetry and Music in a Colombian Village* , p. 182).
135. " (...) Por lo menos comenzaban la *Tambora* : a la prima noche, a la prima noche hasta las doce era *tambora* , fueran *redobladas* o fueran *tamboras golpeadas* . Ya a la media noche entonces disponían de tocar y canta(r) y balla' esa *guacherna* , ya era de media noche pa'l día. Pero en la prima noche no ejecutaban *guacherna* , sino *tambora* : *corrida* , *redoblada* o *golpeada* . Sí, así las conocí yo ... " (Entretien avec Nicanor Agudelo à San Martín de Loba, le 25 décembre 1994).

Bibliographie commentée

Ouvrages :

ABADIA MORALES (Guillermo) : *ABC del folklore colombiano* , Santafé de Bogotá, Panamericana, 1995, 202 p.

Aperçu du folklore colombien avec de nombreuses illustrations, un tableau de classification linguistique des Indiens habitant actuellement dans le pays , une liste d'instruments de musique ainsi que d'airs folkloriques des différentes régions de la Colombie. Aucune référence bibliographique n'est fournie.

ABADIA MORALES (Guillermo) : *Compendio general del folklore colombiano*, Bogotá, Banco Popular, 1983, 547 p.

En divisant l'étude du folklore en quatre branches principales (folklore littéraire, folklore ethnographique, folklore chorégraphique et folklore musical), l'auteur présente le travail le plus complet qui n'ait jamais été écrit à propos du folklore colombien. 200 pages consacrées au folklore musical avec une classification de l'organologie, et de chants indigènes très importante.

ABADIA MORALES (Guillermo) : *Instrumentos musicales . Folklore colombiano* , Bogotá, Banco Popular, 1991, 174 p.

Très similaire au chapitre de l'organologie musicale du livre cité précédemment, avec, en plus, un nombre important d'illustrations.

ALVAREZ (Ramiro), CUENCA (Miguel), LONDOÑO (Alberto), RESTREPO (Mario), VAHOS (Oscar) : *Tres danzas de Mompós* , Medellín, Ciprofolc, 1970, 74 p.

Travail consacré à trois danses interprétées dans la région de Mompos : *danza de Indios* , *danza de los Negros* et *danza de los Coyongos* . Il contient un important appendice linguistique, ainsi qu'une bibliographie avec une quinzaine d'ouvrages.

ALZATE (Alberto) : *El músico de banda* , Montería, Editorial América Latina, 1980, 100 p.

Ouvrage consacré au musicien des formations instrumentales connues comme *bandas**. L'auteur fait une étude historique et sociologique - et particulièrement - sur les *bandas** en provenance du village de San Pelayo (Córdoba).

AMNESTY INTERNATIONAL : *Colombie. Droits de l'homme. Question d'urgence*, Paris, AEFAl, 1988, 57 p.

Petit ouvrage consacré à la difficile situation des droits de l'homme en Colombie, en faisant notamment allusion aux groupes armés d'autodéfense et à la guérilla.

AMNESTY INTERNATIONAL : *Rapport 1996*, Les Éditions Francophones d'Amnesty International, 1996, pp. 118 à 122.

Ouvrage consacré au rapport des droits de l'homme à travers le monde.

AQUIEN (Michèle) : *La versification*, Paris, P.U.F. (coll. "Que sais-je" N° 322), 2ème édition, 1992, 128 p.

Ouvrage qui traite sur différents aspects de la versification. Il nous a servi pour évoquer certains concepts dans la poésie, tel que la strophe, la rime, les types de vers, etc.

ARAUJO (Consuelo) : *Vallenatología : Orígenes y fundamentos de la música vallenata*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1973, 162 p.

Ouvrage de référence dans l'étude de la musique *vallenata**. L'auteur définit les différentes régions où l'on pratique cette musique et classifie le *vallenato* en quatre rythmes différents principaux : *merengue*, *son*, *puya* et *paseo*. Il n'y a aucune référence bibliographique.

AROM (Simha) : *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, Paris, SELAF, 1985, Vol. I et II, 905 p.

Ouvrage en deux volumes consacré à l'étude de la musique d'Afrique centrale traitant des concepts de base pour l'étude de la rythmique et de la polyphonie des musiques de tradition orale.

ARQUEZ VAN-STRAHLEN (Oscar) et PEÑAS GALINDO (David Ernesto) : *Espacio, poblamiento y sociedad en la región momposina*, Mompox, Ediciones Malibú, 1994, 219 p.

Ouvrage sur l'histoire du peuplement des différents villages et régions de la dépression momposine, à partir du XVIème siècle jusqu'au XXème siècle. Il contient une importante bibliographie, et un index de noms propres.

ARTEAGA (José) : *Lucho Bermúdez : Maestro de Maestros* , Bogotá, Intermedio Editores, 1991, 127 p.

Ouvrage biographique sur l'un des plus grands compositeurs de musique populaire de la Caraïbe. Il contient une bonne discographie, mais aucune référence bibliographique ni transcription musicale ne sont fournies.

BASTIDE (Roger) : *Les Amériques Noires*, Paris, Payot, 1967, 236 p.

Étude en langue française très complète sur l'incidence des peuples africains dans le Nouveau Monde.

BEUTLER (Gisela) : *Estudios sobre el romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad* , Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977, 613 p.

L'un des plus importants ouvrages consacré à l'influence du *romancero* espagnol dans la tradition orale et écrite en Colombie, depuis la conquête jusqu'à nos jours.

BILLARD (François) et ROUSSIN (Didier) : *Histoires de l'accordéon* , Climats-I.N.A. , 1991, 475 p.

Ouvrage sur l'accordéon à travers le monde, qui évoque la musique *vallenata** en Colombie, avec des témoignages et des références discographiques.

BRAILOIU (Constantin) : *Esquisse d'une méthode de folklore musical* , in *Problèmes d'ethnomusicologie* , Genève, Minkoff Reprint, 1973, 466 p.

Compilation de plusieurs textes du même auteur, réunis et préfacés par Gilbert Rouget, qui constituent un apport important à l'étude des musiques de tradition orale.

CANTERO PÉREZ (Margarita) et DÍAZ BRAVO (Carlos) : *El Fandango Sinuano* , Montería, Gráficas Corsa, 1988, 68 p.

Ouvrage concernant la pratique du *fandango** et en particulier dans les rives du fleuve Sinú. Il contient des témoignages, un petit glossaire, ainsi qu'une bibliographie avec vingt-six ouvrages cités.

CARMONA MAYA (Sergio Iván) : *La música, un fenómeno cosmogónico en la cultura kuna* , Medellín, Universidad de Antioquia, 1989, 282 p.

Ouvrage consacré aux Indiens *Kuna* , habitant la région de la frontière entre la Colombie et le Panama - et à leurs pratiques musicales, en particulier dans un contexte rituel.

CHAILLEY (Jacques) : *La musique et le signe* , Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1967, 164 p.

Cette étude traite de la problématique de l'écriture musicale à travers son histoire. Nous avons prêté particulièrement attention au chapitre 8 - "*Peut-on écrire le rythme ?*" - ainsi qu'au chapitre suivant - "*La mesure* ".

CORPES (Consejo Regional de Planificación de la Costa Atlántica) : *Mapa Cultural del Caribe Colombiano* , Santafé de Bogotá, Tercer Mundo, 1993, 201 p.

Ouvrage collectif traitant divers aspects - historiques, géographiques et culturels - des régions qui composent la Caraïbe en Colombie. L'ouvrage contient une bibliographie, ainsi qu'un glossaire, un nombre important de cartes, avec entre autres, un annexe des principales fêtes de la région.

CRIVILLÉ i BARGALLO (Josep) : *El folklore musical* , in *Historia de la Música española N° 7* , Madrid, Alianza Editores, 1988, 412 p.

Étude sur le folklore musical de l'Espagne, et qui fait partie d'une collection consacrée à l'histoire de la musique espagnole. C'est un important travail de référence pour notre étude, étant donné les liens qui existent entre les pratiques musicales espagnoles et celles de Colombie.

DAVIDSON (Harry C.) : *Diccionario Folklórico de Colombia* , Bogotá, Banco de la República, 1970, Tome I, 471 p. ; Tome II, 375 p. ; Tome III 371 p.

Dictionnaire en trois volumes définissant la plupart des mots courants dans le folklore colombien, seul travail de cet ordre, avec un très grand nombre de références.

ESCALANTE (Aguiles) : *El negro en Colombia* , Bogotá, Universidad Nacional, 1964, 196 p.

L'un des premiers ouvrages consacrés à l'histoire des Noirs en Colombie. Il reste aujourd'hui l'un des plus importants écrits sur le sujet.

FALS BORDA (Orlando) : *Mompox y Loba* , in *Historia doble de la costa* , Bogotá, Tome 1, Carlos Valencia Editores, 1986, 324 p.

Premier tome de la série *Historia doble de la Costa* : étude très complète en quatre tomes sur l'histoire des différentes régions de la Caraïbe en Colombie. Très important pour l'étude de la région dont notre travail fait l'objet : la dépression de Mompos.

FALS BORDA (Orlando) : *Resistencia en el San Jorge*, in *Historia doble de la costa*, Bogotá, Tome 3, Carlos Valencia Editores, 1986, 212 p.

Troisième tome de la série *Historia doble de la Costa*, consacré à la région des rives du fleuve San Jorge, faisant également partie - d'après l'auteur - de la dépression momposine. Nous avons consulté principalement la première partie de ce travail : " *La résistance populaire* ".

FALS BORDA (Orlando) : *Retorno a la tierra*, in *Historia doble de la Costa*, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1986, T. IV, 360 p.

Quatrième tome de la série *Historia doble de la Costa*, consacré à la région des vallées des fleuves San Jorge et Sinu. Nous avons consulté le chapitre " *Embrujos del Sinu* " dont une bonne partie parle de la musique de la région.

FORTICH DIAZ (William) : *Con bombos y platillos*, Montería, Domus Libri, 1994, 208 p.

Importante contribution à l'étude de la musique de la région aux alentours de San Pelayo (dans le département de Córdoba). L'auteur, historien, évoque d'abord les origines du *porro** et du *fandango** pour ensuite traiter de la formation instrumentale la plus répandue à travers toute la région : la *banda**, célèbre interprète des *porros** et des *fandangos** dans la Caraïbe.

FRIEDEMANN (Nina S. de) : *Fiestas, celebraciones y ritos de Colombia*, Bogotá, Villegas Editores, 1995, 221 p.

Ouvrage accompagné d'un nombre important de documents photographiques, et où l'auteur évoque quelques fêtes, religieuses et profanes, à travers le pays.

FRIEDEMANN (Nina S. de) : *Ma ngombe*, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1987, 138 p.

Ouvrage consacré à l'histoire du marronnage dans la région Caraïbe, et en particulier celle du village de Palenque de San Basilio.

FRIEDEMANN (Nina S. de) et AROCHA (Jaime) : *De Sol a Sol*, Bogotá, Planeta, 1986, 471 p.

Travail de deux anthropologues autour de l'esclavage des Noirs africains et de leur présence jusqu'à nos jours, ainsi que leurs conditions de vie sur les deux côtes en Colombie.

GARCIA USTA (Jorge) : *Toño Fernández, un hombre que era más que todo el mundo* , in *Diez juglares en su patio* , Bogotá, Litografía Hermedin Ltda., 1991, pp. 121 à 140.

L'ouvrage "*Diez juglares en su patio* ", écrit par deux journalistes, est consacré à dix personnages très importants dans la scène des musiques traditionnelles et populaires de la région caraïbe. Le chapitre consacré à Toño Fernández, et écrit par Jorge García Usta, nous a éclairci sur plusieurs aspects de la vie et de la personnalité de ce musicien, membre du célèbre groupe «Los galteros de San Jacinto».

GÓMEZ PICÓN (Rafael) : *Magdalena, río de Colombia* , Bogotá, 1950.

Ouvrage de référence sur le rôle du fleuve Magdalena - l'un des plus importants de la Colombie - dans la vie et l'histoire du pays . Nous ignorons le nom de l'éditeur et le nombre de pages.

GOSSELMAN (Carl Auguste) : *Viaje por Colombia. 1825 y 1826* , Bogotá, Ediciones del Banco de la República, 1981, 374 p.

Chronique de l'auteur, de nationalité suédoise, pendant son voyage en Colombie entre 1825 et 1826, contenant quelques impressions sur la musique indigène.

GRANDA (Germán de) : *Estudios lingüísticos, hispánicos, afrohispanicos y criollos* , Madrid, Gredos, 1978, 521 p.

Cet ouvrage est un recueil de plusieurs articles du même auteur concernant principalement les influences des peuples Africains dans les langues créoles en Amérique hispanique. Plusieurs chapitres sont consacrés aux apports linguistiques des Noirs en Colombie.

GUILCHER (Jean Michel) : *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne* , Paris, Mouton, 1963, 615 p.

Étude qui nous a servi de référence pour traiter certains aspects de la danse.

GUILLERMOPRIETO (Alma) : *Samba* , Paris, Plon, 1992, 300 p.

Ouvrage qui décrit la manière dont les favelas de Rio de Janeiro se préparent durant l'année pour participer au carnaval. Cet ouvrage,

écrit par un journaliste d'origine mexicaine, a été traduit de l'anglais par Laurence Kiéfé.

GUTIÉRREZ AZOPARDO (Ildefonso) : *Historia del negro en Colombia* , Bogotá, Editorial Nueva América, 1986, 113 p.

Petit ouvrage présentant clairement l'histoire des Noirs esclaves et leur évolution jusqu'à nos jours en Colombie, avec quelques perspectives pour les années à venir. L'auteur inclue une bibliographie des études anthropologiques sur le sujet.

GUTIÉRREZ HINAJOSA (Tomás D.) : *Cultura vallenata : Origen, teoría y pruebas* , Santafé de Bogotá, Plaza & Janes, 1992, 608 p.

Ouvrage en deux parties, dont la première est consacrée à l'histoire de la région aux alentours de la vallée d'Upar, et la deuxième essentiellement au folklore et à la musique dite *vallenata**. L'ouvrage comporte une importante bibliographie.

