



HAL
open science

La Carranga en Colombie : construction d'un spectacle musical populaire autour de la figure du paysan de Boyacá

Jorge Ivan Molina Betancur

► **To cite this version:**

Jorge Ivan Molina Betancur. La Carranga en Colombie : construction d'un spectacle musical populaire autour de la figure du paysan de Boyacá. Musique, musicologie et arts de la scène. Sorbonne Université, 2021. Français. NNT : 2021SORUL145 . tel-03771359

HAL Id: tel-03771359

<https://theses.hal.science/tel-03771359v1>

Submitted on 7 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE V CONCEPTS ET LANGAGES (ED 433)

Laboratoire de recherche IReMus (UMR 8223)

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : MUSIQUE ET MUSICOLOGIE

Présentée et soutenue par :

Jorge MOLINA BETANCUR

le : 22 octobre 2021

La Carranga en Colombie :
Construction d'un spectacle musical populaire
autour de la figure du paysan de Boyacá
Volume 1

Sous la direction de :

M. Frédéric BILLIET – Professeur, Sorbonne Université

Membres du jury :

Mme. Élisabeth CUNIN – Directrice de recherche, Institut de Recherche pour le Développement

M. Frédéric BILLIET – Professeur, Sorbonne Université

M. Jérôme CLER – Maître de conférences habilité, Sorbonne Université

M. Rondy TORREZ LÓPEZ – Professeur et chercheur, Universidad de los Andes (Bogotá)

La Carranga en Colombie :
*Construction d'un spectacle musical populaire autour de la figure du
paysan de Boyacá*

SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE V CONCEPTS ET LANGAGES (ED 433)

Laboratoire de recherche IReMus (UMR 8223)

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : MUSIQUE ET MUSICOLOGIE

Présentée et soutenue par :

Jorge MOLINA BETANCUR

le : 22 octobre 2021

La Carranga en Colombie :
Construction d'un spectacle musical populaire
autour de la figure du paysan de Boyacá
Volume 1

Sous la direction de :

M. Frédéric BILLIET – Professeur, Sorbonne Université

Membres du jury :

Mme. Élisabeth CUNIN – Directrice de recherche, Institut de Recherche pour le Développement

M. Frédéric BILLIET – Professeur, Sorbonne Université

M. Jérôme CLER – Maître de conférences habilité, Sorbonne Université

M. Rondy TORREZ LÓPEZ – Professeur et chercheur, Universidad de los Andes (Bogotá)

*À la mémoire de mon père qu'avec leur travail et leur sensibilité m'a appris à
apprécier le labeur des paysans dans les conditions de vie de notre pays.*

Remerciements

Je remercie en premier lieu M. Frédéric Billiet, mon directeur de thèse, pour son soutien, sa confiance et son ouverture d'esprit qui ont permis à mes recherches de trouver sur le terrain des possibilités insoupçonnées au départ.

Je remercie le chanteur et compositeur Jorge Velosa pour ses apports et son enthousiasme pour ma recherche. Les différents échanges et conversations soutenus au long de ma recherche ont été fondamentaux et inspirants pour mon travail.

Je remercie les musiciens *carrangueros* qui ont contribué, lors de nos rencontres et entretiens, à consolider la connaissance de ce genre musical. Je voudrais tout particulièrement mentionner, pour leur généreuse disposition à mon égard, Pedro Nel Amado, Edilberto Molina, Alvaro Suesca et Edison Suesca du groupe *El Pueblo Canta*, Jaime Castro du groupe *Los Filipichines*, Ramiro Zambrano, Javier Apráez, Luis Alberto Aljure, Jose Fernando Rivas, Jairo Rincón, Manuel Cortés, Efraín Albarracín du groupe *San Miguelito*, Frank Forero du groupe *Velo de Oza*, Fer Cely et Jorge Mario Vinasco du groupe *Los Rolling Ruanas*, Tomas Suarez et Marco Villareal.

Je remercie Renato Paone, tant pour ses importants apports d'informations sur le sujet que pour ses contributions comme musicien.

Je remercie Mauricio D'León, Fernando Mora et Patrick Mildelberg pour leurs apports sur l'analyse technique des enregistrements ainsi qu'Hernan Perez et Juan Camilo Molina pour leur soutien logistique pour mon travail de terrain.

J'adresse un grand merci à Édouard Chavance pour ses différentes relectures et précieux retours au long de ma recherche ainsi qu'à M. Michel Plisson pour les orientations données à mon travail lors de nos nombreuses rencontres et conversations à Paris.

Je dois remercier également à l'Université d'Antioquia qui a contribué à financer en partie cette recherche à travers du programme de commission d'études en tant que professeur de guitare l'institution.

Enfin, un grand merci à Erica Bedoya pour sa patience, son soutien et les échanges permanents réalisés tout au long de mon travail, et également à ma mère, ma famille et mes amis pour leur soutien et leurs encouragements.

Sommaire

Remerciements	7
Sommaire	9
Avant-propos	13
Introduction	15
PARTIE I : MUSIQUE CARRANGUERA ET CARRANGA	33
CHAPITRE 1 : Éléments de contexte de la musique <i>carranguera</i>	35
1.1. Boyacá en tant qu'entité pour l'identification territoriale dans la musique <i>carranguera</i>	35
1.2. <i>Carranga, carrango, carranguera, carranguero, carranguería</i>	59
1.3. Les discours des musiciens sur la musique qu'ils produisent : dit-on musique <i>carranguera</i> ou musique de base paysanne ?	65
1.4. Le contexte social et politique dans lequel émerge la musique <i>carranguera</i> : les antécédents de la <i>Carranga</i> dans la nouvelle chanson latino-américaine	77
1.5. Conclusion.....	104
CHAPITRE 2 : Genèse et évolution de la musique <i>carranguera</i> , une histoire racontée autour de la vie de Jorge Velosa.....	107
2.1. Jorge Velosa enfance à la campagne et scolarité à Bogotá : la <i>Carranga</i> comme une récréation de l'enfance	109
2.2. La période d'études à l'Université nationale de Colombie (1969-1975) : la gestation du côté contestataire de la musique <i>carranguera</i>	113
2.3. La gestation du projet <i>carranguero</i> (1975-1979) : la musique <i>caranguera</i> dans la vie bohème de Bogotá	122
2.4. Los Carrangueros de Ráquira (1979-1982).....	125
2.5. <i>Cantas y Relatos</i> (strophes et récits), 1983	146
2.6. Jorge Velosa et les Frères Torres (1984-1992) : une association avec une famille de musiciens traditionnels de la région	149
2.7. <i>Velosa y los Carrangueros</i> (1992-2011) : les nouveaux apports des musiciens à la formation académique.....	153
2.8. Les activités extra-musicales de Jorge Velosa	158
2.9. L'évolution de la musique <i>carranguera</i> au-delà de Jorge Velosa et ses groupes <i>carrangueros</i>	166
2.10. Conclusion	182
PARTIE II : ANALYSE DE LA MUSIQUE CARRANGUERA	185
CHAPITRE 3 : la classification des danses dans la musique <i>carranguera</i>	189
3.1. Données qualitatives du répertoire de danses	191
3.2. Les données quantitatives du répertoire.....	199
3.3. Conclusion.....	212
Chapitre 4 : LA RUMBA DANS LA MUSIQUE CARRANGUERA	213
4.1. L'évolution de la danse : de la <i>rumba</i> cubaine à la <i>rumba carranguera</i>	214
4.2. La <i>rumba criolla</i>	222
4.3. La <i>rumba carranguera</i>	237
4.4. Conclusion.....	247
CHAPITRE 5 : Le merengue	249
5.1. Du merengue générique au merengue colombien	250
5.2. Du <i>merengue vallenato cuerdiao</i> au <i>merengue interiorano</i>	256
5.3. Du <i>merengue interiorano</i> au <i>merengue carranguero</i>	265
5.4. Conclusion.....	276
CHAPITRE 6 : Les danses traditionnelles colombiennes dans la musique <i>carranguera</i>	279
6.1. La <i>guabina</i> et le <i>torbellino</i> dans la musique <i>carranguera</i>	280
6.2. Le <i>bambuco</i> dans la musique <i>carranguera</i>	293
6.3. Le <i>pasillo</i> et le <i>joropo</i> dans la musique <i>carranguera</i>	312
6.4 Conclusion.....	321
CHAPITRE 7 : analyse musicale des danses dans la musique <i>carranguera</i>	323
7.1. La structure formelle	324

7.2. Le rythme et les matrices rythmiques dans la musique <i>carranguera</i>	341
7.3. Les motifs et les phrases mélodiques	376
7.4. Les comportements harmoniques dans la musique <i>carranguera</i>	382
7.5. Conclusion.....	389
PARTIE III : LE SPECTACLE CARRANGUERO : UNE MISE EN SCENE ENTRE LE DIVERTISSEMENT ET L'ENGAGEMENT POLITIQUE.....	395
CHAPITRE 8 : Traitement des textes et engagement politique	399
8.1. Revendications des musiciens <i>carrangueros</i> : entre le discours et les thématiques des chansons.....	400
8.2. La configuration des thématiques des chansons dans la musique <i>carranguera</i>	412
8.3. Conclusion.....	458
CHAPITRE 9 : La mise en scène de l'identité et du territoire	459
9.1. La mise en scène du corps : la construction d'un personnage pour représenter la figure du paysan <i>carranguero</i>	462
9.2. La mise en scène du territoire : le spectacle <i>carranguero</i> , un espace fait pour le divertissement.....	476
9.3. Conclusion.....	507
CHAPITRE 10 : La mise en scène sonore : l'affirmation d'une esthétique sonore paysanne dans la musique <i>carranguera</i>	509
10.1. La mise en scène instrumentale : la revendication de l'instrumentarium et les modes de jeu instrumental des paysans du Plateau cundiboyacense.....	510
10.2. La mise en scène des chansons	572
10.3. Conclusions.....	593
Conclusion	597
Bibliographie	609
Glossaire	635
Table des illustrations	641
Table des tableaux.....	645
Index de noms	646
Table des matières.....	647
Annexes	657
Annexe 1 : Questionnaire proposé par Jorge Molina au chanteur et compositeur Jorge Velosa, Bogotá, 19 mai 2019.....	659
Annexe 2 : Tableaux d'analyse du corpus de musique enregistrée pour la recherche	671
A. Tableaux d'analyse du corpus de musique enregistrée de Jorge Velosa et leurs groupes (tableau Excel ici).....	671
B. Tableaux d'analyse du corpus de musique enregistrée des groupes de la famille Amado (tableau Excel ici).....	680
C. Tableaux d'analyse du corpus de musique enregistrée du groupe <i>El Pueblo Canta</i> (tableau Excel ici)	681
D. Tableaux d'analyse du corpus de musique enregistrée du groupe <i>Los Filipichines</i> (tableau Excel ici)	682
E. Tableaux d'analyse du corpus de musique enregistrée du groupe <i>San Miguelito</i> (tableau Excel ici)	683
F. Tableaux d'analyse du corpus de musique enregistrée du groupe <i>Velo de Oza</i> (tableau Excel ici)	684
G. Tableaux d'analyse du corpus de musique enregistrée du groupe <i>Los Rolling Ruanas</i> (tableau Excel ici).....	685
Annexe 3 : Représentation graphique et tableau d'analyse statistique de la segmentation du pattern rythmique du merengue <i>commétrique</i> de la <i>guacharaca</i> dans l'extrait de la chanson <i>Palomita de Ojos Verdes</i>	686

Annexe 4 : Représentation graphique et tableau d'analyse statistique de la segmentation du
pattern rythmique du merengue *contramétrique* de la *guacharaca* dans l'extrait de la chanson
El Saceño689

Avant-propos

L'ouvrage est divisé en trois parties et dix chapitres qui abordent les différents aspects du sujet. Chaque chapitre comporte une courte introduction pour guider la lecture, et des conclusions intermédiaires qui ont permis de construire la conclusion finale de notre travail.

Le sujet de notre thèse, très ancré dans les expressions orales de la culture des Andes centre-orientales colombiennes, a demandé l'utilisation permanente de termes vernaculaires propres au dialecte de la langue espagnole de cette région de la Colombie. Nous avons privilégié l'utilisation des termes originaux dans notre texte. Pour en faciliter la compréhension, nous avons soit mis entre parenthèses la traduction approximative du terme, soit nous avons éclairci le concept qui se détache du terme en notes de pied de page. Par ailleurs, un glossaire composé des principaux termes vernaculaires est présent à la fin de notre travail.

Nous avons réalisé la traduction de la quasi-totalité des citations non francophones, issues principalement de la langue espagnole. Les textes en langue d'origine ont été mis en notes de bas de page, ce qui permettra de suivre de près, en particulier pour les interviews, les termes utilisés et la construction originale du discours. Les chansons et les poèmes ont été présentés côte à côte le texte original en vis-à-vis de la traduction. Pour les derniers, il s'agit d'une traduction diplomatique, qui ne montre pas l'aspect idiomatique du texte en espagnol.

La bibliographie est organisée en deux parties : d'une part la bibliographie générale qui a été utilisée pour structurer les différentes parties de la thèse et, d'autre part, étant donné l'importance de la littérature retrouvée localement sur le sujet, une bibliographie qui regroupe les livres, articles, et mémoires de licence comme de master. Nous avons également présenté de manière exhaustive les références discographiques utilisées dans notre corpus ainsi que les interviews, les émissions de radio et de télévision consultées.

Dans un dossier Google Drive via des hyperliens, nous avons également mis à disposition la discographie, les enregistrements des interviews et des sessions de travail réalisés sur

le terrain avec les musiciens ainsi que les archives audio et vidéo des émissions consultées. Cela permettra un accès plus aisé aux références audiovisuelles citées tout au long de la thèse.