HAENSCH (Günther) et WERNER (Reinhold) : *Nuevo Diccionario de Americanismos* , Tome 1 : *Nuevo Diccionario de Colombianismos* , Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1993, 430 p.

Dictionnaire avec un nombre très important de mots utilisés à travers les différentes régions de la Colombie.

Instituto Geográfico Agustín Codazzi : *Atlas Básico de Colombia* , Bogotá, 1989, 446 p.

Atlas duquel nous avons extrait quelques cartes, et où l'on trouve aussi des renseignements divers, notamment sur la population des différentes régions de la Colombie.

IZIKOWITZ (Karl Gustav) : *Musical and other sound Instruments of the South American Indians* , Göteborg, Elanders, 1935, 433 p.

Ouvrage traitant sur les instruments de musique des Indiens d'Amérique du Sud, avant et après la conquête. Il reste aujourd'hui une étude de référence importante où l'on trouve aussi plusieurs instruments employés par les Indiens en Colombie.

JAHN (Janheinz) : *Muntu. L'homme africain et la culture néo-africaine* , Paris, Seuil, 1961, 300 p.

En évoquant successivement le langage, la religion, la philosophie, la littérature, les arts plastiques, la musique et la danse, l'auteur présente le tableau d'une culture néo-africaine qui conjugue des éléments d'une très vieille culture avec la culture occidentale. Ce livre

nous a servi de référence pour éclaircir certains concepts concernant le vaudou haïtien, la *santería* à Cuba, et le syncrétisme en général.

LAVALLÉ (Bernard) : *L'Amérique espagnole. De Colomb à Bolivar* , Paris, Éditions Belin, 1993, 320 p.

Donnant une claire information sur différents aspects de l'histoire de l'Amérique latine, ce livre est pourvu, en outre, de chronologie, biographies, définitions, cartes, bibliographie et index, accompagné également des textes de témoins et des réflexions d'historiens.

LEYMARIE (Isabelle) : *Du tango au reggae. Musiques noires d'Amérique latine et des Caraïbes* , Paris, Flammarion, 1996, 330 p.

Dans cet ouvrage l'auteur présente un panorama de ce qu'elle appelle "musiques noires d'Amérique latine et des caraïbes", mentionnant les musiques de tradition orale, les danses, les chansons et les instruments de divers peuples ayant eu un contact important avec des cultures africaines, dont ceux des régions caraïbe et pacifique en Colombie.

LEYMARIE (Isabelle) : *Musique Caraïbes* , Cité de la Musique/Acte du Sud, 1996, 176 p.

Ce livre est un guide des différentes tendances des musiques populaires et sacrées - du calypso au biguine, en passant par le zouk, le merengue, ou encore les rythmes vaudou - des Caraïbes.

LIMA (Emirto de) : *El folclor colombiano* , 1942, 212 p.

Ce livre est une importante contribution à l'étude des musiques de tradition orale en Colombie, dont une bonne partie est consacrée aux différentes pratiques musicales de la Caraïbe.

LIOGIER (Alain H.) : *Arboles Dominicanos* , Santo Domingo, Academia de Ciencias de la República Dominicana, 1978, 220 p.

Livre spécialisé dans les différentes espèces d'arbre en République Dominicaine, et qui nous a servi pour extraire un certain nombre de noms scientifiques d'arbres utilisés dans la facture instrumentale des tambours.

LIST (George) : *Music and Poetry in a Colombian Village* , Bloomington, Indiana University Press, 1983, 600 p.

Étude la plus complète sur la musique de la Caraïbe en Colombie. Contient des descriptions détaillées des instruments indigènes, exposant leurs origines et influences, avec un bon nombre de

transcriptions de différents genres musicaux, interprétés dans le village d'Evitar, dans le département de Bolivar.

LLERENA VILLALOBOS (Rito) : *Memoria Cultural en el Vallenato* , Medellín, Universidad de Antioquia, 1985, 293 p.

Ouvrage se consacrant principalement à l'aspect littéraire de la musique *vallenata* .

LONDOÑO (Alberto) : *Danzas colombianas* , Medellín, Universidad de Antioquia, 1988, 341 p.

Ce livre est consacré à la chorégraphie des principales danses des régions des Andes, de la Caraïbe, du Pacifique et des Plaines Orientales en Colombie.

MARTIN (Miguel Angel) : *Del folclor llanero* , Santafé de Bogotá, Ecoe 2ème édition, 1991, 292 p.

Ouvrage traitant du folklore des Plaines (*Llanos*) et en particulier de la musique de cette région.

MARULANDA (Octavio) : *El folclor de Colombia. Práctica de la identidad cultural* , Bogotá, Artestudio editores, 1984, 240 p.

Ouvrage consacré à l'étude des pratiques du folklore - musicale et autres - à travers le pays. Nous avons consulté principalement le chapitre - N° 10 - : " *Le folklore caractéristique du littoral Atlantique* " .

MAUSS (Marcel) : *Manuel d'ethnographie* , 2ème éd., Éditions Payot, 1967, 264 p.

Cet ouvrage est un aperçu de l'étude de la vie sociale, des techniques du corps, des phénomènes religieux. Nous nous sommes particulièrement intéressés au chapitre " *Esthétique* " , où il est question des arts musicaux et de danse, entre autres.

MIÑANA BLASCO (Carlos) : *Kuvi. Música de flautas entre los paeces* , Santafé de Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología - Colcultura, Informes Antropológicos N° 8, 1994, 171p.

Étude en sept chapitres sur la musique des Indiens *Paeces* . Ce travail constitue l'un des apports les plus importants dans ce sujet.

MINAUDIER (Jean Pierre) : *Histoire de la Colombie . De la conquête à nos jours* , Paris, Éditions L'Harmattan, 1992, 352 p.

Cet ouvrage sert de référence et constitue une importante introduction à la connaissance de l'histoire de la Colombie, étant la première synthèse complète en français de l'histoire de ce pays.

MUNERA (Luis F.) : *La radio y la televisión en Colombia* , Ediciones Apra, Colombia, 1992, 385 p.

Ouvrage qui nous a éclairci sur certains aspects concernant l'apparition de la radio et la télévision en Colombie, et en particulier dans la région faisant partie de notre étude.

OCAMPO LOPEZ (Javier) : *Las fiestas y el folclor en Colombia* , Bogotá, El Ancora Editores, 1985, 273 p.

Traite la théorie du folklore et décrit les principales festivités des différentes régions de Colombie.

OCAMPO LOPEZ (Javier) : *Música y Folclor de Colombia* , Bogotá, Plaza & Janes , 1988, 142 p.

Ouvrage condensé sur le folklore musical colombien clairement présenté, sans aucune transcription musicale.

PEÑAS GALINDO (David Ernesto) : *Los bogas de Mompox. Historia del zambaje* , Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1988, 98 p.

Étude traitant du travail forcé des Noirs esclaves dans la *boga** au fleuve Magdalena, et en particulier aux alentours de la région de la ville de Mompox, ainsi que l'histoire du métissage à travers la région.

PERDOMO ESCOBAR (José Ignacio) : *Historia de la Música en Colombia* , Editorial ABC, Bogota, 3a. Edición, 1963, 420 p.

Cet ouvrage reste aujourd'hui l'une des plus importantes études sur l'histoire de la musique colombienne. Il contient un chapitre consacré à la musique de tradition orale avec un glossaire de termes relatifs aux danses, aux chants et aux instruments typiques du pays.

PÉREZ COGOLLO (Nicanor) et CAAMAÑO BLANQUICET (Miguel) : *Breves Notas Históricas de El Banco* , Bucaramanga, Multipapeles, 1994, 134 p.

Ouvrage traitant divers aspects de la vie et de l'histoire d'El Banco (dans le département de Magdalena), et présenté sous forme d'écrits indépendants les uns des autres.

PINO AVILA (Diógenes A.) : *Tamalameque, historia y leyenda*, Bucaramanga, Funprocep, 1991, 179 p.

Ouvrage consacré au village de Tamalameque, avec aperçu historique des légendes et autres legs culturels de la tradition orale.

PINO AVILA (Diógenes A.) : *La Tambora : Universo Mágico*, Tamalameque, Casa de la Cultura, 1990, 44 p.

Petit ouvrage parlant principalement de la *Tambora* en tant qu'identité culturelle de l'homme de la rivière du fleuve Magdalena.

POMBO HERNÁNDEZ (Gerardo) : *Kumbia*, Barranquilla, Editorial Antillas, 1995, 319 p.

Ouvrage qui expose les origines de la *Cumbia*, en soulignant l'apport des Indiens habitants de la Caraïbe, d'où l'écriture de ce terme - d'après l'auteur - avec "K". L'ouvrage contient une importante bibliographie.

PORTACCIO FONTALVO (José) : *Canciones y fiestas de las llanuras del Caribe y pacífica y las islas de San Andrés y Providencia*, in *Colombia y su Música*, Vol. 1, Santafé de Bogotá, Logos, 1995, 360 p.

Ouvrage qui fait partie de la collection "Colombia y su Música", et consacré à la musique et aux festivités populaires des plaines de la Caraïbe, du Pacifique ainsi que des îles des Caraïbes San Andrés et Providencia.

POSADA (Consuelo) : *Canción vallenata y tradición oral*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1986, 254 p.

Étude qui constitue une importante contribution à l'étude de la musique *vallenata*, et en particulier de la littérature *vallenata* et la tradition orale.

POSADA CARBO (Eduardo) : *Una invitación a la historia de Barranquilla*, Bogotá, Cerec, 1987, 124 p.

Ouvrage sur l'histoire économique de Barranquilla, capitale du département de l'Atlántico, qui est progressivement devenue le centre industriel et économique le plus important de la région caraïbe en Colombie.

PUERTA ZULUAGA (David) : *Los caminos del tiple*, Bogotá, Ediciones AMP, 1988, 208 p.

Le travail le plus complet sur l'histoire de l'évolution de l'un des instruments cordophones de très grande popularité en Colombie : le *tiple* .

RAMÓN Y RIVERA (Luis F.) : *La música popular de Venezuela* , Ernesto Armitano Editor, «s.d. », 209 p.

Ouvrage qui présente de nombreux exemples musicaux et des partitions de divers genres de musique populaire de Venezuela.

REICHEL-DOLMATOFF (Gerardo) : *Datos histórico-culturales sobre las tribus de la antigua gobernación de Santa Marta* , Bogotá, Banco de la República, 1951, 131 p.

Ouvrage qui reste aujourd'hui une référence sur l'histoire des Indiens habitant la région aux alentours de la Sierra Nevada de Santa Marta dans la Caraïbe en Colombie.

REICHEL-DOLMATOFF (Gerardo) : *Los Kogi* , Bogotá, Procultura, Vol. 1, 1985, 278 p.

Ouvrage traitant sur différents aspects de la vie des Indiens *Kogi* (habitant la Sierra Nevada de Santa Marta), comme la vie politique, la technologie, l'économie, ainsi que l'esthétique, entre autres.

REY SINNING (Edgar) : *Cultura Popular Costeña : Del Carnaval al Fútbol* , Cartagena, Universidad de Cartagena , 1990, 183 p.

Ouvrage qui présente de nombreux sujets sur la culture populaire de la région de la Caraïbe, du carnaval de Barranquilla (et d'autres villages) au football, en passant par certaines pratiques musicales, notamment le *Chandé** .

SCHAEFFNER (André) : *Origine des instruments de musique* , Paris, Mouton Éditeur, 2^{ème} édition, 1980, 428 p.

Ouvrage traitant sur l'origine des instruments de musique dans une sorte d'introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale. L'ouvrage contient une classification des instruments de musique, une importante bibliographie méthodique, ainsi qu'un index des types d'instruments, tables des figures et tables des planches.

TRANCHEFORT (François-René) : *Les instruments de musique dans le monde* , Seuil, 1980, T. 1 , 295 p. ; T 2, 255 p.

Ce livre propose une connaissance de l'histoire, de la facture, des techniques de jeu des instruments de musique tels qu'ils furent ou

sont encore utilisés dans les civilisations les plus variées. Le tome 1 est consacré essentiellement aux instruments à percussion et aux instruments à cordes ; le tome 2 traite des instruments à vent et des instruments électroniques, ainsi que des diverses formations instrumentales dans le monde.

YBOT LEON (Antonio) : *La arteria histórica del Nuevo Reino de Granada* , Bogotá, 1952 .

Ouvrage de référence sur le rôle du fleuve Magdalena - l'un des plus importants de la Colombie - dans la vie et l'histoire du pays . Nous ignorons le nom de l'éditeur et le nombre de pages.

Articles :

ARETZ de RAMON Y RIVERA (Isabel) : *La musique et la danse dans l'Amérique latine continentale (excepté le Brésil)* , in *L'Afrique en Amérique latine* , Unesco, Paris, 1984, pp. 181 à 215.

Vue d'ensemble des apports africains dans la musique de l'Amérique latine, avec d'importants exemples en notation musicale.

AROM (Simha) : *Structuration du temps dans les musiques d'Afrique centrale: périodicité, mètre, rythmique et polyrythmie* , in *Revue de Musicologie* , T. 70, N°1, 1984, pp. 5 à 36.

Traite des concepts de base pour l'étude de la rythmique et de la polyrythmie des musiques de tradition orale.

BERMÚDEZ (Egberto) : *El Litoral Pacífico* , in *Música tradicional y popular colombiana* , Bogotá, Procultura, Fascicule 9, 1987, pp. 110 à 120.

Fascicule de la collection "Musique traditionnelle et populaire colombienne " consacré à la musique de la région pacifique en Colombie, avec d'importantes références bibliographiques. Chaque fascicule de cette collection est accompagné d'un disque 33 tours.

BERNAL (Segundo) : *Estampas Regionales de Colombia* , in *Cuadernos de Antropología* , Universidad Nacional, N° 18, Novembre 1988, 31 p.

Cahiers édités par le département d'Anthropologie de l'Université Nationale de Colombie, où l'on traite différents aspects de cette

discipline. Le N° 18 ici évoqué nous a servi de référence des données géographiques de la région faisant partie de notre étude.

CAMARGO FRANCO (Jaime Eduardo) : *Chandé. Ritmo de carnavales*, in *Música Tropical y Salsa en Colombia*, Ediciones Fuentes, Medellín, 1992, pp. 147 à 171.

Dans cet article l'auteur associe le rythme de *chandé** à l'"hymne du carnaval" de Barranquilla - «Ta olvidé», et au carnaval lui-même. Le *chandé** est également associé à d'autres rythmes : *bullerengue**, *tambora*, *zambapalo*, *pajarito*... L'auteur donne une bibliographie citant plusieurs articles des différents journaux nationaux.

CAMARGO FRANCO (Jaime Eduardo) : *Tambores y Gaitas. La verdad sobre el origen de la Cumbia*, in *Música Tropical y Salsa en Colombia*, Medellín, Discos Fuentes, 1992, pp. 35 à 47.

Cet article met en relief une vive polémique entre les différents points de vue concernant les origines de la *cumbia**.

CARBO RONDEROS (Guillermo) : *Al ritmo de tambora-tambora*, in *Huellas*, N° 39, Barranquilla, Universidad del Norte, 1993, pp. 27 À 58.

Article consacré principalement à la modalité rythmique de *tambora*, faisant également allusion à la *Tambora* comme musique, danse, orchestre, instrument et fête.

DÍAZ URIBE (Eduardo) : *Por qué llegó la violencia a la Costa Atlántica*, in 5° Foro del Caribe Colombiano, T.1, Corpes, Barranquilla, 1993, p. 320.

Article essayant de répondre pourquoi la violence est arrivée dans la région de la Caraïbe en Colombie.

FRANCO MEDINA (Carlos A.) : *Bailes cantados de la Costa Atlántica*, in *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, Vol. I, No. 2, Bogotá, 1987, pp. 53 à 72.

Aperçu historique et définition des "danses chantées" avec classification selon la chorégraphie et l'organologie des ensembles instrumentaux.

FRIEDEMANN (Nina S. de) : *La comunicación y el folclor colombiano. Un enfoque antropológico*, in *Revista Colombiana de Folclor*, Vol. IV, N° 10, 1966-1969, pp. 116 à 123.

Article qui expose la communication et le folklore comme l'un des véhicules d'expression d'une culture, et souligne l'importance de la

communication inter-culturelle comme moyen de rapprochement entre les individus.

GARZON (Lucia Esperanza) : *Gaitas y tambores de San Jacinto*, in *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, Vol. 1, No. 2, Bogotá, 1987, pp. 73 à 100 ;

Description des ensembles instrumentaux des *gaitas* dans le village de San Jacinto, dans le département de Bolivar.

GIL GALLEG0 (Javier) : *La Cumbia : Tres razas... un ritmo* , in *Música Tropical y Salsa en Colombia* , Medellín, Discos Fuentes, 1992, pp. 13 à 34.

Article soulignant la caractéristique multi-ethnique de la *Cumbia* , issue du métissage des peuples ayant joué un rôle important dans l'histoire de la région.

GONZÁLEZ ENRÍQUEZ (Adolfo) : *La música costeña colombiana en la tercera década del siglo XIX* , in *Latin American Music Review* , Vol. 9, N° 2, 1988, pp. 187 à 206.

Important article sur la musique de la région caraïbe en Colombie pendant la décennie des années 1820, d'après notamment des chroniqueurs comme Gosselman, ainsi que les mémoires de Posada Gutiérrez.

GROOT de MAHECHA (Ana María) : *La Costa Atlántica* , in *Colombia Prehispánica* , Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología, 1989, pp. 17 à 52.

"*Colombia Prehispánica* " est un livre édité par l'Institut Colombien d'Anthropologie, en partie consacré aux références bibliographiques qui concernent les différentes régions archéologiques de Colombie. Ana María Groot de Mahecha nous présente donc un important apport des travaux de référence dans ce domaine sur la Caraïbe en Colombie.

HOOPER (Hector T.) : *El proceso de comunicación en el tamborito panameño*, in *El folklore latinoamericano y del caribe* , Santo Domingo, Editorial Tiempo, 1987, pp. 115 à 144.

Article consacré au *Tamborito* de Panama, musique et danse qui présente un certain nombre de caractéristiques communes à d'autres pratiques musicales et de danse de la Caraïbe en Colombie.

LAMBULEY ALFEREZ (Néstor) : *La cumbia* , in *A contratiempo* , Bogotá, 1988, No. 3, pp. 90 à 99 ; No. 4, pp. 41 à 50.

L'un des rares articles - en deux parties - où l'on trouve une analyse de la structure rythmique de la *cumbia**.

LANDABURU (Jon) : *Conclusiones del seminario sobre clasificación de lenguas indígenas de Colombia* , in *Estado actual de la clasificación de las lenguas indígenas de Colombia* , Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1993, pp. 313 à 337.

Chapitre conclusif d'un livre consacré à l'état actuel des classifications des langues indigènes en Colombie. L'auteur, propose à son tour un certain nombre de considérations pour une classification des langues indigènes actuellement parlées en Colombie.

LEÓN (Argeliers) : *Música popular de origen africano en América Latina* , in *Introducción a la cultura africana en América Latina* , París, Unesco, 2ème édition, 1979, pp. 99 à 143.

L'auteur cubain de cet article expose de nombreux aspects dans la musique populaire d'Amérique latine dont les origines seraient africaines. Il cite ainsi plusieurs exemples de musiques en provenance des côtes colombiennes.

LIST (George) : *A Secular Sermon for Those of the Ethnomusicological Faith* , in *Ethnomusicology*, Vol. 27, No. 2, 1983, pp. 175 à 186.

Article où l'auteur expose un certain nombre d'expériences vécues sur le terrain dans la Caraïbe en Colombie, et concernant les coutumes et la personnalité des informateurs.

LIST (George) : *La Mbira en Cartagena* , in *Revista Colombiana de Antropología* , Bogotá, Vol. XIV, 1966-1969, pp. 268 à 277.

Dans cet article l'auteur expose les raisons de considérer cet instrument comme une copie - à partir des documents "rigoureusement" audiovisuels des années vingt - des *marímbulas* cubaines.

LIST (George) : *Ethnomusicology in Colombia* , in *Ethnomusicology* , Vol. X, N° 1, 1966, pp. 70 à 76.

Cet article fait une synthèse des différentes études sur les musiques de tradition orale à travers le pays, avec bibliographie.

LIST (George) : *Musical significance of transcription* , in *Ethnomusicology* , Vol. VII, N° 3, 1963, pp. 193 à 197.

L'auteur dans cet article souligne un certain nombre d'aspects qui concernent la transcription musicale, en essayant de répondre pourquoi l'on doit transcrire la musique, ainsi que sur la validité de certaines formes de transcriptions.

LIST (George) : *African Influences in the Rhythmic and Metric Organization of Colombian Costeño Folk Music* , in *Latin American Music Review* , Vol. 1, N° 1, 1980, pp. 6 à 17.

Dans cet article l'auteur souligne plusieurs traits communs entre certaines musiques de tradition orale dans la Caraïbe en Colombie, et la musique africaine.

LONGAS CASTAÑO (Fabio) : *Currulao : vigencia de un ritmo esclavo* , in *Música tropical y salsa en Colombia* , Medellín, Fuentes, 1992, pp. 199 à 241.

Article traitant sur l'une des pratiques musicales les plus répandues de la région du Pacifique en Colombie : le *Currulao* .

MARTIN (Miguel Angel) : *El folclor de los Llanos Orientales* , in *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, Vol. I, No. 1, Bogotá, 1986, pp. 61 à 81.

Brève description du folklore de la Plaine Orientale en Colombie, et consacrée principalement au folklore musical.

MERRIAM (Alan P.) : *The Ethnographic Experience : Drum-Making Among the Bala (Basongye)* , in *Ethnomusicology* , Vol. 13, N° 1, University of Illinois, 1969, pp. 74 à 100.

Article de référence sur la facture d'instruments à percussion. Il nous a guidé dans notre propre travail dans l'étude de la facture instrumentale.

MYERS (Helen) : *Musique traditionnelle* , in Dictionnaire Encyclopédique de la Musique , Université d'Oxford, Traduction française, Éditions Robert Laffont, Paris, 1988, p.231.

Article dans le dictionnaire de musique de l'Université d'Oxford traitant sur divers aspects des musiques de tradition orale.

PÉCAUT (Daniel) : *Présent, passé, futur de la violence* , in *La Colombie à l'aube du troisième millénaire* , Éditions de l'IHEAL dirigé par BLANQUER (Jean-Michel) et GROS (Christian), 1996, p.17.

Article qui analyse l'implication de la guérilla dans le conflit interne colombien, ainsi que d'autres aspects sur la violence en Colombie.

PROENZA (Anne) : *La Belle au Fleuve dormant* , in «Le Monde Voyages», Paris, le 1 juin 1996, p. 2.

Article sur le tourisme consacré à la ville de Mompox.

QUIROZ OTERO (Ciro A.) : *Ritmos e instrumentos de los cantos vallenatos* , in *Nueva Revista Colombiana de Folclor* , Vol. 1, N°1, 1986, pp. 83 à 69.

Aperçu des rythmes et des instruments utilisés dans les chants *vallenatos* .

REY SINNING (Edgar) : *Tambora y mujer : expresión de la cultura musical costeña* , in El Herald, Revista Dominical, Barranquilla, 4 octobre 1992, p. 5.

Article dans le Magazine Hebdomadaire du quotidien El Herald (de Barranquilla) où l'auteur souligne l'importance du rôle de la femme dans plusieurs manifestations culturelles de la région caraïbe, et notamment dans la *Tambora* .

SEEGER (Charles) : *Prescriptive and descriptive music writing* , in *Musical Quarterly* , Vol. XLIV, N° 2, 1958, pp. 184 à 195.

Article faisant l'importante distinction entre la notation prescriptive et la notation descriptive susceptible d'être employée dans les transcriptions des musiques de tradition orale. L'article a été traduit en français dans SEEGER (Charles) : *Notation prescriptive et notation descriptive*, in *Analyse Musicale*, Vol. 24, 1991, pp. 6 à 12.

TRIANA (Gloria) : *El litoral caribe* , in *Música Tradicional y popular colombiana*, N° 5 et N° 6, Bogotá , Procultura, 1987, pp. 63 à 96.

Fascicules de l'ouvrage "Música Tradicional y Popular colombiana", consacré à la musique de la Caraïbe en Colombie, avec d'importantes références bibliographiques, des photos, ainsi qu'un aperçu des pratiques musicales de la région. Chaque fascicule est accompagné d'un disque 33 tours.

ZAPATA OLIVELLA (Delia) : *An Introduction of the Folk Dances of Colombia* , in *Ethnomusicology* , Vol. X, N° 1, 1967, pp. 91 à 96.

Aperçu des principales danses de la Caraïbe, du Pacifique, des Andes et des Plaines Orientales de Colombie.

ZAPATA OLIVELLA (Delia) : *La Cumbia. Síntesis Musical de la Nación Colombiana*, in *Revista Colombiana de Folclor*, Vol. III, N° 7, Bogotá, 1962, pp. 187 à 204.

Article qui expose l'origine tri-ethnique de la *cumbia** et décrit la chorégraphie de cette danse.

ZAPATA OLIVELLA (Manuel) : *Cantos religiosos de los negros de Palenque*, in *Revista Colombiana de Folclor*, Vol. III, N° 7, Bogotá, 1962, pp. 207 à 210.

Description des chants funéraires du village de Palenque de San Basilio, dans le département de Bolivar, appelés *lumbalú*.

ZAPATA OLIVELLA (Manuel) : *Caña de millo, variedades y ejecucion*, in *Revista Colombiana de Folklore*, Vol. III, N° 6, Bogotá, 1961, pp. 154 à 159.

Très brève description, en quatre pages, des variétés de fabrication et de la technique de jeu de la *caña de millo** (tige de millet).

Travaux universitaires et inédits :

BURBUA BALDIRIS (Beatriz), PUERTA ARIÑA (Edelberto), RODRIGUEZ MENDEZ (Wenceslao) : *Rescate del folclor de Altos del Rosario*, Tesis de Licenciatura N° 134, Universidad de San Buenaventura, Cartagena, 1993, 178 p.

Mémoire (collectif) de Licence en Éducation sur le folklore du village d'Altos del Rosario, qui constitue un apport important à l'étude de la musique de la *Tambora*.

CARBO RONDEROS (Guillermo) : *Le rythme de tambora dans le folklore colombien*, Mémoire de D.E.A., Paris IV- La Sorbonne, 1992, 130 p.

Mémoire de D.E.A. avec un bref aperçu de la *Tambora* et d'autres pratiques de tradition orale dans la Caraïbe en Colombie, suivi de l'analyse de l'une des modalités rythmiques de cette musique, la *tambora*, à partir des documents recueillis sur le terrain pendant le Festival de Tambora de Tamalameque (entre 1990 et 1991).

CASTELLARES ARAQUE (Ruben D.) : *Bailes Canta'os* , Inédit, « s.d. », Rioviejo Bolívar, 27 p.

Ouvrage inédit du directeur musical du groupe «La Candelaria» du village Rioviejo (Bolívar). L'auteur fait une description de la pratique de la musique et de la danse de la *Tambora* dans son village et associe cette pratique à un *baile cantado**.

JIMÉNEZ PÉREZ (José Oscar) : *El mestizaje a través de la literatura oral de la depresión momposina* , Licenciatura, Universidad Francisco José de Caldas, Santafé de Bogotá, 1995, 360 p.

Mémoire de Licence consacré à l'étude de la littérature de tradition orale de la région de la dépression momposine, ainsi qu'au métissage dont elle est issue.

MOZO MORRON (Teobaldo) : *Catálogo de especies forestales colombianas. Nombres vernáculos y científicos* , Bogotá, 1968, 48 p.