Introduction

*Nous sommes des paroles, des histoires,
Du couplet, du chant et de la poésie ;
C'est ce que nous prêchons,
C'est la carrangueria,
Ou dit en quelques mots,
Nous sommes un chant à la vie¹.*

I

Quand nous assistons à un concert de musique *carranguera*, nous contemplons sur la scène un groupe de musiciens vêtus de tenues de paysans ; nous les reconnaissons parce qu'ils portent principalement deux éléments qui les identifient : la *ruana*² et le chapeau typique de leur région. Sur scène, ils entrent en contact avec le public par le biais de blagues, de couplets, d'adages, de refrains et par la narration de petits récits qu'ils préparent ou qu'ils improvisent pour présenter leurs chansons, chauffer l'ambiance et établir une bonne communication avec le public. Le spectacle se déroule avec des chansons sur des airs de danse ou de courtes danses instrumentales et toutes les interventions des musiciens font alterner poésie et humour. Les assistants, quant à eux, participent à un spectacle qui est avant tout conçu pour le divertissement, parce qu'il est un moment propice pour danser, écouter la musique et suivre tous les commentaires des musiciens ; lesquels remuent les émotions par la façon dont ils narrent les histoires, par la beauté de la poésie et l'acuité des blagues et proverbes mobilisés.

L'impression qui se dégage, lorsque nous sommes dans un concert de ce type, c'est d'être devant une manifestation spontanée, purement autochtone et traditionnelle, mais se serait ignorer que derrière cette représentation, il y a eu une importante élaboration et préparation. D'après nos enquêtes auprès de différents groupes, les musiciens préparent

¹ Extrait du discours de Jorge Velosa Ruiz, le personnage central dans la formation de la musique *carranguera*, après avoir reçu le Doctorat Honoris Causa de l'Université nationale de Colombie, le 20 septembre 2012 à l'auditorium León de Greiff. Le discours peut être visualisé sur : « Honoris Carranguerorum », *Doctorado Honoris Causa a Jorge Velosa, Universidad Nacional de Colombia*, septembre 2012, www.dailymotion.com/video/x36nsv1 (consulté le 10/07/2017).

² « La ruana ou poncho est un "manteau d'une seule pièce percé d'une fente pour passer la tête", consulté le 12/07/2017 sur : <http://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/poncho>

et planifient leurs interlocutions : blagues, histoires, couplets et autres expressions orales pour présenter leurs chansons en cherchant dans la tradition paysanne. Les musiciens suivent en particulier le modèle de mise en scène que le chanteur et compositeur Jorge Velosa a établi avec ces groupes au long de leur carrière pour produire leurs spectacles.

Nous découvrons ainsi que ce spectacle a été conçu comme une mise en scène qui cherche à recréer la figure du paysan des Andes centre-orientales de la Colombie au travers de la musique, de la danse et des autres manifestations orales des paysans de cette région. Dans cette mise en scène, la tenue, la rhétorique du discours, l'humour et la poésie sont aussi importants que la musique et la danse. Ils font partie de l'univers qui englobe la musique *carranguera*, dans lequel les musiciens vont recréer le comportement et les habitudes des paysans du plateau cundiboyasence et particulièrement celui du département de Boyacá, dans la cordillère orientale des Andes en Colombie.

Cette construction scénique a produit un important effet de valorisation de ces expressions paysannes de cette partie de l'arrière-pays de la Colombie qui, à la base, a été marginalisée et méprisée. La valorisation de ces expressions a permis à la musique *carranguera* de consolider leur mise en scène comme un acte symbolique de revendication des causes des paysans et de défense de l'environnement.

Pour pouvoir comprendre comment s'est produite cette réinterprétation et recréation musicale qui a fini par se consolider comme un genre musical à part entière, il est très important d'enquêter dans le parcours artistique d'une de ses figures centrales : le chanteur et compositeur Jorge Velosa. Son intense activité de recherche, d'interprétation, de création et de promotion avec les différents musiciens qui l'ont accompagné, a permis de créer un mouvement autour duquel les musiciens et les habitants de sa région identifient cette musique comme le modèle principal de la musique paysanne de la région. Jorge Velosa, l'initiateur de la musique *carranguera*, a commencé son projet musical à Bogota, la ville capitale de la Colombie, alors qu'il n'était encore qu'étudiant de médecine vétérinaire à l'Université nationale de Colombie dans les années 1970. Le climat social est alors dominé par les mouvements étudiants et c'est ainsi que la musique *carranguera* est en partie apparue comme une forme d'expression originale et autochtone de la protestation sociale, qui à l'époque fixait ses modèles dans les musiques cubaine, chilienne et argentine. Néanmoins, la *Carranga* est devenue un très vaste projet de

récupération du patrimoine musical, poétique et de danse du département de Boyacá, dont le créateur de ce projet est d'ailleurs natif.

Nous pouvons définir la musique *carranguera* comme la mise en scène des musiques populaires et des expressions orales des paysans des Andes centre-orientales de la Colombie à partir de la synthèse et de la réinterprétation réalisée par Jorge Velosa et son groupe *Los Carrangueros de Raquira* depuis la fin des années 1970. Ce recueil d'éléments se porte principalement sur la musique, mais il y a aussi eu une recherche importante sur le patrimoine oral, à travers la poésie, les récits et les proverbes et, plus généralement, tout le discours rendant compte de la pensée et du comportement des habitants de la région.

II

Notre intérêt dans la musique *carranguera* vise donc à comprendre comment, à travers les mises en scène des traditions musicales et des expressions orales et poétiques des paysans de la région centre-orientale des Andes colombiennes réalisées par les musiciens *carrangueros*, s'est produite une nouvelle signification de la figure régionale du paysan³. Notre hypothèse de travail est de montrer que les dispositifs scéniques employés par les musiciens *carrangueros* dans leur mise en scène ainsi que les ressources narratives utilisées dans leurs chansons, ont permis à la musique *carranguera* non seulement de se démarquer des formes de la chanson de protestation explicitement politique des années 1970, de se consolider en tant que type de musique d'identité régionale, mais en même temps de se proclamer comme un symbole de la défense des causes sociales et politiques des paysans et de l'environnement.

³ Notre intérêt initial pour les musiques paysannes de la région centre-orientale des Andes colombiennes était de donner une continuité à la recherche menée dans le cadre de notre mémoire de Master présenté en 2013 à l'Université Paris-Sorbonne sous le titre : « Recherches sur les musiques traditionnelles colombiennes pour l'interprétation de la musique baroque ». Notre enquête initiale, qui visait à retrouver les traces existantes de la musique baroque dans la musique traditionnelle colombienne de cette région, s'est déplacée dans la mesure où nous avons rencontré sur le terrain un phénomène qui a très fortement attiré notre attention entre les musiques paysannes que nous avons rencontrées : la musique *carranguera*, la valorisation qui en a découlé pour des expressions musicales et orales de la région ainsi que les revendications sociales et politiques qui se sont produites à partir de cette musique.

La mise en scène construite par les musiciens *carrangueros* sur les expressions musicales et orales des paysans, au-delà de se constituer comme une représentation de la figure du paysan, a produit un important effet symbolique. Dans la musique *carranguera*, c'est la musique elle-même et sa mise en scène qui constituent un acte symbolique de revendication de l'identité et une manifestation d'exaltation et de respect de la vie paysanne et de l'environnement, par le biais du divertissement, de la danse, de la musique et sans oublier l'ingéniosité des échanges verbaux entre les musiciens et le public.

Notre objet d'étude dans la musique *carranguera* se focalise ainsi sur l'analyse des dispositifs et ressources employés par les musiciens dans la composition de leurs chansons, leur performance et la construction de leur mise en scène, qui a permis à cette musique de se configurer comme une manifestation politique qui n'est pas révélée de manière explicite ni à travers des messages très directs qui dévoileraient une filiation idéologique ou partisane.

Si notre analyse reste, par essence, de caractère ethnomusicologique, il est très important de signaler que notre objet d'étude, qui est la musique *carranguera* et sa mise en scène, peut également être soutenu par les apports de la science politique. Nous avons retrouvé un important soutien pour notre recherche dans la théorie proposée par Denis-Constant Martin sur le traitement des OPNI, les objets politiques non identifiés⁴.

La théorie proposée par Martin invite à l'étude des objets qui ne sont pas les poncifs de la science politique et dont la relation avec le politique ne se manifeste pas de manière explicite. Le choix des objets se dirige ainsi vers l'étude des pratiques culturelles, des manifestations expressives ainsi que des œuvres qui se détachent des mêmes, dans lesquels les représentations du pouvoir ne sont pas ouvertement manifestes ou alors se présentent de manière symbolique.

⁴ Denis-Constant Martin signale le sens qu'il donne à chaque terme qu'il emploie pour sa théorie sur les OPNI, les objets politiques non-identifiés, comme suit : « *Objets* : est à prendre ici au sens d'objet d'étude : on s'intéressera à des pratiques culturelles [...] et à ce qu'elles engendrent, des produits, des œuvres ; *politiques* : s'interrogeant sur ce qu'ils contiennent et diffusent concernant les relations du pouvoir ; *non identifiés* : en les choisissant parmi les pratiques et les produits qui ne sont habituellement pas pris en considération par la politologie, ou en approchant d'une manière différente ceux qu'elle étudie ordinairement [...] ». Denis-Constant Martin (éd.), « Les OPNI, l'essence du pouvoir et le pouvoir des sens », *Sur la piste des OPNI*, Éditions Karthala, 2002, p. 16.

Nous voulons préciser quelques concepts qui se détachent de la théorie de Martin et qui seront très utiles pour les analyses présentes dans notre recherche. D'abord, comme le rappelle Martin, une approximation culturelle des phénomènes politiques, comme c'est le cas des objets étudiés à partir de sa théorie des OPNI, implique l'analyse de ces objets dans leur dimension symbolique⁵. L'interprétation de ces symboles peut demander un sens assez aiguisé pour l'analyse car la représentation des mêmes n'a pas nécessairement une relation explicite avec le politique. Cependant, ils peuvent « faire apparaître »⁶ cette relation par les associations que ces éléments peuvent produire entre plusieurs symboles ou bien par la polyvalence dont jouissent les symboles au sein des pratiques culturelles et des œuvres d'art, montrant alors comme l'objet politique peut être multidimensionnel⁷. Au-delà des deux caractéristiques propres aux phénomènes politiques signalées par Martin, à savoir leur dimension symbolique et leur aspect multidimensionnel, l'auteur mentionne comment, particulièrement dans les relations du pouvoir, « tout ce qui met en jeu du désir et du plaisir – la jouissance du pouvoir, l'euphorie de l'être et de l'agir ensemble – passe le plus souvent par le symbolique »⁸.

La multidimensionnalité dans laquelle s'insèrent les actions politiques, comme l'écrit Martin, montre comment les attitudes du pouvoir peuvent être ambivalentes et ambiguës, pouvant produire autant la fascination que le rejet. Pour un groupe déterminé, certains symboles peuvent produire un effet de fascination tandis que pour un autre, les mêmes peuvent provoquer un effet contraire de rejet ou d'opposition⁹.

Dans le cas de la musique *carranguera*, les dispositifs symboliques se produisent à partir des représentations et des imaginaires existants autour de la figure du paysan de la région des Andes centre-orientales de la Colombie, et qui se manifestent dans leurs expressions musicales et orales. Les concepts de représentation et d'imaginaire sont entendus ici comme « “mode spécifique de connaissance du réel”, grâce auquel la façon dont les individus pensent qu'est organisée la réalité sociale leur permet d'interpréter leur

⁵ Voir Denis-Constant Martin. « Les OPNI, l'essence du pouvoir et le pouvoir des sens », *op. cit.* p. 25.

⁶ D'après l'expression utilisée par M. Denis-Constant, *ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, p. 22.

environnement, d'y qualifier la place qu'ils y occupent, donc de décider, ou non, d'y agir et de définir des stratégies d'intervention »¹⁰.

Ainsi que nous l'examinerons en détail dans la troisième partie de cette recherche, la représentation de la figure du paysan en Colombie, en particulier celui de l'arrière-pays dans les Andes centre-orientales, s'est faite par des images très ambivalentes qui ont conduit à une dévalorisation et une stigmatisation du même. Les conditions de pauvreté et d'abandon auxquelles la campagne colombienne a été historiquement soumise ont créé des imaginaires ambivalents autour la figure du paysan. D'un côté, le paysan a été perçu comme une figure d'arriération, comme quelqu'un de rustre, inculte associé à la vulgarité et à la violence. Cette figure est opposée au progrès, à la culture et à la sophistication qui semblent caractériser davantage les habitants des grandes villes. De l'autre, le caractère timide et introverti des paysans peut aussi lui conférer une aura de sincérité et d'authenticité. La relation que les paysans entretiennent avec la terre fait qu'ils sont aussi perçus comme des gens travailleurs, courageux et généreux, riches en expressions artistiques et gardiens d'un grand patrimoine de la tradition orale. C'est ainsi sur cette ambivalence qui existe autour de la figure du paysan que les musiciens *carrangueros* ont pu jouer pour revaloriser et redonner du sens au même, notamment à partir de la réinterprétation et de la réinvention qu'ils ont faite de la tradition orale des paysans, qui est présente dans leurs compositions et qui se manifeste dans la mise en scène de leur spectacle musical.

Comment pouvons-nous décoder les symboles présents dans la musique *carranguera* et dans ses mises en scène ? Comment pouvons reconnaître ce qu'il y a de politique dans ces démarches artistiques et musicales ?

Grâce à nos analyses, nous avons remarqué que les musiciens *carrangueros* ont puisé dans les ressources expressives présentes dans les manifestations des paysans. Ils les ont ensuite réinvestis en tant que dispositifs très efficaces pour constituer ces actes en tant que symboles de représentation de leurs revendications sociales et identitaires. Les principaux dispositifs, que nous avons détectés à partir de la mise en scène des spectacles

¹⁰ *Ibidem*. p. 39.

de musique *carranguera* et qui sont employés par les musiciens, sont la danse, la poésie chantée et récitée, l'humour et la narration d'histoires.

Du point de vue musical, la musique *carranguera* est conçue par les musiciens *carrangueros* comme un genre musical à part entière. Néanmoins, et comme le précise la musicologue Ana Maria Ochoa, « [...] la *carranga* ne désigne pas un genre musical, mais plutôt un complexe de genres associés par la similitude organologique, les structures musicales et textuelles et la fonction sociale »¹¹. En reprenant cette idée, nous pouvons préciser que la musique *carranguera* est une réunion et une hybridation des danses appartenant à divers genres musicaux, au croisement de certains genres traditionnels¹² des départements de Boyacá, Santander et Cundinamarca, comme la *guabina*, le *torbellino* et la *rumba criolla*, avec d'autres genres comme le *vallenato* venu de la côte Caraïbe de la Colombie et les *corridos* mexicains, et qui sont devenues des musiques populaires¹³ dans cette région de la Colombie. Également, nous avons détecté des apports venus d'autres genres musicaux traditionnels colombiens comme le *bambuco*, le *pasillo* et le *zoropo* de la Plaine colombo-vénézuélienne.

Cette combinaison des genres de danse s'est décantée principalement sur deux rythmes, qui constituent l'essentiel du répertoire de cette musique : la *rumba* et le *merengue*. Sur ces deux rythmes se sont produites une série d'hybridations et de combinaisons avec les danses mentionnées auparavant pour créer de nouvelles variantes rythmiques qui offrent une multiplicité d'affects et de caractères dans les pièces.

De même que les pièces de musique *carranguera* sont des danses, elles sont également des chansons et, pourtant, elles impliquent de la poésie chantée et de la narration d'histoires. La poésie chantée établit un lien entre le texte et la métrique du rythme de

¹¹ Traduction de : « [...] la *carranga* no designa un género musical, sino un complejo de géneros asociados por similitud organológica, de estructuras musicales y textuales, y de función social ». Voir Ana María Ochoa, « Entre copla, canta, chiste y chanza » dans Santiago Castro (éd), *La reestructuración de las Ciencias Sociales en América Latina*, Bogotá, Instituto Santiago, Pensar, 2000, p. 131.

¹² Le terme *traditionnel* présente pour nous plusieurs significations. La première fait référence au rapport d'identité que peut avoir une manifestation culturelle avec un espace géographique comme lieu d'origine ou de formation. La deuxième signification est en rapport à la temporalité, en tant que transmission d'éléments et manifestation de la culture qui passent à travers le temps. Une troisième signification est en rapport à des structures, savoirs et manières de faire qui se consolident comme modèles et prototypes.

¹³ Nous entendons par *musiques populaires* celles qui ont une grande diffusion dans les médias et qui peuvent présenter une grande acceptation et demande dans des lieux différents de leur espace de production.

danse au travers de la strophe (*la copla*), qui est la cellule basique pour la réalisation des répliques parlées pour les interlocutions avec le public mais aussi pour la construction des textes et des histoires contenus dans les chansons.

La narration des histoires est principalement produite de manière versifiée à travers des versets écrits en langage populaire. La narration avec utilisation de l'humour constitue des ressources discursives très importantes qui permettent de dire indirectement certaines choses politiquement incorrectes, et de transmettre certaines idées ou réflexions.

Grâce à la narration, les musiciens *carrangueros* ont trouvé un moyen de dénoncer les conditions de vie des paysans, d'exposer leurs sentiments et leurs pensées. Grâce à la narration, ils peuvent établir un cadre émotionnel qui permet de faire participer l'auditeur aux émotions et réflexions des personnages des histoires. La narration devient ainsi un recours pour contourner le discours direct et idéologiquement chargé propre à la chanson protestataire. Elle permet d'établir un moyen de transmission faisant appel à l'émotion et par le biais duquel l'auditeur s'identifie avec les personnages des histoires en particulier, et des paysans en général, lesquels sont chargés de présenter, dans leurs réflexions, leurs conditions de vie difficiles, leurs préoccupations mais aussi leur amour pour la vie à la campagne. Nous soutiendrons notre étude à partir de l'analyse du discours narratif proposé par Gérard Genette¹⁴ et, en particulier, la relation symbiotique qu'entretiennent les trois plans autour desquels se configure le discours narratif : l'histoire, le récit et la narration.

L'humour, pour sa part, est un ingrédient caractéristique et consubstantiel à la musique *carranguera*. L'humour est présent tant dans les interlocutions des musiciens avec le public que dans les textes de leurs chansons. Le registre avec lequel se présente l'humour dans la musique *carranguera* est assez large, cependant, un bon nombre de musiciens, en particulier ceux qui suivent le modèle d'humour établi par Jorge Velosa, défendent une délimitation de ce qui pourrait se définir comme l'humour *carranguero*. Pour eux, l'humour *carranguero* prend de la distance avec l'humour comme forme d'insulte et de dégradation, avec l'humour grossier, vulgaire ou offensif. L'humour dans la musique *carranguera*, à travers des formes comme l'autodérision, l'ironie, le double sens, est

¹⁴ Voir Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007.

employé comme une ressource pour affirmer l'identité, pour contester ou affaiblir une idée ou une position. L'humour permet de prendre de la distance envers certaines situations de la vie, d'alléger certaines situations et de diminuer la charge émotionnelle liée à certains aspects de l'identité, des imaginaires autour desquels se sont structurées les identités régionales et nationales.

Également, les procédés utilisés par les musiciens *carrangueros* se sont orientés d'une part vers la structuration d'une identité musicale sonore à partir de la consolidation d'un instrumentarium centré sur les instruments à cordes pincées, et d'autre part vers la défense des modes de jeu propres aux paysans sur ces instruments. Lors de l'enregistrement du disque *Los Carrangueros de Raquira* en 1980 par Jorge Velosa et son groupe *Los carrangueros de Raquira*, un ensemble instrumental s'est consolidé qui sera identifié comme l'ensemble instrumental *carranguero* par excellence, repris par des centaines des groupes qui s'assumeront comme des groupes *carrangueros*. Bien plus, ce type d'ensemble deviendra le modèle instrumental des musiques paysannes du Plateau cundiboyacense. L'ensemble instrumental traditionnel *carranguero* se compose de quatre instruments : la guitare, le *triple* et le *triple requinto*, que nous appellerons *requinto* tout court, qui sont des cordophones à cordes pincées de la famille du luth à manche rapporté avec une boîte à pulsation digitale ou avec médiator, et un instrument de percussion, la *guacharaca*, qui est un idiophone tubulaire de friction généralement fabriqué en canne et souvent joué par le chanteur principal du groupe.

L'étude de l'instrumentarium dans la musique *carranguera* sera réalisée dans notre recherche par l'analyse des techniques et modes de jeu en tant qu'éléments qui ont permis la construction d'une identité sonore autour des musiques paysannes dans la région d'impact de cette musique. L'ensemble instrumental et les modes de jeu des instruments seront pour nous des éléments qui font partie de ce que nous appellerons la mise en scène du sonore. Pour notre étude, seront tout aussi importants la compression du choix de l'instrumentarium de l'ensemble *carranguero*, les variantes qui se sont introduites sur le même, l'analyse des techniques et modes de jeu sans oublier les ressources instrumentales utilisées par les musiciens pendant leur performance, qui leur ont permis de construire une mise en scène sonore permettant d'établir un lien symbolique d'identification avec les paysans du Plateau cundiboyacense.

Enfin, nous tiendrons compte de la mise en scène de la chanson. Celle-ci est conçue comme un objet d'étude multidimensionnel. D'une part, le texte de la chanson, écrit de manière versifiée, donne forme et structure aux sections de la pièce sur un rythme de danse. La majorité du répertoire que nous avons analysé dans notre corpus se compose d'une poésie chantée sur un rythme de danse. D'autre part, les chansons dans la musique *carranguera* contiennent toujours des histoires. L'acte narratif, la musique et le texte participent à la construction d'un récit chanté et jouent chacun leur rôle dans la construction d'une mise en scène de l'histoire présentée. Les ressources techniques de l'enregistrement seront également prises en compte car elles participent aussi à l'élaboration, comme le rappelle le musicologue Serge Lacassa, d'une *mise en scène phonographique*¹⁵.

III

Nous avons principalement concentré notre étude du côté des musiciens en prenant en compte leur discours, leurs productions discographiques, leur exécution musicale et leur déroulement scénique. La proximité que nous avons obtenue à partir d'un travail de terrain nous a permis le contact avec les musiciens, l'observation de leurs spectacles et la connaissance et l'accès à des sources écrites, sonores et visuelles de notre sujet.

Méthodologiquement, nous estimons pertinent le traitement de notre objet d'étude avec deux approches différentes : d'une part, l'analyse de l'évolution de la musique *carranguera* comme mouvement culturel, que nous allons appeler la *Carranga*, et l'impact que ce mouvement a apporté en rapport à la resignification de la figure du paysan ainsi que de l'identité des habitants de la région. D'autre part, l'analyse du répertoire musical ainsi que des manifestations qui donnent appui à la performance musicale et à la mise en scène du spectacle *carranguero* à partir de la délimitation d'un corpus sélectionné pour cette étude.

Nous allons préciser ci-dessous comment s'est décomposée notre méthode de travail sur les deux types d'approches retenus pour notre objet d'étude.

¹⁵ Voir Serge Lacasse, « La musique populaire comme discours phonographique : Fondements d'une démarche d'analyse », *Musicologies*, n° 2, 2005, p. 23-39.

La musique *carranguera* comme mouvement culturel : la datation et les acteurs impliqués

La musique *carranguera* a une figure centrale qui est le chanteur, compositeur et poète Jorge Velosa, et c'est autour de son récit biographique que nous pouvons articuler l'histoire de cette musique et l'évolution de la *Carranga* en tant que mouvement culturel. Également, pour la conception et la matérialisation du projet *carranguero*, il est important de signaler le poids qu'ont représenté les membres du premier groupe formé par Jorge Velosa sous le nom de *Los Carrangueros de Raquira*. Nous avons ainsi réalisé une recherche exhaustive autour de ces membres et des apports qu'ils ont faits à la musique *carranguera*. Ensuite, nous avons tenu compte de l'apport des musiciens qui sont intervenus dans les productions discographiques de Jorge Velosa au sein des différents groupes qu'il a constitués tout au long de sa carrière.

Pour organiser notre narration historique de l'émergence de la musique *carranguera*, nous allons prendre comme élément central les informations biographiques et les activités réalisées par Jorge Velosa en rapport à la musique *carranguera*. Nous commencerons par son enfance et sa vie à la campagne. Ensuite, nous délimiterons notre analyse sur des périodes spécifiques pendant lesquelles la musique *carranguera* a évolué en tant que genre musical. Nous avons ainsi établi les périodes suivantes :

- **1969-1975** : la période d'études à l'Université nationale de Colombie
- **1975-1979** : la gestation du projet *carranguero*
- **1979-1982** : *Los Carrangueros de Raquira*
- **1983** : *Cantas y Relatos* (strophes et récits)
- **1984-1992** : Jorge Velosa y Los Hermanos Torres (Jorge Velosa et Les Frères Torres)
- **1992-2011** : *Velosa Y Los Carrangueros*.

Pour l'analyse des périodes musicales de la vie de Jorge Velosa, nous nous sommes arrêtés en 2011, soit l'année du dernier enregistrement que nous avons retrouvé : *La Carranga* symphonique. Nous avons également réalisé une analyse des activités extra-musicales produites par Jorge Velosa, parmi lesquelles ses activités d'intervenant à la radio, de comédien dans des feuilletons télévisés ainsi que de conférencier dans les cercles académiques des universités en Colombie.

Par ailleurs, la musique *carranguera* s'est constituée en tant que genre musical grâce à la prolifération de groupes qui ont répliqué les formes et les rythmes musicaux introduits par Jorge Velosa avec ses différents ensembles. Ils nous permettront d'établir un comparatif entre les propositions musicales créées par certains groupes qui ont émergé à des époques distinctes en rapport avec la musique produite par Jorge Velosa et les ensembles avec lesquels il a joué. Pour établir notre analyse comparative entre la musique *carranguera* produite par Jorge Velosa et les groupes qui ont émergé à sa suite, les critères suivants ont été retenus :

- Des groupes qui se sont formés quelque temps après les *Carrangueros de Raquira*, qui ont adopté les caractéristiques musicales et formelles de la musique *carranguera* produite par Jorge Velosa et qui ont fait une carrière parallèle à lui. Pour cette analyse, nous avons choisi les groupes de *Los Hermanos Amado*, *Los Filipichines* et *El Pueblo Canta*.
- Des groupes qui, ses dernières années, ont réalisé des projets musicaux qui partent de la musique *carranguera* et qui introduisent des variations et de nouveaux éléments. Nous avons pris dans ces nouvelles propositions les groupes *Velo de Oza*, *San Miguelito* et *Los Rolling Ruanas*.

L'analyse comparative comprend les productions et les activités réalisées par ces groupes entre 1988 et 2020. Cette comparaison nous permettra d'établir dans quelle mesure les caractéristiques musicales, que ce soit celles de l'instrumentarium, de la structure et du contenu des textes, ainsi que la mise en scène des concerts, ont été reprises par ces groupes par rapport aux modèles établis par Jorge Velosa et leurs ensembles, mais aussi de voir les variations et innovations que ces groupes ont introduites.