Ouvrage spécialisé dans les noms vernaculaires et scientifiques des différentes espèces d'arbres en Colombie.

SIMON (Alissa) : *Folkloric Music and Dance from the Atlantic Coast of Colombia* , B.A. in Ethnomusicology, Oberlin College, 1989, 216 p. ;

Mémoire de Licence consacré à l'étude des diverses pratiques musicales et de danse de la Caraïbe, fondé sur un travail sur le terrain réalisé principalement à Santa Marta (capitale du département du Magdalena).

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DEL MAGDALENA (U.T.M.) : *Trabajo de investigación sobre la tambora* , Santa Marta, U.T.M. (Inédit) , 1989, 56 p.

Ouvrage inédit fait par Adalberto Acosta Melo, Ibsen Díaz, William Díaz et Liliana Velásquez, membres du groupe de danses folkloriques de l'Université du Magdalena. Consacré principalement aux chorégraphies des danses de *Tambora* et contient de l'information importante d'après des entretiens avec divers orchestres interprètes de cette musique.

Discographie¹

- « *El Morrocoyo* » , Los Gaiteros de San Jacinto, CBS 33 t.-141117, 1969.

- « *La cosquillita* » , Yeyo y sus payeros (Indalecio Rangel, director), avec Aminta Marín (*cantadora*^{*}) dans « *Cartagena levanté* » (*tambora*) et « *El Avión* » (*tambora*), Victoria 33 t. - 515434, 1986.

- « *El Litoral Atlántico* » , Música Tradicional y Popular Colombiana N° 5, 33 t. Procultura, 1987.

- « *Clásicos de la provincia* » , Carlos Vives, Sonolux CD - 01937, 1993.

- « *La Tierra del Olvido* » , Carlos Vives, Sonolux CD - 02038, 1995.

- « *Colombia. La Ceiba* » , A.S.P.I.C. CD - X55504,

- « *Colombia. Toto la Momposina y sus tambores* » , A.S.P.I.C. CD - X55509.

- « *Carmelina. Toto la Momposina (Colombie)* » , Label bleu - Indigo, CD - LC9743.

- « *Colombie. Le Vallenato* » , Ocora - Radio France, CD - C560093.

¹Cette discographie présente principalement les titres - et les artistes - évoqués dans cette étude. Elle n'est donc en aucun cas exhaustive. La musique de la *Tambora* - de la région de Mompós (excepté quelques titres enregistrés par Totó la Momposina, ainsi que par Aminta Marín avec la *banda* "Yeyo y sus Payeros" ici cité) - n'a pas encore été éditée sur disque.

Documentaires

« *Cumbia sobre el río* », YURUPARI, Gloria Triana, Bogotá, Audiovisuales, 1986.

« *Gaitas y tambores de San Jacinto* », YURUPARI, Gloria Triana, Bogotá, Audiovisuales, 1986.

« *Pilanderas, farotas y tamboras* », YURUPARI, Gloria Triana, Bogotá, Audiovisuales, 1986.

« *Tamalameque* », Carlos Rendón, Audiovisuales, 1991.

Glossaire

- Abozao** : Dans la *Tambora*, section caractérisée par des changements dans les périodes des cycles vocal et de percussion, ainsi que dans la danse. Les jeunes habitants de la région de Mompos, acteurs de la *Tambora*, se réfèrent à ce terme comme *gozao**, mot beaucoup plus couramment utilisé aujourd'hui que le premier. Le terme - *abozao* - se réfère également à une musique interprétée par les *chirimías** dans la région du Pacifique.
- Adelantado** : Titre donné aux principaux chefs d'expédition au moment de la Conquête.
- Aguacate** : Arbre (*persea americana*) utilisé pour fabriquer le *curulao**. Avocatier.
- Agualoja** : Boisson à base de *panela**, avec de la cannelle, du clou de girofle et du poivre qui lui donne une saveur piquante (qui aide à chanter). On le prépare à San Martín de Loba pour les *Tamboras* de Noël.
- Aguardiente** : Eau-de-vie anisée, fabriquée de façon industrielle et aujourd'hui utilisée dans la *Tambora*.
- Alegre** : Tambour conique *hembra* (femelle) à une seule membrane percutée avec les mains, qui accompagne la musique de tradition orale de la région de la Caraïbe. Dans certaines régions il est appelé aussi *mayor**, et dans d'autres *repicador** - celui sur lequel l'on fait le *repique** - dû à sa fonction d'improvisation.
- Arpa llanera** : Harpe diatonique qui comporte entre 30 et 34 cordes. Elle constitue avec le *cuatro** et les *capachos**, la base des formations orchestrales de la musique *llanera** des plaines colombo-vénézuéliennes aujourd'hui.
- Bagre** : Poisson-chat du fleuve Magdalena, à peau lisse, sans écailles.
- Bahareque** : Matériel des maisons aux murs de roseaux et de terre et au toit de chaume.
- Balles cantados** : On désigne avec ce nom une série de manifestations musicales à travers toute la région côtière, dont la *Tambora* et le *Chandé*, caractérisées par l'utilisation principalement de la voix, d'instruments à percussion et accompagnées par des danses.
- Balai** : Attirail de la danse des *pilanderas**. Il s'emploie pour éventer le maïs lorsqu'on le broie.
- Bambuco** : Danse traditionnelle de la région des Andes.
- Banda** : Orchestre formé principalement d'instruments à vent et à percussion, qui interprète les musiques traditionnelles de la région de la Caraïbe.
- Bandola** : Cordophone qui dans les différentes formations instrumentales de la région des Andes joue un rôle principalement mélodique.

Barbiquí	: Outil employé - et appelé ainsi - par Cástulo Acuña pour percer des trous dans le bois. Vilebrequin.
Barretón	: Pic. Outil employé pour travailler le bois.
Barretoncito	: Petit pic. Outil employé pour travailler le bois.
Berroche	: L'une des modalités rythmiques de la <i>Tambora</i> .
Boga	: Corvée très pénible et dangereuse, imposée d'abord aux Indiens et ensuite aux Noirs, qui consistait à haier les embarcations le long des cours d'eau, et ainsi assurer le transport des marchandises et des personnes sur le fleuve Magdalena et ses affluents.
Bolillos	: Nom donné par Eleuterio Ardila de San Martín de Loba aux baguettes pour interpréter la <i>tambora</i> *.
Bongos	: Bateau à fond plat. Récipients. (L'instrument de percussion est prononcé "bongó").
Brincao	: D'après Ruben D. Castellares l'une des modalités rythmiques de la <i>Tambora</i> dans le village de Río Viejo.
Bullerengue	: <i>Baile cantado</i> * qui, d'après Abadía Morales, était interprété par des femmes enceintes comme danse à la fécondité, bien que d'autres chercheurs ne fassent aucune allusion sur cet aspect (dont George List, et Carlos Franco).
Cabuya	: Corde de fibre d'agave.
Caída	: Terme avec lequel nous désignons un mouvement dans la danse de la <i>Tambora</i> , caractérisé par une chute légère du corps - une baisse soudaine du tronc - synchronisée avec la pulsation de la musique, accompagnée d'un tour sur l'axe du corps lorsqu'on stationne, ou d'un changement de sens lorsqu'on se déplace, ou les deux.
Caja	: Nom que l'on donne également à la <i>tambora</i> * (l'instrument), dans certains villages de la région de Mompos (Hatillo de Loba, Talaigua Viejo, entre autres) et à la <i>tamborina</i> * à Río Viejo.
Caja vallenata	: Tambour conique à une seule membrane, qui ressemble à la <i>tamborina</i> *, mais qui se percute avec les paumes et se joue dans le <i>conjunto vallenato</i> *.
Calzar	: "Caler". Expression employée pour désigner le processus de pose et d'attache des peaux sur le fût du tambour.
Campano	: Arbre (<i>samanea saman</i>) utilisé par Cástulo Acuña dans la fabrication de la <i>tambora</i> *, ainsi que des canoës.
Caña de millo	: Tige de millet. Instrument aérophone construit de millet, de roseau, ou de <i>lata</i> *, cependant quelque soit le matériau employé on l'appelle souvent <i>caña de millo</i> * (et parfois <i>pito</i> *).
Caña de playón	: Roseau (<i>bactris minor</i>) avec lequel l'on fabrique la <i>guacharaca</i> *.
Cañaguate	: Bois (<i>tabebuia chrysantha</i>) utilisé pour fabriquer les <i>bolillos</i> *.
Candomblé	: Pratique religieuse syncrétique, d'origines Yoruba et Bantou, au Brésil.

Cantador(a)	: Chanteur, chanteuse soliste de <i>balles cantados*</i> (danses chantées).
Canto	: Dans la facture instrumentale, morceau de fil de fer utilisé pour faire les <i>tiros*</i> . Autrement, ce terme veut dire : "chant".
Cantos de arreo	: Chants de travail, ou <i>zafras*</i> , employés par le paysan <i>costeño*</i> pour stimuler les bêtes. Appelés aussi <i>cantos de vaquería*</i> .
Capachos	: Sorte de <i>maracas</i> de petite taille, utilisés dans les orchestres de la région des Plaines Orientales.
Cardón	: Sorte de cactus avec lequel on construit la <i>gaita*</i> .
Carroza	: Dans le contexte de la neuvaine de Noël à San Martín de Loba, la <i>carroza*</i> est un cortège qui se crée autour d'une scène, d'un "tableau vivant" (<i>cuadro vivo*</i>) avec un ou plusieurs personnages, généralement tiré d'un passage biblique, mais aussi des contes et des légendes populaires, ou encore d'après des personnages de la vie réelle. Ces personnages sont joués par des jeunes (souvent des enfants) qui se déguisent et qui se placent dans un décor fait sur une table à manger mise à l'envers, et tirée par des hommes qui la porte sur leurs épaules, ou sur un char tiré par un âne ou un cheval. Ces derniers temps on le fait aussi sur des camionnettes ou des camions.
Caseta	: Baraque où l'on danse de la musique de <i>picó*</i> .
Catambre	: Sorte de liane utilisée par José "Taco" Camelo pour les cercles des tambours.
Ceiba blanca	: Variété de fromager (ceiba pentandra) utilisé pour fabriquer les fûts de tambours.
Cernidor	: Attrail de la danse des <i>pilanderas*</i> . Il s'emploie pour tamiser et trier le maïs.
Chalupa	: Embarcation à moteur qui transporte une quinzaine de passagers, principal moyen de transport fluvial de la région.
Champán	: Embarcation de grande taille recouverte d'un toit de roseaux et de feuilles de palmier.
Chandé	: Dans les villages à <i>Tambora</i> , l'une des modalités rythmiques de la <i>Tambora</i> . À Talaigua - et la région circonvoisine -, genre de musique et de danse où l'on interprète <i>chandé*</i> et <i>corrido*</i> (les deux modalités ou variantes rythmiques de cette musique). Pratique musicale proche de la <i>Tambora</i> , interprétée principalement aux alentours du mois de décembre et de Noël.
Chandé	: L'une des modalités rythmiques de la <i>Tambora</i> . Aussi, nom générique d'une musique, de sa danse respective ainsi que de la fête dans le village de Talaigua Viejo. Lors des <i>Chandés</i> on interprète deux modalités rythmiques distinctes : le <i>chandé</i> et le <i>corrido*</i> .
Charanga	: Musique d'origine cubaine.
Chicha	: Boisson fermentée à base de maïs.
Chicharrón	: Peau de porc grillée.

Chimila	: Ethnie amérindienne qui habitait une partie de la région de la Caraïbe en Colombie.
Chirimía	: Orchestre typique pour interpréter la musique de la région du nord du Pacifique (et principalement du département du Chocó) constitué par les instruments suivants : flûte traversière à six trous (en métal ou en roseau) et la clarinette moderne, comme instrument mélodique avec le bombardino comme instrument accompagnateur ; la <i>tambora</i> * et la caisse claire et les cymbales qui assurent l'accompagnement rythmique. La musique interprétée par ces orchestres est : la <i>jota</i> * , la <i>mazurka</i> , la <i>contradanza</i> , la <i>polka</i> , l' <i>abozao</i> * , le <i>tamborito</i> * , entre autres.
Chirrinchi	: Boisson alcoolisée. L'eau-de-vie appelée <i>chirrinchi</i> dans certains endroits ou <i>ñeque</i> * dans d'autres. Aussi appelé <i>tapatusa</i> * .
Chuiras	: Plante d'où viennent les graines qui servent à la fabrication du <i>guache</i> * .
Cimarrón	: Esclave en fuite.
Combo saisero	: Nom que, dans ce travail, nous donnons à un type d'orchestre régional dans lequel convergent toutes ces musiques urbaines et rurales, de même que celles en provenance des Antilles (notamment Cuba), avec des influences du jazz et qui aujourd'hui sont lancées sur la scène internationale.
Concha 'e jobo	: Chapeau typique des paysans de la région sud de la dépression momposine.
Concha 'e yuca	: "Peau de manioc". Sorte de liane utilisée par Cástulo Acuña pour faire les cercles des tambours.
Contestar	: Répondre. Terme qui désigne l'acte de chanter la réponse du chœur.
Corral macho	: Sorte de liane employée par Eleuterio Ardila pour faire les cercles de tambours.
Corraleja	: Sorte de corrida célébrée à travers la région, où l'on interprète de la musique pour <i>bandas</i> * .
Corrido	: L'une des modalités rythmiques du <i>Chandé</i> .
Costeño(a)	: Côtier (ière). Habitant de la région de la Caraïbe en Colombie.
Covar	: Terme utilisé dans la Caraïbe pour désigner la tâche (la <i>cova</i> *) qui consiste à creuser la cavité d'un tronçon d'arbre.
Cuadros vivos	: Des "tableaux vivants" représentant différentes scènes de la nativité du Seigneur pendant la neuvaine de Noël à San Martín de Loba, et d'autres villages.
Cuatro	: Cordophone à quatre cordes, utilisé dans les orchestres de la région des Plaines Orientales.
Cuba	: Enfant cadet (généralement une fille) d'une famille.
Cucambas	: Danse, avec une chorégraphie spécifique d'un groupe de personnes (<i>danza</i> *), interprétée lors des carnavals et d'autres festivités à San Martín de Loba et dans d'autres villages de la région.