La musique *carranguera* comme genre musico chorégraphique fondé sur la poésie chantée

L'analyse musicale :

Notre analyse musicale de la musique *carranguera* a été principalement circonscrite à l'étude des danses ou, plus précisément, des rythmes des danses. Pour cela, nous avons établi un corpus musical à partir des productions discographiques des groupes mentionnés plus haut, en fonction des critères que nous avons définis pour effectuer ces choix. Cet échantillon nous a permis de définir un répertoire sur la base duquel nous avons pu établir des comportements et caractéristiques nécessaires à notre analyse. La première caractéristique que nous avons extraite de l'étude de notre corpus a été d'établir quelles sont les principales danses présentes dans la musique *carranguera*, avec leurs variantes et combinaisons. Une fois repérées les danses présentes dans le répertoire *carranguero*, nous avons entrepris une étude approfondie de chacune, en tenant en compte de leur formation, de leur évolution, de leurs caractéristiques musicales et de leur comportement dans la musique *carranguera*. Enfin, nous sommes allés au-delà de l'analyse musicale classique, ou « abstraite » selon les termes de Serge Lacassa¹⁶, soit les caractéristiques rythmiques, mélodiques et harmoniques, pour s'intéresser plutôt aux aspects performanciers, technologiques et de mise en scène en tant qu'éléments qui intègrent l'analyse musicale et sont susceptibles d'établir des liens symboliques avec les revendications sociales et politiques des musiciens.

Corpus musical¹⁷, renseignements ethnographiques

Les enregistrements discographiques

L'axe central de notre corpus musical est composé par la production discographique de Jorge Velosa et des musiciens qui l'ont accompagné dans les différents groupes musicaux tout au long de sa carrière. Nous avons également choisi quelques travaux discographiques de groupes qui ont fait une carrière parallèle à celle de Jorge Velosa dans

¹⁶ Voir Serge Lacasse, « Stratégies narratives dans "Stan" d'Eminem : le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique », *Protée* 34, 2-3 (2006) p. 11-26.

¹⁷ Nous prenons ici le terme *corpus* comme « un ensemble des documents sélectionnés, à partir des critères définis selon l'objet de la recherche, en vue de leur étude systématique ; il peut être constitué sur la base de l'ensemble des musiques pratiquées dans un lieu donné, ou comporter plus sélectivement des performances associées à certaines circonstances, impliquant certains instruments ou certains groupes sociaux ». Voir Simha Arom et Denis-Constant Martin, *L'Enquête en ethnomusicologie, préparation, terrain, analyse*, Paris, Vrin, coll. « Musicologies », 2015, p. 192.

la musique *carranguera* ainsi que des nouvelles manifestations de la musique *carranguera* dans l'actualité.

Nous avons pris la production musicale discographique de Jorge Velosa éditée par le chanteur et compositeur entre 1980 et le 2011, soit un total de 210 pièces retrouvées sur 23 disques. Nous avons également intégré, dans notre corpus musical, quelques enregistrements inédits antérieurs à la date de la publication du premier album. Dans le répertoire sélectionné des groupes *carrangueros* parallèles à Jorge Velosa et ses groupes, nous avons sélectionné trois disques des trois groupes choisis, soit un total de 131 pièces analysées sur 9 disques publiés entre 1985 et 2016 par les groupes *Los Hermanos Amado*, *Los Filipichines* et *El Pueblo Canta*. Pour le répertoire des groupes à l'origine de nouvelles propositions sur la base d'une musique *carranguera*, nous avons pris deux disques dans les trois groupes analysés, soit 75 pièces sur 6 disques publiés entre 2010 et 2020 par les groupes *Velo de Oza*, *San Miguelito* et *Los Rolling Ruanas*. Enfin, nous avons retenu quelques enregistrements ponctuels, des pièces d'autres groupes différents à ceux que nous avons délimités pour notre étude, notamment pour illustrer des cas spécifiques dans notre analyse.

Les renseignements ethnographiques

Notre travail de terrain s'est réparti sur trois fronts : l'ethnographie des concerts de musique *carranguera*, la réalisation d'interviews des musiciens et principaux acteurs de cette musique, et enfin celles de chercheurs, journalistes, producteurs et gestionnaires musicaux qui ont eu des rapports importants avec la musique *carranguera*.

Notre travail ethnographique des concerts s'est centré principalement sur les festivals et les concours de musique *carranguera* et de musiques paysannes de la région des Andes centre-orientales de la Colombie. Nous avons été principalement attentifs aux observations réalisées au cours du *Festival de la Guabina et le Tiple* dans la ville de Velez dans le département de Santander en 2015 et dans les versions 2017 et 2019 du *Festival Convite Cuna Carranguera* dans la ville de Tinjacá dans le département de Boyacá. Nous avons également assisté à des concerts de musique *carranguera* présentés comme spectacles musicaux, en dehors des festivals, dans les villes de Bogotá et Medellín.

Dans le cas des spectacles de Jorge Velosa et leur ensemble *carranguero*, il est important de préciser que ce dernier est, depuis quelques années, absent des prestations publiques et des concerts, ainsi nous n'avons pas pu assister à l'un de ses concerts au cours de cette recherche. L'analyse des concerts et spectacles de Jorge Velosa et ses groupes s'est faite au travers des matériaux retrouvés dans les archives, les publications sur le web, les matériaux proportionnés par les musiciens qui ont joué avec lui ainsi qu'avec les matériaux propres aux informateurs que nous avons consultés.

D'autre part, nous avons pu interviewer au moins un musicien appartenant à chaque groupe sélectionné pour notre étude. Nous avons aussi interviewé des musiciens qui ont joué avec Jorge Velosa dans les différentes périodes de leur carrière. Également, nous avons interviewé d'autres musiciens *carrangueros* en dehors du cadre des groupes circonscrits pour notre étude, et ceux-ci nous ont appris à jouer les différents rythmes de danse de la musique *carranguera*. De même, nous avons analysé les différentes techniques et modes de jeu des instruments de l'ensemble *carranguero*.

Dans le cas de Jorge Velosa, nous avons eu plusieurs rencontres et de nombreuses conversations et échanges. Néanmoins, dans un souci de précision dans le report de ses paroles et ses réponses, il n'a pas souhaité être enregistré pendant les interviews. Nous avons donc réalisé notre interview par le biais d'un questionnaire écrit. C'est ensuite, et sur la base de ce questionnaire, que nous avons eu quelques rencontres personnelles au cours desquelles nous avons pu discuter des questions et des réponses apportées. Après les entretiens, il a revu le questionnaire et nous en a renvoyé une version écrite et définitive pouvant être utilisée dans notre recherche.

Enfin, lors de notre travail de terrain, nous avons rencontré d'autres chercheurs et connaisseurs du sujet qui nous ont donné accès à des matériaux très précieux pour notre travail. Il était également important pour nous de connaître les expériences de producteurs, journalistes et gestionnaires qui ont contribué de manière décisive à l'évolution de ce genre musical.

Les sources écrites, sonores et audiovisuelles sur le sujet

Notre travail ethnographique a été complété en grande partie par une vaste quantité de matériaux que nous avons rencontrés sur le sujet, en particulier ceux qui ont été produits autour de la vie et du parcours artistique de Jorge Velosa ou produits par lui-même.

Nous avons ainsi exploité une bonne partie des interviews et émissions réalisées principalement auprès de Jorge Velosa et ses groupes *carrangueros* au long de sa carrière ainsi que celles d'autres musiciens *carrangueros* diffusées sur différents médias : à la radio, à la télévision, dans les journaux et dans certains périodiques généralistes et spécialisés ainsi que dans des sites web consacrés à la musique *carranguera* et à la diffusion des festivals de musiques paysannes de la région.

Concernant les sources écrites, il était important pour nous de consulter la grande quantité des mémoires de licence et de master qui ont été rédigés sur la musique *carranguera*, ainsi que les articles académiques et les livres sur le sujet.

Enfin, la consultation du livre et de plusieurs articles écrits par le compositeur Jorge Velosa ainsi que la consultation des enregistrements des conférences qu'il a réalisés, ont été très précieux.

IV

Nous avons construit notre recherche en trois parties, qui vont nous offrir des approches différentes de notre objet d'étude :

La première partie se compose de deux chapitres, dans lesquels nous contextualiserons la musique *carranguera*. Dans le premier, nous analyserons le contexte géographique, social et politique dans lequel a émergé cette musique. Dans le second, nous ferons une reconstruction historique de l'émergence et de l'évolution de cette musique en tant que mouvement culturel et genre musical à part entière. Ce récit historique a été construit autour de la vie et du parcours artistique de Jorge Velosa. Nous avons rassemblé principalement les interviews réalisées par le compositeur et les musiciens qui ont joué avec lui, pour produire un texte qui combine notre narration avec les paroles des

personnages présentés dans ce récit historique. Nous avons établi un cadre chronologique en prenant les différentes étapes de la vie du compositeur avec différentes périodes musicales que nous avons repérées en fonction non seulement des groupes qu'il a formés mais aussi de la production discographique qu'il a réalisée au long de sa carrière. Le chapitre présentera également le parcours des groupes que nous avons choisi pour notre étude et donnera un aperçu de l'activité et de l'évolution qu'a eue la musique *carranguera* en dehors de Jorge Velosa et ses groupes. Pour cela, nous avons tenu compte des groupes qui ont fait une carrière parallèle à Velosa et les groupes qui ont fait de nouvelles propositions musicales et scéniques en partant de la musique *carranguera* d'après le modèle établi par Velosa et ses groupes.

La deuxième partie, qui se compose de cinq chapitres, est dédiée à l'analyse musicale globale de la musique *carranguera* et comprend tant les aspects techniques de la musique que le contexte et l'évolution des danses. Notre analyse s'est centrée principalement sur le corpus de musique sélectionné dans laquelle nous retrouvons toute la production discographique produite par Jorge Velosa avec ses ensembles, ainsi que les six autres groupes choisis pour notre étude. À partir de notre corpus, que nous considérons comme un échantillon significatif et représentatif du genre, nous avons réalisé une analyse qualitative et quantitative des pièces pour établir des catégories de classification pour les danses, catégories qui seront analysées par la suite dans des chapitres séparés, en fonction de leur récurrence et leur importance dans la constitution du genre. Le dernier chapitre de cette partie est dédié à l'analyse technique des éléments de la structure des textes et de la structure musicale des danses.

Dans la troisième partie, qui est composée de trois chapitres, notre attention s'est focalisée sur l'analyse du spectacle *carranguero* en tenant en compte des ressources utilisées par les musiciens dans la construction de leur mise en scène et leur performance musicale en tant que dispositifs qui ont permis la transmission de leurs idées et la configuration du spectacle comme un acte de revendication des causes des paysans de Boyacá. Pour cela, nous présenterons les revendications proposées par les musiciens et la manière dont elles se ressortent dans les textes des chansons. Ensuite, nous examinerons les éléments à proprement parler qui constituent la mise en scène du spectacle *carranguero* et les aspects qui caractérisent la performance musicale. La mise en scène sera analysée à partir de plusieurs angles d'approches. Tout d'abord, *la mise en scène du corps*, servant à

représenter sur scène la figure du paysan à partir de la construction du personnage paysan incarné par les musiciens *carrangueros* lors de leurs spectacles. Ensuite, nous verrons comment se produit *la mise en scène du territoire* de Boyacá à partir de la mobilisation des expressions orales des paysans de la région et l'utilisation des ressources discursives, comme la poésie récitée et l'humour, pour réaliser des interlocutions et échanges entre les musiciens et le public. Nous avons regroupé les aspects qui correspondent à la performance instrumentale dans le dernier chapitre. Nous y aborderons la *mise en scène sonore* de la performance musicale qui a rendu possible la consolidation et l'affirmation d'une esthétique sonore identitaire des paysans de la région à travers la consolidation d'un ensemble instrumental et la défense de techniques et modes des jeux instrumentaux propres aux paysans (*mise en scène instrumentale*). D'autre part, nous traiterons des pièces du répertoire de poésie chantée de la musique *carranguera* en examinant la chanson comme un récit, comme *la mise en scène des histoires*. Par la chanson, nous rencontrons la synthèse d'éléments qui sont présentés dans la performance musicale et c'est à travers elle que se produit la narration des histoires qui donnent aux musiciens *carrangueros* la possibilité de transmettre leurs idées et leur vision du monde. Enfin, nous allons montrer comment l'enregistrement phonographique participe également, avec les moyens techniques qui lui sont propres, à cette mise en scène construite par les musiciens *carrangueros*.

Pour terminer notre travail, nous tenterons d'articuler en conclusion les éléments qui ressortent de notre analyse du contexte, de notre analyse musicale et de l'analyse du spectacle *carranguero* afin de valider notre hypothèse de travail et répondre à la question proposée pour cette recherche.

PARTIE I : MUSIQUE CARRANGUERA ET CARRANGA

Il est important de signaler qu'un bon nombre d'études académiques, que ce soit des articles, des mémoires de licence, des mémoires de master et la publication de quelques livres¹⁸, se sont intéressés à la musique *carranguera*. La présente recherche constitue le premier travail doctoral sur le sujet. La plupart des travaux réalisés sur cette musique ont été menés sur la base des sciences humaines, notamment l'anthropologie, l'histoire, les sciences politiques, les sciences de l'éducation, la sociologie, la linguistique ou encore les arts plastiques. Les principales problématiques qui ont été traitées à partir des sciences sociales sont les processus identitaires, la représentation et les imaginaires qui se sont formés autour de la vie paysanne du Plateau cundiboyacense ainsi que l'étude de la mémoire orale et du patrimoine culturel de Boyacá. L'étude de la conception de l'écologie et la défense de l'environnement dans les textes des chansons de la musique *carranguera* est une thématique qui a également été travaillée par l'anthropologue Felipe Cardenas. Ce chercheur a notamment publié le livre *Espíritu y materia carranguera*¹⁹ (L'esprit et la matière carranguera) qui est un des plus importants travaux scientifiques réalisés sur la musique carranguera, que ce soit par sa rigueur académique ou son niveau de profondeur.

Du côté des travaux musicologiques, la plupart de travaux académiques se sont circonscrits à des mémoires de fin d'études dans le cadre des cursus universitaires de licence en musique. Ces travaux de recherche en musicologie se sont centrés sur l'analyse générale des éléments et caractéristiques musicales et de contexte de la musique *carranguera*, ou bien se sont focalisés sur les caractéristiques interprétatives des instruments dans ce genre musical, ou encore ont proposé l'utilisation de matériaux musicaux et textuels issus de la musique *carranguera* dans le domaine de l'enseignement scolaire. Dans notre travail, nous avons tenu compte des apports que ces travaux de recherche ont apportés tant à partir des sciences sociales que de la musicologie pour orienter notre analyse du contexte et de l'analyse musicale. Néanmoins, notre principal objet d'étude s'est orienté sur l'analyse de la musique *carranguera* en tant que spectacle musical qui a produit une mise en scène fondée sur la musique est les expressions orales

¹⁸ Une relation des travaux académiques dont nous avons tenu compte dans notre recherche sera présentée dans la bibliographie dans une section consacrée à la bibliographie retrouvée sur la musique *carranguera*.

¹⁹ Felipe Cárdenas, *Espíritu y materia carranguera*, Bogotá, Universidad de La Sabana, 2012. Nous signalons également l'article écrit par Felipe Cárdenas avec Mónica Montes, « Narrativas del paisaje andino colombiano: visión ecológica en la música carranguera de Jorge Velosa », *AIBR Revista de Antropología Iberoamericana*, 4/2, 2009, p. 269-293.

des paysans du Plateau cundiboyacese et qui a contribué à produire une valorisation de la figure du paysan de cette région. De ce point de vue, l'analyse du contexte et l'analyse musicale nous permettent de comprendre la composition du spectacle *carranguero* et la signification que ces éléments produisent dans la mise en scène des musiciens au sein de ce spectacle musical.

Pour entamer notre recherche sur la musique *carranguera*, nous allons d'abord, dans un premier chapitre, circonscrire cette musique dans un espace géographique, social et politique. Pour comprendre ce placement géographique, nous allons préciser certains concepts sur les divisions politiques et administratives de la Colombie et examiner les divergences qui existent entre les différentes divisions régionales du pays. Pour examiner le contexte social et politique dans lequel émerge la musique *carranguera*, nous allons porter une attention particulière à la manière dont cette musique s'inscrit dans un cadre plus large de la chanson latino-américaine. Pour bien aborder notre objet de recherche dans toute sa complexité, nous examinerons également dans ce premier chapitre d'où viennent les mots *carranguera* et *Carranga*, pour ensuite analyser comment les musiciens nomment la musique qu'ils produisent et comment les mots *Carranga* ou *carranguera* ont fini par s'imposer pour désigner presque toutes les musiques paysannes de cette région.

Dans le deuxième chapitre de cette première partie, nous proposerons une périodisation pour comprendre la genèse et l'évolution de la musique *carranguera* jusqu'à ses manifestations actuelles. Nous avons établi une proposition de périodisation organisée autour du parcours artistique du chanteur Jorge Velosa, figure centrale autour de laquelle s'est constituée la musique *carranguera* en tant que genre musical. Cette périodisation s'est définie également à partir des différents groupes qui ont gravité autour Jorge Velosa tout au long de sa carrière. Nous avons également tenu compte, en tant qu'acteurs de cette étude, des différents musiciens qui ont participé aux groupes constitués par Jorge Velosa. Nous établirons aussi une analyse comparative avec les groupes de musique *carranguera* qui ont émergé parallèlement à la carrière musicale de Jorge Velosa et à l'origine de nouvelles propositions pour faire évoluer la *Carranga*.

CHAPITRE 1 : Éléments de contexte de la musique *carranguera*

Dans le présent chapitre, nous allons définir les concepts pertinents liés aux divisions politiques et administratives de la Colombie, qui nous permettront de définir le placement géographique et les lieux d'affectation de la musique *carranguera*. Ensuite, nous analyserons, à partir des concepts recueillis sur le terrain, les termes utilisés par les musiciens eux-mêmes pour faire référence à leur musique. Enfin, nous étudierons le contexte sociopolitique dans lequel émerge la musique *carranguera* en inscrivant cette analyse dans la période des années soixante et soixante-dix, lorsque la chanson protestataire et la nouvelle chanson latino-américaine contestent les conditions sociales et politiques et inspirent dans leur gestation ces mouvements en Amérique latine.

1.1. Boyacá en tant qu'entité pour l'identification territoriale dans la musique *carranguera*

Nous retrouvons toujours une différence entre la dénomination la plus entendue et la réalité géographique, ou encore avec les divisions administratives correspondantes. Dans le cas de la musique *carranguera*, nous rencontrons un important effet d'identification territoriale qui s'est construite autour de l'imaginaire des paysans de Boyacá. Néanmoins, nous estimons que la dénomination de Boyacá en rapport avec la musique *carranguera* a un sens plus large. Ce n'est pas parce qu'on dit Boyacá que cela représente forcément le département actuel du même nom en Colombie avec ses frontières. Le paysan-type identifié dans la musique *carranguera* correspond aux habitants des zones rurales du Plateau cundiboyasence dans la région des Andes centre-orientales de la Colombie.

Du point de vue administratif, cet espace sous-régional regroupe trois parties des départements de Cundinamarca, Santander et Boyacá. D'autre part, il faut souligner aussi que dans le département de Boyacá, tous les paysans du département ne s'identifient par avec le prototype de paysan qui s'est profilé dans le Plateau.

Nous allons montrer par la suite comment se sont construites cette dénomination de Boyacá autour de l'image et l'idiosyncrasie des habitants du Plateau. Pour cela, nous allons montrer d'abord les concepts sur lesquels s'appuient traditionnellement les divisions administratives et géographiques en Colombie. Ensuite, nous allons montrer

comment les divisions régionales produites par les folkloristes ont très fortement influencé la conception du territoire en Colombie, et comment elles contribuèrent à l'enracinement des prototypes régionaux en tant qu'éléments définissant l'idiosyncrasie et l'identité locale. Dans le cas de Boyacá, cette construction est en grande mesure définie par le folklore.

Également, nous allons illustrer comment d'autres propositions de divisions régionales, qui s'éloignent des divisions opérées dans le milieu scolaire et institutionnel, peuvent nous apporter d'autres éléments pour la compréhension de l'évolution de la musique *carranguera*. Ces nouvelles propositions nous permettent d'analyser la musique *carranguera* comme un genre musical dynamique qui, s'il est bien ancré dans un espace géographique déterminé, n'en reste pas moins perméable à d'autres musiques et opère de constants échanges avec les autres régions.

1.1.1. Divisions géographiques et administratives de la Colombie

L'organisation du territoire colombien peut être comprise soit à partir des divisions régionales géographiques soit à partir de la division politico-administrative établie par l'État colombien. Les divisions géographiques varient selon les interprétations qui sont faites à partir des études académiques au travers du temps, ou selon les intérêts politiques pour valider ou institutionnaliser ces études dans les programmes d'étude scolaire et dans les programmes institutionnels du gouvernement. De leur côté, les divisions administratives ont évolué et se sont transformées à partir des limites territoriales établies à partir de la formation de l'Audience coloniale de la Nouvelle-Grenade en 1549 pendant la période de la colonisation espagnole en Colombie (1499-1819), jusqu'aux réformes introduites dans la dernière charte constitutionnelle de la Colombie en 1991.

1.1.1.a. Divisions politiques et administratives de la Colombie

Conformément à la Constitution nationale de 1991, le territoire colombien est divisé en départements, districts, municipalités et territoires autochtones. D'après le Département Administratif Nationale des Statistiques de la Colombie (DANE)²⁰, la Colombie compte

²⁰ DANE : Departamento Administrativo de Estadística.

32 départements, 18 zones non municipalisées (ANM), 1 102 municipalités en plus de l'île de San Andrés, considérée comme une entité administrative autonome²¹.

Administrativement, l'entité territoriale la plus importante est le département et, dans la hiérarchie, nous retrouvons les municipalités que l'usage courant appelle *pueblo* (village). Les départements sont divisés en municipalités dont une, parmi elles, est administrativement le chef-lieu du département²².

Pour notre recherche, deux autres concepts territoriaux méritent d'être clarifiés : la *vereda* et la *provincia*. La *vereda*²³, que nous pouvons traduire par « hameau rural », constitue un important noyau pour l'identité d'une population. La *vereda* est constituée en général par quelques familles et, dans les espaces ruraux, elle représente pour la population la première référence de sociabilité et l'espace économique et de travail le plus immédiat.

Le concept de *provincia* est un héritage de la division administrative de la période coloniale en Colombie, sur laquelle se sont articulées les divisions administratives en vigueur pour les départements. De nos jours, le terme *provincia* est appliqué pour désigner la division sous-régionale d'un département regroupant des municipalités²⁴.

Pour récapituler, nous allons employer dans le présent travail les divisions administratives suivantes :

- **Les départements** : principale division administrative en Colombie. Le pays est divisé en 32 départements. Notre travail touche trois départements, à savoir : Boyacá, Cundinamarca et Santander.
- **Les municipalités** : divisions administratives qui découpent les départements et que nous assimilerons aussi au terme de « village ».

²¹ Informations prises du site Internet du Département Administrative de Planification Nationale (DANE) : <https://geoportal.dane.gov.co/geovisores/territorio/consulta-divipola-division-politico-administrativa-de-colombia/> ; consulté le 4 octobre 2020.

²² Le chef-lieu du département est une municipalité et elle est considérée comme une ville. En espagnol, on s'y réfère en tant que *ciudad capital* (ville capital).

²³ Le mot *vereda* en Colombie est utilisé pour nommer la section administrative d'une municipalité ou d'une paroisse. La *vereda* comprend principalement des zones rurales. Voir le dictionnaire en ligne de la Real académie espagnole : <https://dle.rae.es/?id=bdIovVq> ; consulté le 17 mai 2019.

²⁴ Voir Samuel Bedoya Sanchez, « Regiones, Músicas y danzas campesinas, Propuestas para una investigación inter-regional integrada », *Música, Región y Pedagogía*, Tunja, Centro de Investigación de Cultura Popular del ICBA, 1989, p. 24.

- **Les provinces** : divisions sous-régionales qui concernent quelques départements en Colombie et sont formées par des groupes de municipalités. Les trois départements qui font partie de notre recherche, Boyacá, Cundinamarca et Santander, sont divisés en provinces. Voici la division en provinces de ces trois départements²⁵ :

Provinces de Boyacá : Centro, Gutiérrez, La Libertad, Lengupá, Márquez, Neira, Norte, Occidente, Oriente, Ricaurte, Sugamuxi, Tundama et Valderrama.

Provinces de Cundinamarca : Almeidas, Alto Magdalena, Bajo Magdalena, Gualivá, Guavio, Magdalena Centro, Medina, Oriente, Rionegro, Sabana Centro, Sabana Occidente, Soacha, Sumapaz, Tequendama et Ubaté.

Provinces de Santander : Comunera, García Rovira, Guanentá, Mares, Soto et Vélez.

- **Veredas (hameaux ruraux)** : divisions de la partie rurale des municipalités. Les *veredas* gardent une importante charge symbolique pour la vie des paysans et le terme revient souvent dans les textes des chansons de musique *carranguera*.

1.1.1.b. Les divisions régionales géographiques : les concepts et leurs évolutions

L'organisation du territoire colombien a d'abord été déterminée par sa position dans le continent ainsi que par les espaces ou macro-régions qui se sont formés. Ces divisions se caractérisent par une certaine homogénéité géographique de l'espace naturel physique et des conditions environnementales. Elles apportent également une base pour déterminer les frontières avec les autres pays.

La Colombie se place au nord-ouest de l'Amérique du Sud. Cette position stratégique dans le continent lui permet de faire des échanges avec une multiplicité d'espaces du continent américain. La Colombie, en même temps qu'elle appartient physiquement à

²⁵ Voir Juan Carlos Ramírez et Johan Manuel De Aguas, *Configuración territorial de las provincias de Colombia*, Bogotá, publié par les Nations unies, 2016, p.14-17.

l'Amérique du Sud, est connectée à l'Amérique centrale et bénéficie d'une sortie vers la mer Caraïbe et l'océan Pacifique. Également, un vaste territoire de la Colombie fait partie de la forêt amazonienne et une grande partie de la Plaine qui traverse le fleuve Orénoque est partagée avec le Venezuela.

La représentation du territoire national qui s'est généralisée dans l'imaginaire du peuple colombien est marquée par l'œuvre du militaire et cartographe colombien Francisco Javier Vergara y Velasco²⁶. La division régionale définie par Vergara y Velasco au début de XX^e siècle est quant à elle fortement influencée par le déterminisme naturaliste ainsi que par la division régionaliste promulguée par l'école française²⁷. La division géographique qui subsiste depuis Vergara y Velasco dans les textes scolaires est définie par cinq régions naturelles : la région andine, la région de la plaine caribéenne, la région du littoral pacifique, la région de la forêt amazonienne et la région des plaines orientales, aussi connue comme la région de l'Orénoque.²⁸

Cette division s'est affinée depuis le début du XX^e siècle jusqu'à nos jours avec l'apparition des nouvelles divisions politiques administratives et l'introduction d'une nouvelle région insulaire, qui comprend les archipels et les îles côtières de la Colombie. Cela a servi de base pour constituer, à l'appui des nouvelles conceptions de la géographie, une vraie régionalisation économique et socioculturelle.