- Culebra** : Serpent, couleuvre. Mot qui vient de l'expression "*lo picó la culebra*" ("la couleuvre vous a mordu"). Dans la *Tambora* "la *culebra*" est un jeu qui consiste à faire payer à une personne une amende afin de se procurer de l'argent ou de l'eau-de-vie pour la fête.
- Cumbia** : Musique et danse de la Caraïbe, et sans doute l'une des plus représentatives de cette région. Elle a été considérée comme une "*synthèse musicale*" (Delia Zapata Olivella) et "*culturelle*" (Nina S. de Friedemann) du peuple colombien en raison justement du métissage "tri-éthnique" (Espagnol, Africains, Indiens) qui la caractérise et dont elle est issue. Plus récemment la "*mère des rythmes*" de cette région (Javier Gil Gallego). Elle est interprétée par les *conjuntos de cumbia* (ou *cumbiambas*) et le *conjunto de gaitas*.
- Cumbiamba** : Terme avec plusieurs acceptions. Il se réfère au festival ou au lieu où l'on danse la *cumbia*, et d'autres rythmes tels que *bullerengue*, *mapalé*, *porro*, etc. Dans le département de l'Atlántico, ce terme se réfère aussi à l'orchestre qui interprète cette musique (et c'est dans ce sens que nous l'employons généralement dans ce travail). Dans d'autres régions on appelle cet orchestre *conjunto de cumbia*. Cette formation se compose essentiellement des instruments suivants : *caña de millo* ou *gaitas* (mâle et femelle), *llamador alegre*, *tambora*, *maracas* et *guache*.
- Cununo** : Tambour conique à une seule membrane - similaire au *currulao* - avec la cavité inférieure de son fût obturée par une planche en bois.
- Currulao** : Instrument membranophone utilisé dans les orchestres de *Tambora*. Dans la région du Pacifique, il existe également un genre de musique nommé "Currulao".
- Danza** : De la danse, avec une chorégraphie spécifique d'un groupe de personnes, interprétée lors des carnavals et d'autres festivités (cf. *pilanderas*, *farotas*, *tablileras*, parmi d'autres).
- Danzón** : Rythme d'origine cubaine, issu du *son*.
- Desconchar** : Terme utilisé par Eleuterio Ardila - et prononcé '*esconchar*' - pour désigner le travail qui consiste à enlever l'écorce du tronçon, et pour lequel il utilise principalement la hache.
- Desfondar** : Terme utilisé par Eleuterio Ardila - et prononcé '*esfondar*' - pour désigner le travail qui consiste à enlever le fond du tronçon. Pour cela, il utilise le ciseau à bois et le *fierro* (fer). Le processus de l'ouverture du creux et de l'enlèvement du fond du tronçon s'appelle *covar* (creuser).
- Esconchar** : Voir «Desconchar».
- Esfondar** : Voir «Desfondar».
- Estancia** : Contrairement à l'*hacienda*, l'*estancia* - du verbe "*estar*" (se trouver) - fut une création américaine. D'après Bernard Lavallé, son apparition coïncide avec la stabilisation des troupeaux jusque-là itinérants.
- Fandango** : Terme qui possède plusieurs connotations. Dans certains villages, il est employé pour désigner les danses à travers les rues et l'endroit où les gens se réunissent, ainsi que la fête en général dont la danse fait partie. C'est aussi un *baile cantado*, ainsi qu'un rythme faisant partie du

répertoire de l'une des formations les plus répandues de toute la région : les *bandas**.

- Farotas** : Danse, avec une chorégraphie spécifique d'un groupe d'hommes habillés en femme (*danza**), interprétée lors des carnavals et d'autres festivités à Talaigua Nuevo et San Martín de Loba ainsi que dans d'autres villages de la région.
- Farotear** : Faire des mouvements accentués - caractéristiques de la danse des *farotas** - avec la *pollera**.
- Faroteo** : Mouvement accentué - caractéristique de la danse des *farotas** - avec la *pollera**.
- Fierro** : Outil utilisé pour la finition après avoir creusé le tronçon de l'arbre. Fer.
- Gaita** : Instrument de musique aérophone, dont le tuyau est construit à partir d'un cactus nommé *cardón** et l'embouchure faite d'un mélange de charbon végétal et de cire d'abeille à travers laquelle on introduit l'hampe creuse d'une plume de canard sauvage où l'on souffle pour produire le son, et que l'on trouve encore aujourd'hui chez les Indiens *Kogi**, habitant la *Sierra Nevada de Santa Marta*. Elles se présentent en paires qui reçoivent les noms de *Kuisi sugi** pour la *gaita** mâle et *Kuisi bunzi** pour la *gaita** femelle. Ce nom peut également signifier l'orchestre dans lequel on trouve traditionnellement ces instruments (orchestre appelé aussi «Conjunto de gaita»), ainsi que l'un des rythmes interprétés par ces orchestres, rythme qui dans d'autres formations orchestrales, et dans d'autres régions de la Caraïbe, on appelle *cumbia**.
- Gallitos** : Voir : «Tablitas».
- Golpe** : Voir «Toque».
- Grito de monte** : *Zafra** employée dans la "brousse".
- Guabina** : Danse traditionnelle de la région des Andes en Colombie.
- Guacharaca** : Grattoir qu'on frotte avec un peigne aux dents faites de rayons de vélo, et fait à partir de la *caña de playón** (*bactris minor*), que l'on utilise dans les *conjunto vallenato**.
- Guache** : Instrument idiophone faisant depuis récemment partie de certains orchestres de *Tambora*, et employé dans les *cumbiambas** (ou *conjuntos de cumbia**). Il est construit en forme de cylindre en fer-blanc, zinc galvanisé ou autres métaux, à l'intérieur duquel on met des graines de *chuiras**, de manière à produire du son en le secouant.
- Guacherna** : L'une des modalités rythmiques de la *Tambora*. À San Martín de Loba lorsqu'elle est interprétée lors de *paseos** ("promenades"), on l'appelle *paseo**.
- Guachos** : Instruments idiophones - similaires au *guache** mais en plus petits - utilisés en paires.
- Guajiros** : Ethnie amérindienne qui habitait (et qui habite encore) une partie de la région de la Caraïbe en Colombie (ce qui constitue aujourd'hui le département de la Guajira).

Guapirreo	: Cris de monte *. D'après Margarita Cántaro et Carlos Díaz le <i>guapirreo</i> * est un : " <i>Cri profond et émouvant qui extériorise les sentiments du paysan</i> ("
Guasá	: Idiophone (similaire au <i>guache</i> *) fabriqué à partir d'une tige de bambou d'environ 50 cm de long et 7 cm de diamètre, fermée aux deux extrémités par deux clous de bois dur. A l'intérieur de ce tube on met des graines, de manière à produire des sons en le secouant.
Guásimo	: Bois (<i>guazuma ulmifolia</i>) dont José Camelo et Cástulo Acuña fabriquent les coins.
Hacienda	: D'après Bernard Lavallé, mot médiéval en provenance d'Espagne qui désignait à l'origine quelque forme de bien meuble ou immeuble, que ce fût, argent, bétail, terres. Il s'est vraiment imposé à travers l'Amérique espagnole au XVII ^{ème} siècle pour désigner précisément les propriétés terriennes dans un domaine rural.
Hatillo	: Petit <i>hato</i> *.
Hato	: Mot désignant les terres de stabilisation des troupeaux.
Hembra	: Femelle. Nom que reçoit la <i>tambora</i> * (l'instrument).
Indios	: Danse accompagnée de <i>currulao</i> *, <i>pito</i> * et <i>maracas</i> avec une chorégraphie spécifique d'un groupe de personnes (<i>danza</i> *) où l'on doit dire des <i>relaciones</i> * et "tisser la tresse". Elle est interprétée lors des carnavals et d'autres festivités à San Martín de Loba et dans d'autres villages de la région.
Jeme	: Distance comprise entre l'extrémité du pouce et celle de l'index complètement ouverts.
Jobo	: Arbre (<i>spondias mombin</i>) utilisé pour fabriquer le fût des tambours.
Johnson	: Canot, très utilisé sur le fleuve Magdalena, à moteur Johnson, duquel il tient son nom.
Jota	: Danse traditionnelle de la région de la côte Pacifique.
Junta	: Comité organisateur de chaque rue participant à la neuvaine de Noël de San Martín de Loba.
Kogi	: Ethnie amérindienne qui habitait (et qui habite encore) une partie de la «Sierra Nevada de Santa Marta» (massif montagneux situé au bord de la mer Caraïbe, dans le département Magdalena, d'une superficie de 15.000 km ² et d'une altitude de plus de 5.000 mètres).
Kuisi bunzi	: Instrument de musique aérophone, d'origine <i>kogi</i> *, correspondant à la <i>gaita</i> * femelle, avec quatre ou cinq trous de jeu, et mesurant de 60 à 70 cm de long et de 2 à 3 cm de diamètre environ.
Kuisi sugi	: Instrument de musique aérophone, d'origine <i>kogi</i> *, correspondant à la <i>gaita</i> * mâle, avec un ou deux trous de jeu, et mesurant de 60 à 70 cm de long et de 2 à 3 cm de diamètre environ.
Kuna	: Ethnie amérindienne qui habitait (et qui habite encore) une partie de la région de la Caraïbe en Colombie. On l'écrit également "Cuna".

Lata	: Palmier aux tiges fines très épineuses , avec lequel (comme le roseau, ou le millet) on peut également construire l'instrument appelé <i>caña de millo*</i> , utilisé dans les <i>cumbiambas*</i> (ou «conjuntos de cumbia* »).
Leleleo	: Ou <i>lalaleo</i> . Formule lexicale employée dans plusieurs genres de musique ayant eu un contact important avec les Noirs venus d'Afrique.
Llamador	: "Celui qui appelle". Tambour conique « <i>macho</i> » (mâle) à une seule membrane percutée avec les mains, qui accompagne la musique de tradition orale de la région de la Caraïbe dans les <i>cumbiambas*</i> et les <i>conjuntos de gaita*</i> .
Llanera(o)	: Relative aux " <i>Llanos* Orientales</i> ".
Llanos	: Plaines. " <i>Llanos Orientales</i> " : L'une des régions naturelles de Colombie. Plaines Orientales ou savanes de l'Orénoque.
Lumbalú	: Chant funéraire du village Palenque de San Basilio (dans le département de Bolívar).
Machlambrado	: Noeud que l'on fait avec le <i>seno*</i> sur le fût du <i>currulao*</i> , appelé ainsi par José Camelo "(...) parce qu'on en fait d'abord un, puis un autre (...) : mâle ["macho"] et femelle ["hembra"] ". Voir Figure N° 8.
Macho	: Mâle. Nom que reçoit le tambour <i>currulao*</i> .
Mafufo	: Variété de bananier.
Majaguo	: Arbre (<i>hibiscus tiliaceus</i>), utilisé pour la fabrication de <i>tamboras*</i> (l'instrument).
Malibú	: Ethnie amérindienne qui habitait une partie de la région de la dépression de Mompos en Colombie. Dans la langue indienne, ce mot signifie "tigre", et c'était le nom du cacique de la région au moment de la conquête. Sorte de liane utilisée par Cástulo Acuña pour les cercles des tambours.
Mambo	: Rythme d'origine cubaine, popularisé par l'orchestre de Dámaso Pérez Prado.
Mapalé	: Danse et rythme de la région caraïbe en Colombie.
Marímbula	: Instrument qui dérive de la <i>mbira</i> . Il fut importé d'Afrique par les esclaves, et diffusé dans divers pays du continent Américain.
Masato	: Boisson épaisse, légèrement fermentée, faite de maïs cuit - ou de riz - et de sucre.
Massi	: Variante de la <i>caña de millo*</i> chez les Indiens <i>Guajiro*</i> .
Mayor	: Tambour conique « <i>hembra</i> » (femelle) à une seule membrane percutée avec les mains, qui accompagne la musique de tradition orale de la région de la Caraïbe. Il est appelé aussi « <i>alegre*</i> ».
Merecumbé	: Rythme créé par Pacho Galán avec son orchestre de salon, issu d'un mélange entre la <i>cumbia*</i> et le <i>merengue*</i> .
Merengue	: Rythme interprété dans la musique <i>vallenata*</i> . On a tendance à le différencier du <i>merengue*</i> d'origine dominicaine (et qui aurait servi à

Pacho Galán pour créer le *mercumbé** en le mélangeant avec la *cumbia**).