²⁶ La division en régions naturelles proposée par Vergara y Velasco se retrouve dans Francisco Javier Vergara Y Velasco, *Nueva Geografía de Colombia escrita por regiones naturales*, Bogotá, Imprenta de Vapor, 1901.

²⁷ Voir à ce sujet Elvis Andrés Rojas Rodriguez et Giseth Carolina Ortiz Domínguez, « La representación geográfica escolar del territorio colombiano a través de las regiones naturales », *Quiron*, Bogotá, Université nationale de Colombie, 2017, p. 112.

²⁸ *Ibidem*, p. 120.



Figure 1. Carte des régions naturelles de la Colombie. Région Andine, Région Caraïbe, Région Pacifique, Région Orénoquie, Région Amazonie et Région Insulaire. Cartes scolaires Institut Géographique Agustín Codazzi-IGAC CC-BY, 2012.

L'introduction du concept de région socioculturelle prend de la distance par rapport au déterminisme produit par la conception de la division en régions naturelles physiques. Les éléments socioculturels dans la régionalisation, comme le mentionnent Rojas et Ortiz dans son article sur la représentation géographique de la Colombie, passent par un discours construit et imaginaire, qui se fonde sur des thématiques comme l'ethnie et les traditions qui, quant à elles, déterminent les traits caractéristiques de la population d'une région²⁹. Cette conception géographique du territoire développée dans les années 1940-1960, superpose, sur la carte des régions naturelles du pays, une carte des régions culturelles sur lesquelles va se profiler l'idiosyncrasie des différents groupes ethniques du pays.

C'est dans la période que nous venons d'indiquer que sont apparues des divisions régionales dans les études sur le folklore colombien. La division qui a connu une grande diffusion et qui continue à être utilisée dans les écoles pour l'étude du folklore, et

²⁹ *Ibidem*, p. 120-121.

spécialement les musiques traditionnelles, est celle du folkloriste Guillermo Abadia Morales.

Abadia Morales propose une division en quatre zones régionales : Cordillère, Plaine, Littorale Atlantique et Littorale Pacifique. Cette division est proposée en 1938 lors d'une publication dans la *Revista Norte* du Mexique. Voici la manière dont il en parle dans son livre le plus reconnu, *Compendio general de folklore colombiano* :

« Nous ne pouvons pas utiliser une division administrative par départements pour l'étude de notre folklore, car elle ne correspond jamais aux différentes expressions du savoir populaire [...]. La division doit se faire en accord avec les modalités typiques des zones d'extension variable des régions qui peuvent comprendre plusieurs départements simultanément ou des parties entre elles qui ont une communauté d'expressions assez importante pour constituer un grand groupe ou zone régionale. Les aspects culturels et économiques sont aussi pris en considération comme axes importants pour une telle division. D'après une étude réalisée par l'auteur de ses pages en 1938 et publiée dans la *Revista Norte* à la même époque [...], nous proposons la division suivante :

1. Zone andine ou de la Cordillère
2. Zone de la Plaine ou des Plaines orientales
3. Zone du Littoral Atlantique
4. Zone du Littoral Pacifique

Depuis cette étude, cette division a été acceptée et adoptée par les « folkloristes latino-américains »³⁰.

³⁰ Traduction de : « Para el estudio de nuestro folklore no se puede utilizarse una división por departamentos, porque ésta casi nunca corresponde a las distintas expresiones del saber popular [...]. La división ha de hacerse de acuerdo con las modalidades típicas de zonas de extensión variable o de regiones que puedan comprender a varios departamentos simultáneamente o a partes de ellos que posean una comunidad de expresiones suficientes como para constituir un grupo o zona regional. Seguramente existen determinantes culturales y económicos considerados como ejes para que se haya producido esta natural diferenciación. De un estudio realizado por el autor de este Compendio en el año de 1938, [...], se concluyó la división siguiente que fue publicada en la *Revista Norte*, de Méjico, por esa época. Desde entonces tal división ha sido aceptada y adoptada por nuestros folklorólogos latinoamericanos. La división es: 1. Zona Andina ou de la Cordillera, 2. Zona de la Llanura o de los Llanos Orientales, 3. Zona del Litoral Atlantico, 4. Zona del Litoral Pacifique ». Guillermo Abadia Morales, *Compendio general de folklore colombiano*, Bogotá, Biblioteca Banco Popular, vol. 112, 1983, p. 16-17.

Il est important de remarquer qu'Abadia Morales, dans la division qu'il propose, n'utilise pas la dénomination de « région » mais plutôt de « zone ». Sa proposition ne suit pas les divisions administratives ni ne se soumet à la division en régions naturelles de Vergara y Velasco. Nous pouvons ainsi remarquer qu'il ne considère pas la région naturelle de l'Amazonie comme une zone à part entière pour l'étude du folklore mais que cette région est plutôt assimilée à la zone de la Plaine Orientale. La division d'Abadia Morales se centre donc sur les aspects démographiques et l'idiosyncrasie des habitants. Cette conception a produit un certain déterminisme dans la manière de distinguer le comportement des habitants par rapport au climat, au paysage et selon les activités des individus dans leur environnement. Nous pouvons également remarquer que cette proposition conçoit les expressions des habitants comme des éléments invariables, purs et statiques.

1.1.1.c. Les nouvelles propositions de division régionale

En Colombie s'est fondée l'École Normale Supérieure en 1936, et celle-ci a fonctionné jusqu'en 1952 à Bogotá. L'École, qui suivait le modèle de l'École Normale de Paris et celui de la Faculté des Sciences d'Allemagne, s'est donnée comme objectif de restructurer l'éducation supérieure dans le pays ainsi que de lier l'académie à la Nation³¹. Cette période fut marquée par une importante activité académique et une génération entière d'intellectuels, à l'origine d'importantes études dans les sciences sociales pour la compréhension régionale du territoire colombien, s'est formée. Dans cette période, les travaux du géographe catalan Pablo Vila Dinarés, du géographe berlinois Ernesto Guhl Nimtz et des Colombiens Luis Flórez, Jaime Jaramillo Escobar et Orlando Enrique Fals Borda sont à signaler. Nous faisons référence aux productions issues autour de l'École Normale à Bogotá mais si elles font preuve d'un important niveau et d'une grande rigueur scientifique, elles n'ont cependant pas produit un impact immédiat dans la conception du territoire dans l'éducation scolaire et même dans l'académie, conception qui resta guidée par les conceptions de la géographie naturaliste de Vergara y Velasco ainsi que par la production des folkloristes. Néanmoins, depuis les années 1980, nous retrouvons des

³¹ Voir José Eduardo Rueda Enciso et Renzo Ramírez Bacca, « Historiografía de la regionalización en Colombia: una mirada institucional e interdisciplinar, 1902-1987 », *Revista de historia regional y local, HisTOReLo*, 6/11, 2014, p. 26.

travaux académiques avec de nouvelles propositions de régionalisation ciblées sur des thématiques spécifiques, ainsi que nous le verrons pour le cas de la musique.

Dans cette lignée, l'un des travaux qui s'intéresse à la musique est celui de Samuel Bedoya Sanchez : *Regiones, Musicas y danzas campesinas*³². La proposition de Bedoya Sanchez fut présentée par la première fois lors du « Forum-Atelier national de musique et de danse paysan de Boyacá et zones d'influence : *Joropo et Torbellino* »³³ réalisé en 1985. Ce travail est publié par la suite dans le magazine de musicologie *A Contratiempo* en 1987³⁴ et postérieurement dans le livre *Música, región et pedagogía* en 1989³⁵. Également, il est très important de souligner que ce travail est devenu un document de référence pour la délimitation faite dans le programme institutionnel du ministère de la Culture de Colombie, à savoir le *Plan Nacional de Música Para la Convivencia PNMC*³⁶. En septembre 2003, le ministère de la Culture de Colombie a publié le document « les écoles de musique traditionnelle ». Les experts qui l'ont préparé proposent une division qui couvre différentes régions du pays avec 11 « axes musicaux » définis à partir des pratiques les plus reconnues de chaque région. Ces onze axes, qui restent encore en vigueur pour les programmes du ministère³⁷, sont organisés selon les contextes, les fonctions sociales, les caractéristiques sonores, musicales et symboliques.

La proposition de régionalisation de Samuel Bedoya est conçue à partir des noyaux et des circuits dynamiques dans lesquels existent certaines musiques caractéristiques. La

³² Samuel Bedoya Sanchez, « Regiones, Músicas y danzas campesinas, Propuestas para una investigación inter-regional integrada », *op. cit.*

³³ *I Foro-Taller Nacional de Música y Danza Campesinas de Boyacá y Áreas de Influencia: Joropo y Torbellino*. Le forum s'est déroulé entre le 29 mai et le 1^{er} juin 1985 dans la ville de Tunja à Boyacá.

³⁴ Samuel Bedoya Sanchez, « Regiones, músicas y danzas campesinas. Propuesta para una investigación inter-regional integrada », *op. cit.*, p. 3-17.

³⁵ Ce travail est également cité dans le livre *Música, Región y Pedagogía*, Tunja, Centro de Investigación de Cultura Popular del ICBA, 1989, p. 21-48.

³⁶ Le ministère de la Culture a mis en marche le plan national de musique pour la coexistence depuis l'année 2003 en tant que politique nationale qui vise le soutien et l'élargissement des diverses pratiques musicales dans les municipalités du pays. Le PNMC s'est construit à partir des structures et pratiques sociales déjà existantes. Le Plan se déroule avec plusieurs aspects, dont nous pouvons faire ressortir les points suivants : la formation, la dotation d'instruments, la production des matériels pédagogiques, la recherche et la gestion. D'après la page du ministère de la Culture : www.mincultura.gov.co/areas/artes/musica/Paginas/default.aspx ; consulté le 15 mai 2019.

³⁷ Le site du ministère de la Culture de la Colombie précise que le PNMC est encore en vigueur avec les 11 axes et l'inclusion récente d'un nouvel axe d'étude sur les musiques amérindiennes du pays. Voir à ce sujet la carte musicale du ministère de la Culture de la Colombie sur le lien suivant : <http://simus.mincultura.gov.co/ReporteMapas/MapaMusical> ; consulté le 19 mai 2019.

proposition introduit le concept d'interdépendance entre les régions et élimine les délimitations rigides des frontières. Bedoya s'éloigne ainsi de la conception romantique du folklore proposée par Abadia Morales qui détermine une typologie humaine rigide à partir de la relation homme-paysage-climat, et à partir de laquelle il a établi la division entre les musiques des côtes, la musique andine de la montagne et la musique de la plaine³⁸. Il propose ainsi de reprendre les travaux de Jose Maria Vila et d'Ernesto Gulh parce qu'ils sont soutenus avec une grande rigueur scientifique.

Bedoya propose ainsi une division avec 32 régions. Également, il propose le concept d'interinfluence musicale. La proposition de Bedoya suppose que « l'interinfluence est un processus plus ou moins continu pouvant se produire dans les deux sens. Ce n'est pas alors une "influence", où un "récepteur" est modifié passivement par un "donneur" ; c'est toutefois démontrer la relation dynamique qui existe entre ces musiques avec des liens de filiation et d'échange profonds ».

Pour Bedoya, la délimitation en régions se fait à partir de trois perspectives : à partir des aspects géo-économiques, selon les structures du phénomène sonore ainsi qu'avec les interrelations de cette structure avec d'autres du même contexte ou d'autres contextes distants³⁹.

Nous allons garder, pour notre recherche, la division en 32 régions proposées par Samuel Bedoya ainsi que la distribution en 11 axes présents dans le PNMC du ministère de la Culture. Ce choix nous offre la possibilité de repérer avec plus de précision géographique les circuits dans lesquels la musique *carranguera* s'est construite. Voici la carte en 32 sous-régions proposées par Samuel Bedoya :

³⁸ Voir Samuel Bedoya Sanchez, « Regiones, Músicas y danzas campesinas », *op. cit.* p. 21.

³⁹ *Ibidem*, p. 33.