- Mita** : Tribut. Système de travail obligatoire.
- Morisqueta** : Figure habile dans la danse. S'emploie surtout au pluriel : *morisquetas**.
- Naranjuelo** : Arbre (*Maclura pomifera*) utilisé par Cástulo Acuña dans la fabrication du *currulao**.
- Ñeque** : Boisson alcoolisée. L'eau-de-vie appelée *ñeque* dans certains endroits ou *chirrinchi** dans d'autres. Aussi appelé *tapatusa**.
- Orejero** : Arbre (*enterolobium cyclocarpum*) utilisé pour fabriquer les fûts de tambours.
- Palenque** : Sorte de forteresse - hors la loi - et camp de refuge des Noirs esclaves d'origine africaine en fuite et situé dans des zones écartées et difficiles d'accès.
- Palmetas** : Voir : «Tablitas».
- Panela** : Sucre de canne brun en pains.
- Paseo** : Dans le contexte de la neuvaine de Noël à San Martín de Loba, le *paseo** (promenade) se réfère au déplacement de la foule dans les rues du village, en même temps qu'elle chante, joue et s'amuse en faisant un grand tapage collectif.
- Pasillo** : Danse traditionnelle de la région des Andes, déjà très populaire dès la deuxième moitié du XIXème siècle, issue de la valse européenne avec un rythme plus rapide.
- Pata 'e gallina** : Noeud "patte de poule" fait sur une *cabuya** qui entoure le fût du *currulao**, et appelé ainsi par Eleuterio Ardila. Voir Figure N° 4.
- Pechiche** : Tambour conique à une seule membrane percutée avec les mains, (ressemblant au tambour *alegre** mais en plus long) qui accompagne la musique de *lumbalú** au Palenque de San Basilio.
- Pedro tomín** : Bois utilisé pour les coins du *currulao**.
- Picó** : "Picó" est une transformation du mot d'origine anglaise "pick-up", et qui est donc le nom donné aux électrophones de reproduction d'enregistrements phonographiques sur disque. Aujourd'hui, dans le langage populaire de la région, il reste le nom générique de toute forme de reproduction de musique enregistrée, autre que la radio.
- Pilanderas** : Danse où, à San Martín de Loba, les hommes s'habillent en femme et font semblant de piler le maïs d'une manière burlesque et drôle.
- Pilón** : Attrail de la danse des *pilanderas**. Pilon.
- Piñón** : Arbre (*sterculia apetala*) utilisé pour fabriquer les fûts de tambours.
- Piquería** : Duel entre deux ou plusieurs chanteurs solistes, où chacun à son tour démontre son habileté à improviser des vers en lançant des satires contre ses adversaires. Bien que parfois l'on trouve aujourd'hui ce style de chant

dans la *Tambora*, il est beaucoup plus courant dans d'autres genres de musique, tel que le *vallenato**, qui ont sans doute influencé la *Tambora*.

Pito	: Sifflet, flûte, <i>caña de millo</i> *.
Pizón	: Morceau de bois qui s'utilise comme un maillet, appelé ainsi et utilisé par José Camelo du village de Tamalameque.
Plaza	: Place principale du village.
Pollera	: Longue jupe qui va jusqu'aux chevilles, employée jadis dans la région comme vêtement quotidien, et utilisée aujourd'hui pour danser la <i>Tambora</i> , et d'autres danses traditionnelles de la région caraïbe.
Porro	: Partie finale de la danse des <i>pilanderas</i> *. Rythme très répandu dans la région de la Caraïbe et interprété par différents types d'orchestre : <i>cumbiamba</i> * (ou <i>conjunto de cumbia</i> *), <i>gaita</i> *, <i>banda</i> *, orchestre de salon. Certains auteurs (cf. Abadía Morales) identifient le <i>porro paletiao</i> à la <i>gaita</i> * (le rythme) et le <i>porro tapado</i> à la <i>puya</i> *.
Prieto	: Sorte de liane utilisée pour les cercles des tambours.
Puya	: Rythme très populaire, interprété par les orchestres typiques de la région caraïbe, tels que les <i>cumbiambas</i> *, les <i>conjunto de gaita</i> *, ou encore les <i>bandas</i> *, ainsi que le <i>conjunto vallenato</i> *. Certains auteurs (cf. Abadía Morales) identifient la <i>puya</i> au <i>porro tapao</i> .
Rasgueo	: Grattage. Technique de jeu utilisée dans l'interprétation du <i>tiple</i> *.
Rebocar	: Terme employé par Cástulo Acuña pour signaler la tâche d'affiner avec un couteau, le bord supérieur intérieur du fût du tambour.
Redoble	: Roulement. Figure rythmique "alterne" dans les différents <i>toques</i> * du <i>currulao</i> *. Casildo Gil l'appelle aussi <i>reflejo</i> *.
Refinar	: Terme utilisé par Eleuterio Ardila pour designer le travail qui consiste à enlever les aspérités qui demeurent après la phase précédente (<i>cova</i> *) sur le fût du tambour.
Reflejo	: "Réflexe". Figure rythmique "alterne" dans les différents <i>toques</i> * du <i>currulao</i> *, et appelée ainsi par Casildo Gil.
Relaciones	: Des vers, des couplets ou des paroles - non chantés - de certaines danses, comme celle de l' <i>indio</i> *.
Remolino	: Terme employé par Cástulo Acuña pour désigner la partie du bois où se forme une sorte de noeud, ce qui le rend plus dur et plus difficile à briser.
Repicador	: Voir «Alegre».
Repique	: Roulement rapide sur la peau de l'instrument. Terme qui provient des ensembles de <i>cumbiamba</i> *, où l'un des instruments reçoit le nom de <i>alegre</i> * ou <i>repicador</i> * - celui sur lequel on fait le <i>repique</i> * - , dû à sa fonction d'improvisation.
Requinto	: Instrument cordophone similaire au <i>tiple</i> *, avec une boîte de résonance plus petite et étroite.
Resguardos	: Grandes étendues de terre destinées à la protection des Indiens.

Respondedoras	: Femmes faisant partie du chœur dans la <i>Tambora</i> .
Respuesta	: "Réponse". Intervention - ou refrain - qui suit l'antécédent mélodique du soliste, et chanté par le chœur.
Romance	: Strophe - en quatrain - utilisée dans la poésie espagnole, et de laquelle dérivent plusieurs formes de poésie populaire en Colombie.
Samba	: Musique, danse et fête en provenance du Brésil.
Sancocho	: Variété de pot-au-feu, à base de viande et de légumes locaux, de banane plantain verte et de manioc, ou de poisson et de légumes.
Santería	: Pratique religieuse synchrétique, d'origine Yoruba, à Cuba.
Seno	: Corde double en <i>cabuya</i> * enroulée au fût du <i>currulao</i> * à un empan du bord supérieur. Sert à tenir les coins ; José Camelo fait un noeud aux extrémités qu'il appelle « <i>machiabrado</i> * ».
Sexteto	: Nom donné à un orchestre utilisant la <i>marimbula</i> * , parmi d'autres instruments, et qui, d'après Gloria Triana, est uniquement conservé dans la communauté de Palenque de San Basilio.
Solera	: Bois (<i>cordia alliodora</i>) utilisé pour les coins du <i>currulao</i> *.
Son	: En Colombie ce mot s'emploie très souvent comme synonyme de rythme. Ainsi, on dira : " <i>son</i> * de <i>tambora</i> ", pour évoquer ce rythme. C'est aussi un rythme d'origine cubaine.
Suela gurbia	: Gouge. Outil que Cástulo Acuña utilise pour travailler le bois.
Tablitas	: Instrument fait de planchettes fines, rarement employé dans la <i>Tambora</i> mais plus souvent dans d'autres types de <i>bailes cantados</i> *, et qui sert à marquer la pulsation isochrone de la musique en même temps que les battements de mains. D'après Pino Avila, dans la dépression de Mompos elles s'appellent <i>gallitos</i> *, bien que nous n'ayons entendu que le nom <i>tablitas</i> *, et dans d'autres régions de la Caraïbe, d'après List, elles se nomment <i>palmetas</i> *.
Tablitteras	: Danse avec une chorégraphie spécifique d'un groupe de personnes (<i>danza</i> *), interprétée lors des carnavals et d'autres festivités à San Martín de Loba et dans d'autres villages de la région.
Tambor	: Tambour. À Talaigua Viejo, <i>tambor</i> est le nom que reçoit le tambour <i>currulao</i> *.
Tambora	: Fête, musique, danse, orchestre, rythme, instrument, dans la région de la dépression momposine. Lorsque dans ce travail ce terme est suivi d'un astérisque (*), il se réfère exclusivement à l'instrument membranophone, interprété avec des baguettes.
Tambora alegre	: L'une des modalités rythmiques de la <i>Tambora</i> . Appelée aussi <i>tambora corrida</i> * et interprétée principalement à Hatillo de Loba.
Tambora corrida	: L'une des modalités rythmiques de la <i>Tambora</i> . Appelée aussi <i>tambora alegre</i> * et interprétée principalement à Hatillo de Loba.

Tambora redoblada	: L'une des modalités rythmiques de la <i>Tambora</i> , interprétée uniquement à San Martín de Loba.
Tamborero	: Joueur du tambour. Tambourineur. Prononcé également : "tambolero".
Tamborina	: Tambour conique à une seule membrane, d'environ 30 cm de diamètre du côté de la peau, sur 35 cm de hauteur. On le joue avec des baguettes. Dans la <i>Tambora</i> de Río Viejo, cet instrument remplace la <i>tambora</i> .
Tamborito	: Musique interprétée par les orchestres de <i>chirimías</i> , de la région du Pacifique. Également, en Panamá c'est une danse, et une musique de chants responsoriaux, accompagnée de tambours.
Tapatusa	: "Bouchon du rafle de maïs". Boisson alcoolisée. L'eau-de-vie.
Tiple	: Instrument cordophone utilisé généralement comme accompagnement dans les formations orchestrales de la région des Andes. Il se joue avec une technique de <i>rasgueo</i> (grattage). Il s'accorde comme les quatre premières cordes de la guitare (Mi-Si-Sol-Ré).
Tiros	: Sorte d' "oreilles" accrochées au cercle : grâce à la tension exercée vers le bas par les coins, la peau est tendue.
To's tenemos	: "On en a tous". Foulard qu'on portait autour du cou, pour éviter la transpiration ou la fraîcheur de la nuit lors de <i>Tamboras</i> à San Martín de Loba.
Toque	: Le <i>toque</i> est une formule rythmique interprétée sur les instruments à percussion, qui se répète un grand nombre de fois dans un morceau de musique donnée, et qui constitue l'un de ses traits caractéristiques le plus important. Appelé aussi " <i>golpe</i> ".
Torbellino	: Danse traditionnelle de la région des Andes.
Trenza	: Danse traditionnelle de la région des Andes.
Tres puntadas	: Sandales à semelle de cuir, de caoutchouc ou de plastique, sur laquelle sont fixées à trois endroits les lanières qui servent à la faire tenir au pied.
Tuna	: D'après Ruben D. Castellares l'une des modalités rythmiques de la <i>Tambora</i> dans le village de Río Viejo, et qui correspondrait au <i>chandé</i> d'autres villages.
Uvito	: Bois utilisé par Cástulo Acuña pour les baguettes. Nom vernaculaire.
Vallenato	: Terme désignant la provenance de la région de la vallée de Upar, dans le département de Cesar. On peut ainsi parler de : musique <i>vallenata</i> , interprétée par le <i>conjunto vallenato</i> (accordéon diatonique, <i>caja</i> et <i>guacharaca</i>).
Vaquería	: Voir « <i>Cantos de arreo</i> ».
Varilla	: Bâton ferré. Outil employé pour travailler le bois dans la facture instrumentale.
Vaudou	: Pratique religieuse synchrétique, d'origine Yoruba, à Haïti.
Velorio	: Veillée funèbre.

Versear	: Acte d'improviser des vers dans le chant du soliste.
Verso	: Vers. Ce terme possède cependant plusieurs acceptions qui désignent différentes formes de poésie en général, dont le couplet chanté par le soliste.
Villancicos	: Des chants traditionnels de Noël amenés par les espagnol, et interprétés pendant la neuvaine de Noël.
Vitola	: Calibreur. Instrument qui fonctionne comme un compas et qui permet de tracer sur le bois une circonférence du diamètre requis.
Yamaró	: D'après Aquiles Escalante, tambour conique à une seule membrane percutée avec les mains, qui accompagne la musique de <i>lumbalú</i> * au village de Palenque de San Basilio.
Zafra	: Chant de travail utilisé par les <i>costeños</i> * pendant les besognes quotidiennes dans les régions agricoles et d'élevage lors des mouvements de bétail et la préparation des champs. On distingue les chants suivants : <i>cantos de arreo</i> * (chants pour stimuler les bêtes), <i>vaquería</i> * (idem), <i>zafra</i> * et <i>grito de monte</i> * (cri de "brousse"). Il existe aussi la <i>zafra mortuaire</i> , des chants utilisés au moment de tasser la terre avec un marteau-pilon une fois que le mort a été enterré.
Zenú	: Ethnie amérindienne qui habitait une partie de la région de la Caraïbe en Colombie, sur les rivières du fleuve Sinú.

Index

Cartes

Exemples musicaux et de danse

Figures

Photos

Tableaux

Cartes

	PAGE
Carte N° 1 : Les régions naturelles de la Colombie.....	26
Carte N° 2 : Région de la Caraïbe.....	43
Carte N° 3 : Fleuve Magdalena, « brazo » de Loba et de Mompos, et principales villes dans la région caraïbe	86
Carte N° 4 : Principaux <i>palenques</i> * en Colombie pendant les XVIème, XVIIème et XVIIIème siècles	90
Carte N° 5 : La région des villages étudiés (dans la dépression de Mompos)	109
Carte N° 6 : Principales voies d'accès à la région.....	110

Exemples musicaux

Exemple 1 : «La tanga gaviota»	408
Exemple 2 : «Chicó le vino»	422
Exemple 3 : «Naranjas y limas»	428
Exemple 4 : «Ole Juanita, ole Celena»	434
Exemple 5 : «La tanga gaviota»	435
Exemple 6 : «La pava»	436
Exemple 7 : «La negra Juana»	441
Exemple 8 : «Tres golpes»	459
Exemple 9 : «La cuba e'»	462
Exemple 10 : «La salamanca»	473
Exemple 11 : <i>Toque* de tambora golpeada*</i>	477
Exemple 12 : «La Magdalena»	483
Exemple 13 : «Pasea la tambora»	490
Exemple 14 : «Naranjas y limas»	495
Exemple 15 : «Vicente ya lo ve»	499
Exemple 16 : «Qué parió María»	500
Exemple 17 : «Tres golpes»	500
Exemple 18 : «Campana de navidad»	501
Exemple 19 : «La cuba e'»	501

Exemple 20 : « El avión »	501
Exemple 21 : « Chicó le vino »	502
Exemple 22 : « La negra Juana »	503
Exemple 23 : « Si Juana viniere »	503
Exemple 24 : « La guerra patriota »	508
Exemple 25 : « La guerra patriota »	513
Exemple 26 : « A pila' el arroz »	517
Exemple 27 : « El pájaro chilacó »	521
Exemple 28 : « Emiliano »	524
Exemple 29 : « Sapo »	527
Exemple 30 : « Compae se cayó »	530
Exemple 31 : « Para mi hermanito »	534
Exemple 32 : « Para dónde va »	535
Exemple 33 : « Tuba je »	536
Exemple 34 : « Rescate del Magdalena »	539
Exemple 35 : « La Magdalena »	548
Exemple 36 : « Los pozos brillantes »	549
Exemple 37 : « Rescate del Magdalena »	550
Exemple 38 : « Sombrerito blanco »	552
Exemple 39 : « Chicó le vino »	557