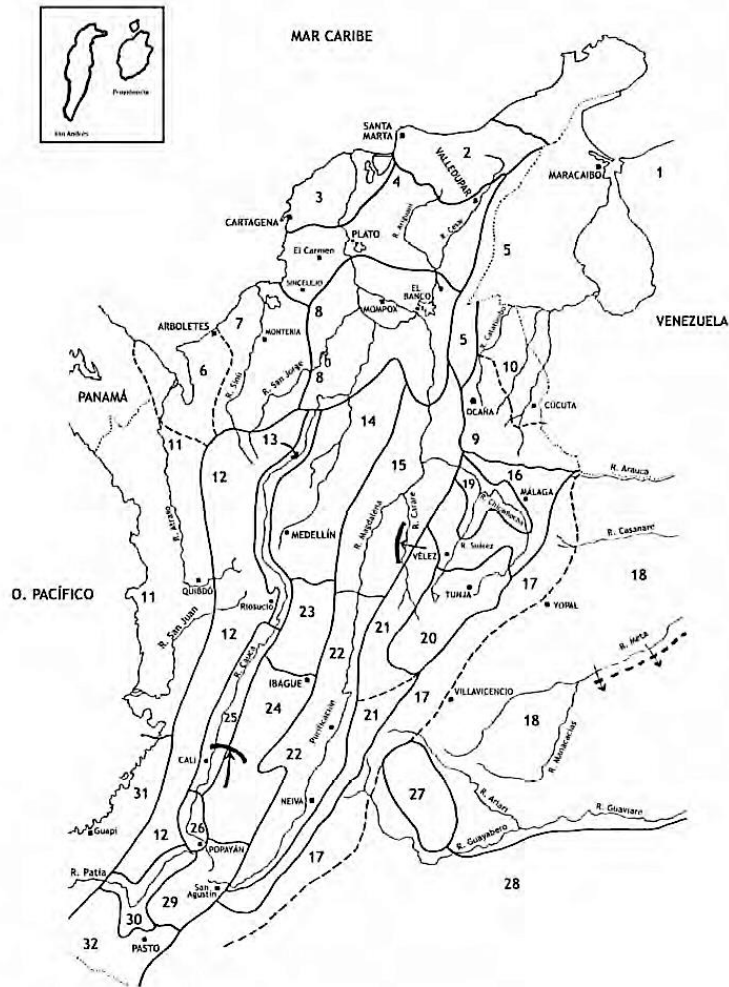


Figure 2. Carte de 32 régions naturelles de la Colombie. Proposition de Samuel Bedoya (1987) sous le modèle de régions et sous régions naturelles proposées par Pablo Vila (1944)⁴⁰. Les régions sous la carte sont : 1. Guajira, 2. Sierra Nevada de Santa Marta, 3. Delta Magdalenense, 4. Llanos del Caribe, 5. Motilones, 6. Urabá Arboletes, 7. Valles del Sinú y Alto San Jorge, 8. Depresión Momposina, 9. Macizo de Santurbán, 10. Catatumbo, 11. Chocó, 12. Cordillera Occidental, 13. Cañón del Cauca, 14. Macizo Antioqueño 15. Magdalena Medio 16. Montaña Santandereana, 17. Piedemonte Oriental, 18. Llanos Orientales 19. Fosos del Suárez y el Chicamocha 20. Altiplano Cundi-Boyacense, 21. Vertiente Occidental de la Cordillera Oriental, 22. Alto Magdalena, 23. Macizo Volcánico, 24. Cordillera Central Meridional, 25. Valle del Río Cartago Cauca, 26. Altiplano de Popayán, 27. La Macarena, 28. Amazonia, 29. Macizo Colombiano 30. Hoya del Patía 31. Llanura Pacífica, 32. Altiplanos de los Pastos.

1.1.2. La région Andine de la Colombie et la sous-région des Andes centre-orientales

Pour délimiter l'espace géographique dans lequel s'est formée la musique *carranguera*, nous pouvons déjà avancer que cette musique trouve son origine et son évolution dans la région andine colombienne, selon la division en régions naturelles de Vergara y Velasco.

⁴⁰ Carte prise de Samuel Bedoya Sanchez, « Regiones, Músicas y danzas campesinas », *Músicas regionales colombianas. Dinámicas, prácticas y perspectivas*, Bogotá, Fundación Nueva Cultura, 2007, p. 37.

Néanmoins, le concept de région andine pour l'étude des manifestations musicales s'avère très large et peu précis, parce que celle-ci traverse du sud-ouest au nord-est une grande partie du territoire colombien. Selon les divisions du PNMC⁴¹ du ministère de la Culture, le territoire dans lequel nous retrouvons la musique *carranguera* correspond à l'axe andin centre-oriental. Dans ce grand axe de la région andine centre-oriental, on dénombre 11 régions⁴², la région du Plateau cundiboyacense (Figure 2-N°20) étant celle qui noue une plus grande relation avec la musique *carranguera*.

Il est aussi important de souligner qu'au-delà de l'importance de délimiter le territoire d'où la musique *carranguera* tire ses racines, il faut également caractériser les couloirs dans lesquels s'est produit le phénomène d'interinfluence qui a permis d'un côté l'hybridation des rythmes qui ont caractérisé la musique *carranguera*, et de l'autre son expansion dans d'autres territoires.

Nous allons proposer, dans les lignes qui se suivent, quatre catégories pour comprendre les espaces de production et de circulation de la musique *carranguera* : les zones d'enracinement, les circuits de circulation des musiciens, les courants d'interinfluence et les zones d'expansion.

1.1.2.a. Les zones d'enracinement :

Nous allons dénommer les zones d'enracinement aux territoires dans lesquels, historiquement, la musique *carranguera* garde une forte présence tant pour la quantité des musiciens qui la produisent que pour le public qui la consomme. Voici les zones que nous avons repérées (voir Figure 3) :

- **Dans le département de Boyacá :** la province *Occidente* (d'Occident), la province *Centro* (Centre) et la province de *Ricaurte*.

⁴¹ Plan Nacional de Música para la Convivencia (Plan national de musique pour la coexistence).

⁴² D'après les divisions de Samuel Bedoya citées dans le cahier de « Musiques andines du centre-est » du PNMC du ministère de la Culture, l'axe centre-oriental comprend les sous-régions suivantes : Macizo de San Turban (le massif de San Turban), Catatumbo, Montaña Santandereana (la montagne Santandereana), Fosos del Suárez y Chicamocha (les fossées du Suarez et du Chicamocha), Altiplano Cundiboyacense (le plateau Cundiboyacense), Piedemonte Oriental (le Piémont oriental), Magdalena Medio (la partie méridionale de la rivière Magdalena), Llano interandino (la plaine interandinne). D'après Efraín Franco, Nestor Lambuley et Jorge Sossa, *Músicas Andinas Centro-Oriente : ¡viva quien toca!*, Bogotá, Plan Nacional de Música para la Convivencia, ministère de la Culture de la Colombie, 2008, p. 9.

- **Dans le département de Cundinamarca :** la province d'*Ubaté*, la province de *Rio Negro*, la province de la *Sabana Centro* (Sabana Centre).
- **Dans le département de Santander :** La province de *Velez* et La province *Comunera*.

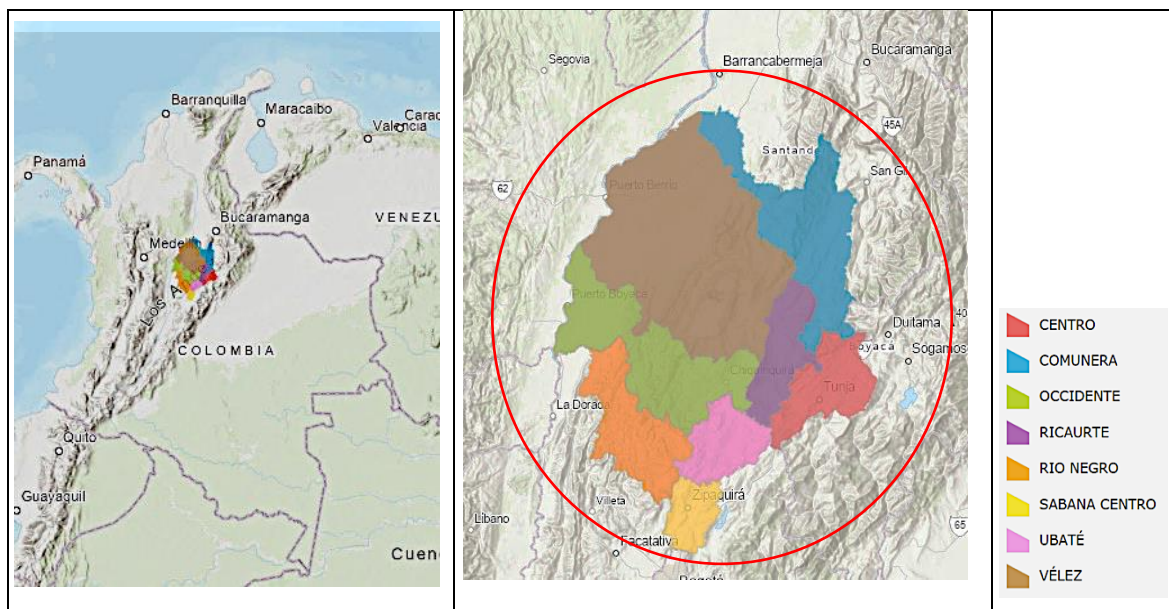


Figure 3 : Carte des zones d'enracinement. Proposition de Jorge Molina 2021. Carte réalisée à l'aide du logiciel *ArcGIS Online*⁴³.

1.1.2.b. Les circuits de circulation des musiciens

Les voies de communication terrestres de la région permettent de nombreux échanges commerciaux et culturels entre les principales villes de la région et les municipalités voisines. Ces circuits sont également importants car ils permettent la circulation, les échanges et la production des musiciens *carrangueros* à l'intérieur du Plateau cundiboyacense et quelques municipalités du département de Santander. Voici les principaux circuits que nous avons identifiés (Voir Figure 4) :

1. Le circuit que font les musiciens dans la province centre entre la ville de Tunja et les municipalités de Motavita, Cóbbita, Chíquiza et les municipalités de Barbosa et Velez dans le département de Santander.

⁴³ Voir ArcGIS Online : <https://www.esri.com/en-us/arcgis/products/arcgis-online/overview>. Consulté le 8 avril 2021.

2. Le circuit formé entre les villes de Tunja-Tocancipá et Bogotá dans le département de Cundinamarca.
3. Le circuit entre la ville de Tunja dans la province centre et les municipalités de Ráquira et Tinjacá dans la province de Ricaute, Chiquinquirá dans la province d'Occident et la vallée d'Ubaté dans le département de Cundinamarca.

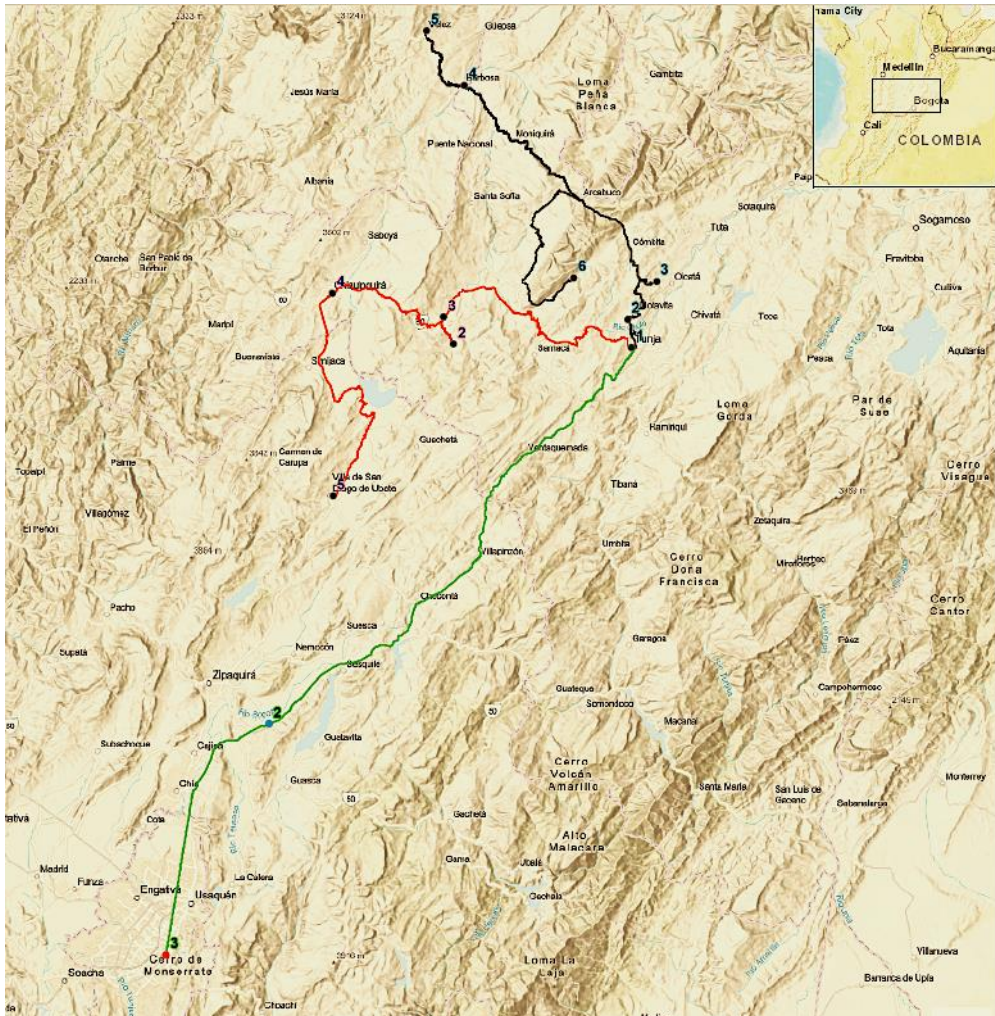


Figure 4 : Carte des circuits de circulation des musiciens. Proposition de Jorge Molina 2021. Carte réalisée à l'aide du logiciel ArcGIS Online. Les circuits sous la carte sont : circuit 1 (ligne noire sur la carte) entre la ville de Tunja (1) et les municipalités de Motavita (2), Cómbita (3), Chiquiza (6) et les municipalités de Barbosa (4) et Velez (5) dans le département de Santander. Circuit 2 (ligne verte sur la carte) entre la ville de Tunja (1) les villes de Tocancipá (2) et Bogotá (3) dans le département de Cundinamarca. Circuit 3 (ligne rouge sur la carte) entre la ville de Tunja (1) et les municipalités de Ráquira (2) et Tinjacá (3) dans la province de Ricaute, Chiquinquirá (4) dans la province d'Occident et la vallée d'Ubaté (5) dans le département de Cundinamarca.