Exemples de danse

Exemple 40 : « Chicó le vino »	591
Exemple 41 : « Aysí ahora »	592
Exemple 42 : « La pava »	593
Exemple 43 : « Chicó le vino »	594
Exemple 44 : « La pluma »	595
Exemple 45 : « Campana de navidad »	595
Exemple 46 : « La guerra patriota »	596
Exemple 47 : « La guerra patriota »	597
Exemple 48 : « Camisola »	598
Exemple 49 : « A pila' el arroz »	599
Exemple 50 : « Sapo »	599

Exemple 51 : « Compae se cayó »	600
Exemple 52 : « Sombrerito blanco »	602
Exemple 53 : « Señora Colombia »	603
Exemple 54 : <i>Paseos*</i> et <i>Tambora</i>	604

Figures

Figure 1 : La <i>gaita*</i>	29
Figure 2 : La <i>caña de millo*</i>	31
Figure 3 : Indien <i>Kogi</i> interprétant la <i>kuisi sugi*</i> et une <i>maraca</i>	32
Figure 4 : Noeud <i>pata 'e gallina*</i> d'après Eleuterio Ardila	275
Figure 5 : Le <i>currulao*</i> (et ses parties) de Eleuterio Ardila	275
Figure 6 : Phase initiale du laçage de la <i>tambora*</i> de Eleuterio Ardila.	279
Figure 7 : Phase finale du laçage de la <i>tambora*</i> de Eleuterio Ardila.	279
Figure 8 : Noeud <i>machiambrado*</i> d'après José "Taco" Camelo.	299
Figure 9 : Laçage de la <i>tambora*</i> de José "Taco" Camelo	306
Figure 10 : Image vidéo 3, séquence "A"	365
Figure 11 : Image vidéo 3, séquence "C"	369
Technique de jeu du <i>currulao*</i> .	
Transcription "coup par coup".	
Figure 12 : Technique de jeu du <i>guache*</i>	371
Figure 13 : Cycles périodiques des parties vocale et de percussion des exemples 1 et 2.	421
Figure 14 : Cycles périodiques des parties vocale et de percussion de l'exemple 7.	458
Figure 15 : Cycles périodiques des parties vocale et de percussion de l'exemple 9.	472
Figure 16 : Rythmique des pieds contre le sol dans la danse des <i>tamboras</i> .	585
Figure 17 : Rythmique des pieds contre le sol dans la danse des <i>berroches</i> .	587
Figure 18 : Rythmique des pieds contre le sol dans la danse des <i>chandés</i> .	589

Photos

Photo N° 1 : Vue de la rive du fleuve Magdalena.	87
En route vers Altos del Rosario, le 28 décembre 1994.	
Photo N° 2 : Altos del Rosario. Maison de Celestino Epalza (<i>tamborero*</i>),	87
le 9 décembre 1995.	
Photo N° 3 : Hatillo de Loba. <i>Plaza*</i> centrale et église du village,	87
le 21 janvier 1995.	
Photo N° 4 : San Martín de Loba. Rue de Bolívar,	107
le 12 novembre 1995.	
Photo N° 5 : Talaigua Viejo. Maison de Ramona Ruiz (<i>cantadora*</i>),	107
le 4 janvier 1996.	
Photo N° 6 : Tamalameque. Église du village, le 30 décembre 1995.....	107
Photo N° 7 : «Brazo» de Loba. Fleuve Magdalena,	108
le 17 décembre 1994.	
Photo N° 8 : Dépression momposine. Vers le marécage de Zapatosa,	108
le 16 décembre 1995.	
Photo N° 9 : Ville de Mompox. Église. Le 2 janvier 1996.....	108
Photo N° 10 : Premier <i>paseo*</i> vers trois heures du matin.....	182
de la rue Saint Martin. <i>Tamboreros*</i> et foule.	
San Martín de Loba, le 21 décembre 1994.	
Photo N° 11 : Regina Ardila chante auprès de la crèche dans l'église	182
après la messe. San Martín de Loba,	
le 17 décembre 1995.	
Photo N° 12 : <i>Paseo*</i> au petit matin de la rue de Bolívar	182
<i>Carroza*</i> « L'archange St. Gabriel »	
San Martín de Loba, le 17 décembre 1995.	
Photo N° 13 : <i>Carroza*</i> des Ruelles « Dina tombe en difficultés »	184
San Martín de Loba, le 18 décembre 1994.	
Photo N° 14 : Idem. (L'homme représente un égyptien qui trompa une femme.....	184
Celle-ci se réfugie chez ses soeurs. D'après la <i>junta*</i> des Ruelles,	
cette scène est tiré du "Livre des histoires bibliques").	
Photo N° 15 : <i>Paseo*</i> des Ruelles. Yennis Caballero chante et	184
distribue l' <i>aguardiente*</i> . San Martín de Loba,	
le 18 décembre 1994.	
Photo N° 16 : <i>Carroza*</i> « L'Annonciation, avec l'ange »	185
San Martín de Loba, le 20 décembre 1994.	
Photo N° 17 : <i>Tamboreros*</i> de la <i>carroza*</i> « L'Annonciation, avec l'ange »	185
San Martín de Loba, le 20 décembre 1994.	
Photo N° 18 : <i>Carroza*</i> « Le couronnement »	185
San Martín de Loba, le 23 décembre 1995.	
Photo N° 19 : <i>Carroza*</i> « La pêche miraculeuse »	185
San Martín de Loba, le 21 décembre 1995.	
Photo N° 20 : <i>Cuadro vivo*</i> de la rue de Bolívar.	187
San Martín de Loba, le 17 décembre 1995.	

Photo N° 21 : Eleuterio Ardila Moncada et Yennis Caballero dansent l' <i>abozao</i> * lors de la <i>Tambora</i> des Ruelles. San Martín de Loba, le 18 décembre 1994.	187
Photo N° 22 : Martina Camargo et Eleuterio Ardila Moncada dansent "La pava", lors de la <i>Tambora</i> de la rue d'« El Carmen ». San Martín de Loba, le 22 décembre 1994.	187
Photo N° 23 : Vicente Serpa (<i>tambora</i>), Nicanor Agudelo (<i>cumulaio</i>) lors de la <i>Tambora</i> de la rue d'« El Carmen ». San Martín de Loba, le 22 décembre 1994.	187
Photo N° 24 : Estrade et pancarte où l'on peut lire : "Festival de Tambora, expresión folclórica de la cultura riana". San Martín de Loba, le 13 novembre 1994.	201
Photo N° 25 : <i>Tambora</i> de Santa Rosa de Arenal sur scène. San Martín de Loba, le 12 novembre 1995.	201
Photo N° 26 : Membres du jury observent les participants. San Martín de Loba, le 13 novembre 1994.	201
Photo N° 27 : Couple de San Martín de Loba, danse devant le jury à la «Maison de la Culture». Tamalameque, décembre de 1991.	211
Photo N° 28 : Couple d'enfant de Tamalameque danse sur scène. Tamalameque, décembre de 1991.	211
Photo N° 29 : Trophées du VIème Festival Tamalameque, décembre de 1991.	211
Photo N° 30 : Eleuterio Ardila sort du village pour travailler dans la brousse	269
Photo N° 31 : Eleuterio Ardila écorce un tronc de <i>majaguo</i> 269	269
Photo N° 32 : Outils utilisés par Eleuterio "dans la brousse" : Hache, <i>tomón</i> * [ciseau à bois] et <i>fierro</i> * [fer].	269
Photo N° 33 : Eleuterio "affine" la <i>tambora</i> à l'aide de la machette.....	272
Photo N° 34 : Eleuterio fait les cercles.....	272
Photo N° 35 : Eleuterio égalise l'un des côtés.	272
Photo N° 36 : Eleuterio "affine" l'intérieur de la <i>tambora</i> dans son atelier.	274
Photo N° 37 : Eleuterio perce les orifices sur la peau.	274
Photo N° 38 : Eleuterio pose les coins.	274
Photo N° 39 : Eleuterio pose le cercle supérieur.	278
Photo N° 40 : Eleuterio coud les peaux avec du fil de fer.....	278
Photo N° 41 : Eleuterio détache le fil de fer et pose le nylon.	278
Photo N° 42 : Eleuterio finit le laçage.	280
Photo N° 43 : Eleuterio essaie la nouvelle <i>tambora</i>	280
Photo N° 44 : José "Taco" examine le <i>jobo</i> * 290	290
Photo N° 45 : José "Taco" creuse avec la « <i>varilla</i> »..... 290	290

Photo N° 46 : José "Taco" avec le ciseau à bois et le marteau.....	290
Photo N° 47 : José "Taco" avec le <i>barretón</i> *	292
Photo N° 48 : José "Taco" avec la machette. José D. Arroyo l'observe.	292
Photo N° 49 : José "Taco" avec le <i>barretón</i> *	292
Photo N° 50 : José "Taco" avec la machette.....	292
Photo N° 51 : José "Taco" en train de tracer sur le fût de la <i>tambora</i> à l'aide de la <i>vitola</i> .	296
Photo N° 52 : Fût creusé de la <i>tambora</i>	296
Photo N° 53 : Fût du <i>currulao</i> polie au rabot.	305
Photo N° 54 : José "Taco" installe le cercle inférieur et rase la peau.....	305
Photo N° 55 : José "Taco" coud le tambour.....	305
Photo N° 56 : José "Taco" prépare les lianes, son fils le regarde.....	305
Photo N° 57 : José "Taco" place la peau de chèvre et le cercle inférieur.	308
Photo N° 58 : José "Taco" tend les cercles.	308
Photo N° 59 : José "Taco" termine le laçage et coupe la peau qui dépasse.	308
Photo N° 60 : José "Taco" coupe les coins.	308
Photo N° 61 : José "Taco" pose les coins.	309
Photo N° 62 : Arbre <i>guásimo</i> pour les coins.....	309
Photo N° 63 : Pied de <i>chuiras</i> pour le <i>guache</i> *	309
Photo N° 64 : Cástulo "découpe" le <i>campano</i> avec son fils Manuel Ignacio.	322
Photo N° 65 : Cástulo "taille" le <i>campano</i> à la hache.....	322
Photo N° 66 : Cástulo abat le <i>jobo</i>	322
Photo N° 67 : Cástulo marque les bords du tambour à l'aide de la <i>vitola</i> .	327
Photo N° 68 : Cástulo "taille" le tronçon du tambour.	327
Photo N° 69 : Cástulo polit les bords à la <i>suela gurbia</i> (gouge).	327
Photo N° 70 : Manuel Ignacio aide son père à polir à l'aide du <i>barretón</i> * .	327
Photo N° 71 : Cástulo polit le fût à la hachette.	330
Photo N° 72 : Cástulo polit au rabot.....	330
Photo N° 73 : Cástulo mesure les lianes.	330
Photo N° 74 : Cástulo pose le cercle supérieur.	330
Photo N° 75 : Cástulo fait les <i>tiros</i>	334
Photo N° 76 : Cástulo pose la <i>cabuya</i> * (corde ou ficelle d'agave).....	334
Photo N° 77 : Cástulo fait les coins.....	334
Photo N° 78 : Le <i>currulao</i> achevé.	334

Photo N° 79 : Cástulo pose le cercle inférieur.....	335
Photo N° 80 : Cástulo pose le cercle supérieur.....	335
Photo N° 81 : Cástulo coupe la peau	335
Photo N° 82 : Cástulo et Manuel Ignacio tendent la <i>tambora</i> avec du nylon.....	335
Photo N° 83 : Cástulo rase les peaux.....	338
Photo N° 84 : La <i>tambora</i> achevée.....	338
Photo N° 85 : Estrade «Pacha Gamboa». Groupe «Marchegua» d'Hatillo de Loba : percussionnistes, chœur, soliste et couple de danse. Tamalameque, décembre 1991.....	353
Photo N° 86 : Estrade du Festival à San Martín de Loba..... Groupe «Sí se pude» d'Altos del Rosario : percussionnistes, chœur et soliste. San Martín de Loba, le 12 décembre 1995.....	353
Photo N° 87 : Séance d'enregistrement du groupe «Sí se pude» d'Altos del Rosario. San Martín de Loba, le 12 décembre 1995.....	353
Photo N° 88 : Séance d'enregistrement type "A" : <i>Tambora</i> dans contexte d'origine. Altos del Rosario, 7 décembre 1995.....	383
Photo N° 89 : Séance d'enregistrement de type "B" : <i>Tambora</i> dans contexte préalable. Chez Casildo Gil, San Martín de Loba, le 16 décembre 1994.....	383
Photo N° 90 : Appareillage technique employé	383
Photo N° 91 : <i>Cantadoras*</i> (de gauche à droite) : Rosalía Urrutia, Diofelina Epalza, Eriberta Salas, (derrière) ; Rosa Elena Trespalacios, Delfa Salas, María Ardila, Marciana Salas, Nelly Rodríguez, Asunción Jiménez, Fidía María Cogoyo (devant). Altos del Rosario, le 8 décembre 1995.....	634
Photo N° 92 : <i>Cantadoras*</i> et <i>tamboreros*</i> . Altos del Rosario, le 8 décembre 1995.....	634
Photo N° 93 : La grande famille de la <i>Tambora</i> : <i>cantadoras*</i> , <i>tamboreros*</i> et autres. Altos del Rosario, le 8 décembre 1995.....	634
Photo N° 94 : Dagoberto Deal. Altos del Rosario, le 26 décembre 1994.....	635
Photo N° 95 : Celestino Epalza. Altos del Rosario, le 9 décembre 1995.....	635
Photo N° 96 : Manuel Epalza. Altos del Rosario, le 9 décembre 1995.....	635
Photo N° 97 : Emitilio Vásquez. Altos del Rosario, le 9 décembre 1995.....	635
Photo N° 98 : Venancia Barriosnuevo.....	637

Hatilo de Loba, le 21 janvier 1995.

Photo N° 99 : Venancia Barriosnuevo. Hatilo de Loba, le 22 janvier 1995.	637
Photo N° 100 : Alejandro Villalobos. Hatilo de Loba, le 16 janvier 1996.	637
Photo N° 101 : Dilmira Luñoz. Hatilo de Loba, le 9 janvier 1996.	637
Photo N° 102 : Pablo Antonio Gil. La Ribona, le 29 décembre 1995.	638
Photo N° 103 : Saturnino Muñoz. Hatilo de Loba, le 29 décembre 1995.	638
Photo N° 104 : Samuel Elles. Hatilo de Loba, le 29 décembre 1995.	638
Photo N° 105 : Juan Arias Miranda. Hatilo de Loba, le 12 janvier 1996.	638
Photo N° 106 : Juan Arias Cortez. Hatilo de Loba, le 9 janvier 1996.	639
Photo N° 107 : Gumerindo Palencia. Hatilo de Loba, le 22 décembre 1995.	639
Photo N° 108 : Eurípides Monroy. La Ribona, le 29 décembre 1995.	639
Photo N° 109 : Berta Monroy. Hatilo de Loba, le 11 janvier 1996.	639
Photo N° 110 : Petrona Centeno. San Martín de Loba, le 20 décembre 1994.	641
Photo N° 111 : Aminta Marín. San Martín de Loba, le 18 janvier 1995.	641
Photo N° 112 : Cedileth Gil (avec sa mère). San Martín de Loba, le 16 décembre 1994.	641
Photo N° 113 : Regina Ardila. San Martín de Loba, le 17 décembre 1995.	642
Photo N° 114 : Delcy Gil. San Martín de Loba, le 16 décembre 1994.	642
Photo N° 115 : Nelba Centeno. San Martín de Loba, le 13 novembre 1995.	642
Photo N° 116 : Martina Teresa Camargo. San Martín de Loba, le 12 novembre 1995.	642
Photo N° 117 : Alicia Polo. San Martín de Loba, le 23 décembre 1995.	643
Photo N° 118 : Silveria Escobar. San Martín de Loba, le 11 janvier 1996.	643
Photo N° 119 : Ermides Holguín. San Martín de Loba, le 27 décembre 1995.	643
Photo N° 120 : José Manuel Rocha. San Martín de Loba, le 13 novembre 1995.	643

Photo N° 121 : Alejandro Ríos. San Martín de Loba, le 27 décembre 1995.	644
Photo N° 122 : Cayetano Camargo. San Martín de Loba, le 27 décembre 1995.	644
Photo N° 123 : Eleuterio Ardila (et Guillermo Carbó). San Martín de Loba, le 28 décembre 1994.	644
Photo N° 124 : Casildo Gil. San Martín de Loba, le 22 décembre 1994.	644
Photo N° 125 : Alberto González. San Martín de Loba, le 13 novembre 1995.	644
Photo N° 126 : Vicente Serpa. San Martín de Loba, le 16 décembre 1994.	645
Photo N° 127 : Nicanor Agudelo. San Martín de Loba, le 22 décembre 1994.	645
Photo N° 128 : Ismael Ardila déguisé pour la <i>danza* des pilanderas*</i> San Martín de Loba, le 19 janvier 1995.	645
Photo N° 129 : Alvaro Mier. San Martín de Loba, le 20 janvier 1995.	645
Photo N° 130 : Agustín Ramírez (et Guillermo Carbó). Tamalameque, le 30 décembre 1995.	647
Photo N° 131 : Clemente Carmona. Tamalameque, le 19 décembre 1995.	647
Photo N° 132 : Bonifacio Gómez. Tamalameque, le 19 décembre 1995.	647
Photo N° 133 : Juana Robles (avec José "Taco" Camelo et Guillermo Carbó). Tamalameque, le 13 décembre 1995.	648
Photo N° 134 : Luis Eugenio Imbrechts. Tamalameque, le 12 décembre 1995.	648
Photo N° 135 : Diógenes Armando Pino. Tamalameque, le 14 novembre 1995.	648
Photo N° 136 : Ramona Ruiz. Talaigua Viejo, le 7 janvier 1996.....	650
Photo N° 137 : Enid Turiso. Talaigua Viejo, le 4 janvier 1996.....	650
Photo N° 138 : Matilde Pérez. Talaigua Viejo, le 5 janvier 1996.....	650
Photo N° 139 : Edelmira Pérez. Talaigua Viejo, le 5 janvier 1996.....	650
Photo N° 140 : Victoria Soracá (et Guillermo Carbó). Talaigua Viejo, le 5 janvier 1996.	651
Photo N° 141 : Cástulo Acuña. Talaigua Viejo, le 5 janvier 1996.....	651
Photo N° 142 : José Acosta Carvajal. Talaigua Viejo, le 7 janvier 1996.	651
Photo N° 143 : Jorge Enrique Gutiérrez (avec Petrona Centeno). San Martín de Loba, le 20 décembre 1994.	653
Photo N° 144 : Cecilio Vidales (lors d'une séance d'enregistrement). San Martín de Loba, le 16 décembre 1994.	653
Photo N° 145 : Manuel Mier prépare un <i>sancocho*</i>	653

(José Camelo et Guillermo Carbó observent) .
Cabane de José Dionisio Arroyo,
le 13 décembre 1995.

Photo N° 146 : Juan Martín Gutiérrez attend le départ dans une <i>chalupa*</i>	654
El Banco, le 11 novembre 1995.	
Photo N° 147 : Guillermo Carbó Ronderos à bord d'un <i>johnson*</i>	654
traverse le fleuve Magdalena.	
Hatillo de Loba, le 29 décembre 1995.	

Tableaux

Tableau N° 1 : Fêtes à Tambora dans la région de Mompos.....	130
Tableau N° 2 : Noms des chants traditionnels	154
recueillis à Altos del Rosario	
Tableau N° 3 : Noms des chants traditionnels	154
recueillis à Hatillo de Loba	
Tableau N° 4 : Noms des chants traditionnels	155
recueillis à San Martín de Loba	
Tableau N° 5 : Noms des chants traditionnels	156
recueillis à Talaigua Viejo	
Tableau N° 6 : Noms des chants traditionnels	156
recueillis à Tamalameque	
Tableau N° 7 : Fêtes à <i>Tambora</i> à San Martín de Loba.....	174
Tableau N° 8 : Facture : <i>tambora</i> et <i>currulao</i>	345
Tableau N° 9 : Types d'enregistrement.....	382
Tableau N° 10 : Signes employés dans les transcriptions.....	404
Tableau N° 11 : Quelques <i>toques</i> de <i>tambora golpeada</i>	506
dans la région de Mompos	
Tableau N° 12 : Quelques <i>toques</i> de <i>berroche</i> et.....	538
de <i>corrido</i> dans la région de Mompos	
Tableau N° 13 : Quelques <i>toques</i> de <i>guacherna</i> et.....	562
de <i>chandé</i> dans la région de Mompos	
Tableau N° 14 : Refrain, cycle vocal et <i>tempo</i>	569
des exemples d'analyse	
Tableau N° 15 : Danses : <i>tamboras</i> , <i>berroches</i> , <i>chandés</i>	590
Tableau N° 16 : Fêtes à <i>Tambora</i> aux Altos del Rosario.....	656
Tableau N° 17 : Fêtes à <i>Tambora</i> à Hatillo de Loba.....	656

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	3
Remerciements	14

I. Première partie

Musiques de tradition orale de la Caraïbe en Colombie

A. La Colombie, son peuple, ses régions	18
1. Introduction	18
2. Population et «régions naturelles»	20
3. Les survivances musicales des principaux groupes culturels	27
a. <i>Survivances indiennes</i>	27
b. <i>Survivances espagnoles</i>	33
c. <i>Survivances africaines</i>	36
B. Musique de la Caraïbe	43
1. Métissage et culture <i>costeña</i>	43
2. Les principales formations orchestrales traditionnelles	52
<i>Zafra</i>	53
<i>Bailes cantados</i>	54
<i>Cumbiambas</i>	56
<i>Conjunto de gaitas</i>	57
<i>Bandas de pueblo</i>	59
<i>Conjunto vallenato</i>	62
<i>Orchestres de salon</i>	66
<i>Combos salseros</i>	69
3. « <i>Synthèse musicale</i> » de la Caraïbe	71

II. Deuxième partie

Tambora

A. La région de la dépression de Mompos	78
1. Repères géographiques et historiques	78
a. <i>Introduction</i>	78
b. <i>Région et habitants</i>	80
c. <i>Mompox et Loba</i>	82

2. Marronnage et « culture amphibie »	88
a. <i>Palenques*</i>	88
b. « Culture amphibie »	91
3. Le terrain	93
a. <i>Généralités</i>	93
b. <i>Insécurité</i>	95
<i>Violence</i>	95
<i>Vie de tous les jours</i>	97
<i>Mesures prises</i>	99
c. <i>Villages</i>	101
<i>Étapes de recherche sur le terrain</i>	101
<i>Les villages</i>	104
B. Problématique	111
1. <i>Considérations générales</i>	111
2. <i>Contexte</i>	116
a. <i>Aperçu historique</i>	120
1. <i>La Tambora d'hier</i>	125
<i>Les fêtes à Tambora</i>	127
<i>Les "fêtes" de Tambora</i>	131
<i>Nuit de Tambora</i>	135
<i>Neque, chirrinchi, guarapo et agualoja</i>	137
<i>"La culebra !"</i>	139
<i>Berroche, tambora, guacherna et chandé</i>	140
<i>Le Chandé à Talaigua Viejo</i>	147
<i>Les chants traditionnels de la région</i>	151
<i>Échanges régionaux</i>	161
2. <i>La Tambora d'aujourd'hui</i>	162
<i>Le déclin</i>	163
<i>La neuvaine de Noël à San Martín de Loba</i>	175
<i>La Tambora en dehors de la neuvaine de Noël</i>	189
b. <i>Les Festivals de Tambora</i>	192
1. <i>San Martín de Loba</i>	193
<i>Alvaro Mier</i>	193
<i>Le Festival</i>	196
2. <i>Tamalameque</i>	202
<i>Diógenes A. Pino</i>	202
<i>Le Festival</i>	205
3. <i>La Tambora et les Festivals</i>	212
<i>Nouveau contexte</i>	212
<i>Changements internes</i>	214
<i>Influences externes</i>	220
C. Tambora : musique, danse, orchestre...	223
1. <i>Généralités</i>	223
2. <i>Chants</i>	224
3. <i>Rythme et danse</i>	231
a. <i>Modalités rythmiques</i>	231
b. <i>Danse</i>	242
c. « <i>Toque</i> »	242
4. <i>Orchestre</i>	248
a. <i>Currulao</i>	248
b. <i>Tambora*</i> (l'instrument)	249
c. <i>Autres instruments</i>	251

III. Troisième partie

Analyse

A. Facture instrumentale	257
1. Introduction	257
2. Eleuterio Ardila Matos	262
a. <i>Le facteur</i>	262
b. <i>La facture</i>	266
1. Dans la brousse	267
2. Chez lui	271
3. José Camelo Robles	283
a. <i>Le facteur</i>	283
b. <i>La facture</i>	287
1. Dans la brousse	287
2. Chez lui	298
4. Cástulo Acuña Soracá	312
a. <i>Le facteur</i>	312
b. <i>La facture</i>	317
1. Dans la brousse	317
2. Chez lui	332
5. En guise de conclusion	339
B. Technique de jeu	346
1. Généralités	346
2. Dispositions de l'orchestre	348
a. <i>Dans la rue</i>	349
b. <i>Sur scène</i>	351
3. Instruments	356
a. <i>Tambora</i>	356
<i>Images vidéo</i>	360
b. <i>Currulao</i>	362
<i>Images vidéo</i>	364
c. <i>Guache</i>	371
C. Musique	373
1. Généralités	373
a. <i>Introduction</i>	373
b. <i>Enregistrements</i>	375
c. <i>Transcriptions et analyses</i>	384
<i>Partie vocale</i>	386
<i>Partie de percussion</i>	400
2. Exemples musicaux	405
a. <i>Tambora alegre</i>	407
1. Exemples d'analyse	408
2. Exemples de référence	434
<i>Conclusion</i>	437
b. <i>Tambora golpeada</i>	440
1. Exemples d'analyse	441
2. Exemples de référence	499
<i>Conclusion</i>	504
c. <i>Tambora redoblada</i>	507
1. Exemple d'analyse	508
2. Exemple de référence	513
<i>Conclusion</i>	514
d. <i>Berroche et corrido</i>	515
1. Exemples d'analyse	517

2. Exemples de référence	534
Conclusion	537
e. <i>Guacherna</i>	539
1. Exemples d'analyse	539
2. Exemples de référence	547
f. <i>Chandé</i>	551
1. Exemples d'analyse	552
2. Exemples de référence	557
Conclusion	559
3. Conclusions générales des exemples musicaux	563
 D. Danse	576
1. Introduction	576
2. Les danses	579
a. Généralités	580
b. Particularités	582
<i>Tamboras</i>	583
<i>Berroches</i>	586
<i>Chandés</i>	588
3. Exemples de danse	591
a. <i>Tamboras</i>	591
b. <i>Berroches</i>	598
c. <i>Chandés</i>	602
 Conclusion	608
 Appendices	626
Enregistrements audio	627
Enregistrements vidéo	629
Personnes interviewées	631
Équipe de travail	652
Tableaux «Fêtes à <i>Tambora</i> »	655
Textes cités traduits en français	657
 Bibliographie commentée	681
 Discographie	701
 Documentaires	702
 Glossaire	703
 Index	716
Cartes	717
Exemples musicaux	717
Exemples de danse	718
Figures	719
Photos	720
Tableaux	726
 Table des matières	728