1.1.2.c. Les courants d'influence musicale avec d'autres régions du pays

Nous avons mis au jour, à partir de notre travail de terrain et des études produites dans le cahier des musiques andines du centre-orient du PNMC, quatre courants d'influence avec d'autres régions du pays, dont leurs musiques, qui ont été assimilées par la musique *carranguera* (Voir Figure 5) :

1. Un courant entre la province d'Occident à Boyacá, avec Chiquinquirá comme ville principale et l'ouest du pays qui rencontre la rivière du Magdalena et le département d'Antioquia. Historiquement, nous retrouvons dans ce courant toutes les musiques qui ont circulé par la rivière du Magdalena et qui sont descendues de la côte Caraïbe.
2. Un courant entre les provinces du Centre, Occident et Ricaurte dans le département de Boyacá et la province de Velez dans le département de Santander ainsi qu'avec le nord-est du pays. Ce circuit est important pour les échanges musicaux entre ces régions autour du rythme musical du *torbellino*⁴⁴, un genre musical de la région qui a été fondamental dans la structuration de la musique *carranguera*.
3. Entre le Plateau cundiboyacense et la Plaine orientale de la Colombie, plus particulièrement les départements de Casanare et Meta, nous rencontrons une partie intermédiaire, une zone de transition correspondant au piémont. Sur cette zone, Samuel Bedoya a établi une sous-région appelée *andino-llanera* (Andine-planière)⁴⁵. Cette démarcation est importante parce que nous y retrouvons, au niveau musical, une hybridation entre les musiques de la Plaine orientale et des éléments musicaux qui gardent une identité andine⁴⁶. Ces caractéristiques de la

⁴⁴ Nous retrouvons ce type de zones d'inter-influence dans les municipalités de Sogamoso, Garagoa, Somondoco, Miraflores, Zetaquirá, San Luis de Gaceno et Macanal dans le département de Boyacá, ainsi que dans les municipalités de Gama, Ubalá et Gachalá dans le département de Cundinamarca. Les références sur ce coureur sont extraites du cahier du PNMC : Efraín Franco, Nestor Lambuley et Jorge Sossa, *Músicas Andinas Centro-Oriente : ¡ viva quien toca !*, *op. cit.* p. 12.

⁴⁵ Région andine-planière. Voir à ce sujet Samuel Bedoya Sanchez, « Regiones, Músicas y danzas campesinas », *op. cit.*, p. 28.

⁴⁶ Nous retrouvons d'un côté des éléments organologiques, comme l'utilisation d'instruments et de techniques instrumentales, caractéristiques de la zone andine, à l'image du *tiple* et du *requinto*, instruments appartenant à l'ensemble *carranguero* traditionnel et sur lesquels nous reviendrons dans la troisième partie de notre recherche. Ces éléments sont signalés par Efraín Franco, Nestor Lambuley et Jorge Sossa, *Músicas Andinas Centro-Oriente: ¡viva quien toca !*, p. 14. D'autre part, Samuel Bedoya signale que quelques structures harmoniques et rythmiques de musiques, présentes dans les circuits formés entre les régions de

musique qui se forme dans cette sous-région sont importantes parce qu'elles vont marquer un trait particulier des rythmes présents dans la musique *carranguera*.

D'après les parcours que nous avons faits pendant notre travail de recherche, nous pouvons signaler en particulier, pour cette zone d'influence, le courant qui se forme entre la Province centre et la municipalité de Sogamoso dans le département de Boyacá et les villes de Aguazul, Yopal et Maní dans le département de Casanare.

4. Un courant très important se forme entre les provinces du centre et de l'occident de Boyacá avec la ville de Bogotá et le centre du pays. Ce courant garde un intérêt spécial pour nous parce que dans ce circuit, les musiciens *carrangueros*, par leurs échanges permanents avec la ville de Bogotá⁴⁷, reçoivent les influences musicales de cette ville du centre du pays et des zones qui lui sont proches.

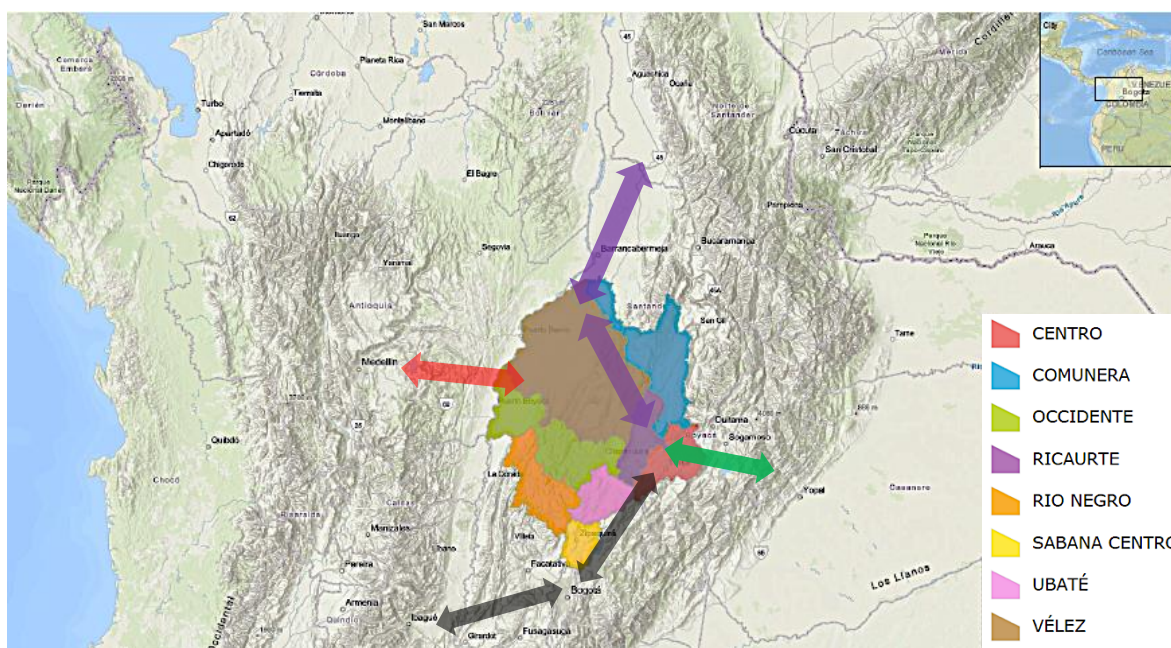


Figure 5 : Carte des courants d'influence musicale avec d'autres régions du pays. Proposition de Jorge Molina 2021. Carte réalisée à l'aide du logiciel *ArcGIS Online*. Les courants d'influence sous la carte sont : 1. La flèche rouge, entre la province d'Occident à Boyacá et le département d'Antioquia. 2. Les flèches violettes, entre les provinces du Centre, Occident et Ricaurte, la province de Velez et le nord-est du pays. 3. La flèche verte, le Plateau cundiboyacense et la Plaine orientale de la Colombie. 4. Les flèches noires, entre les provinces du centre et de l'occident de Boyacá avec la ville de Bogotá et le centre du pays.

transition de la zone andine et la région de la Plaine orientale, gardent une forte similitude. Voir à ce sujet Samuel Bedoya Sanchez, « Regiones, Músicas y danzas campesinas », *op. cit.*, p. 28-30.

⁴⁷ Une bonne quantité de musiciens *carrangueros*, venant spécialement des départements de Boyacá et Santander et que nous avons retrouvés pendant notre travail de terrain, se sont installés pour travailler et vivre dans la ville de Bogotá.

1.1.2.d. Les zones d'expansion

Nous avons utilisé ce terme pour désigner les endroits où nous retrouvons des groupes de musique *carranguera* qui n'appartiennent pas aux zones que nous avons délimitées auparavant. L'expansion de cette musique dans les endroits que nous allons signaler peut s'expliquer par l'influence des mass médias, l'émigration des musiciens de musique *carranguera* dans d'autres régions ou bien la proximité aux zones d'enracinement de la musique *carranguera*.

Nous pouvons mentionner ci-dessous les zones d'expansion les plus importantes que nous avons retrouvées dans notre recherche :

- Le département d'Antioquia : dans ce département, et spécialement dans la ville de Medellín, nous retrouvons dans l'actualité deux groupes qui jouent le répertoire *carranguero*. Nous avons pu constater que la musique *carranguera* a réussi à acquérir une très bonne réception de la part du public par la proximité musicale qu'elle garde avec un genre musical très populaire de la région, à savoir la musique *parrandera*⁴⁸.
- Le département du Cauca : dans ce département du sud de la Colombie, nous avons remarqué la présence d'un groupe musique *carranguera* dans une communauté amérindienne de la municipalité de Silvia.
- Le département du Norte de Santander et la frontière avec le Venezuela : dans les quelques villages du département du Norte de Santander, qui forme la frontière avec le Venezuela, ainsi que dans quelques villages du côté de ce pays, dans les *Estados de Tachira* et *Mérida*, nous avons retrouvé des traces de l'existence d'un bon nombre de groupes de musique *carranguera*⁴⁹.

⁴⁸ La musique *parrandera* est un phénomène d'adaptation et hybridation des répertoires de la musique de bal de la côte Caraïbe, en particulier des danses comme le *porro*, le *merengue* et le *paseo vallenato* à l'instrumentarium, les modes de jeu et les thématiques des textes propres de l'idiosyncrasie et la tradition musicale du département d'Antioquia dans le nord-ouest de la Colombie. Voir à ce sujet Egberto Bermúdez, « Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia (I) », *Cátedra de Artes*, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, 3 (2006), p.81-108.

⁴⁹ Voir, dans le répertoire des groupes de musique *carranguera* dans le site de la fondation *Corazón Carranguero*, des traces des groupes dans les *Estados de Tachira* et *Mérida* au Venezuela : <http://Carranga.org/grupos-regiones-colombianas-y-venezuela/> ; consulté le 22 mai 2019.

1.1.3. De la sous-région des Andes centre-orientales au concept de Boyacá comme identité culturelle

Nous avons déjà présenté la façon dont le territoire administratif sur lequel la musique s'est formée est compris entre les départements de Boyacá, Cundinamarca et Santander. Du point de vue géographique, nous avons basculé d'une conception très large de la région andine en tant qu'espace naturel vers une délimitation plus précise. Nous avons ainsi inscrit la musique *carranguera* dans la région du Plateau cundiboyacense de l'axe andin centre-oriental. Également, nous avons délimité les circuits géographiques dans lesquels la musique *carranguera* produit un effet. Nous allons montrer maintenant comment le terme Boyacá est devenu le terme permettant d'identifier les habitants de la région du Plateau cundiboyacense et touchant une partie des départements de Boyacá, Cundinamarca et Santander.

Nous pouvons souligner qu'en Colombie, diverses dénominations coexistent pour caractériser la population, cet état de fait aboutissant à des lectures différentes de la composition du territoire du pays et engendrant des revendications politiques distinctes. Pour pouvoir résoudre cette situation, nous allons faire d'abord une contextualisation des caractéristiques ethniques de la population colombienne. Les écrits retraçant le folklore de cette constitution ethnographique aboutissent à la caractérisation des idiosyncrasies régionales, alors que les nouveaux travaux centrent leur attention sur la diversité ethnique du pays ainsi que sur son caractère multiculturel.

1.1.3.a. La caractérisation des idiosyncrasies régionales à partir du folklore

Du point de vue ethnique, nous pouvons dire que la population colombienne s'est formée principalement à partir d'un long et complexe processus de métissage entre les Espagnols et les Européens arrivés en Amérique depuis l'époque de la conquête au XVI^e siècle jusqu'au XIX^e siècle au moment de l'indépendance de la Colombie, les esclaves noirs africains amenés par les Espagnols depuis le XVII^e siècle jusqu'au début du XIX^e et enfin les peuples autochtones du territoire américain.

L'étude du folklore en Colombie s'est centrée traditionnellement sur la caractérisation des prototypes des idiosyncrasies régionales. Les études se focalisent sur les

manifestations issues du métissage, sur la composition en termes d'héritage et de survivance des cultures qui se sont rencontrées. Pour l'historien colombien Javier Ocampo, qui a traité très largement le sujet du folklore en Colombie, et plus particulièrement de Boyacá : « La tradition transmet les phénomènes folkloriques comme des survivances, c'est-à-dire comme des événements qui subsistent, mais qui appartiennent au passé. De ce point de vue, le folklore est l'étude des survivances. [...] Le folklore transmet les survivances simples et accessibles qui ont été le produit de l'expression populaire »⁵⁰. Ocampo signale également l'étroite relation que les études du folklore produisent en tant qu'effet de régionalisation. En effet, les régions où les individus reçoivent les survivances transmises par tradition, et qui en ont fait leurs habitudes et leurs coutumes, se différencient fortement des autres régions⁵¹. Cette condition permet ainsi la construction d'identités locales et régionales.

Ocampo nous signale qu'en Amérique latine, les sentiments d'appartenance régionaux sont apparus très fortement entre le XIX^e et XX^e siècle avec le renforcement des liens d'unité provinciaux ainsi que des traditions et des coutumes régionales. Il déclare que « le processus de folklorisation est lié à l'intégration des individus dans la région ou la province »⁵².

La division en zones folkloriques introduites par les folkloristes, notamment par la figure prépondérante de Guillermo Abadia Morales, se focalise sur les caractéristiques démographiques. Selon eux les habitants des zones maritimes sont très différents de ceux de la Plaine ainsi que de ceux de l'intérieur du pays qui habitent sur la cordillère⁵³. Abadia présente trois prototypes principaux au caractère et à l'idiosyncrasie distincte : *les costeños*⁵⁴ pour les habitants des zones maritimes, *les llaneros*⁵⁵ pour les habitants de la

⁵⁰ Javier Ocampo, *Las fiestas y el folclor en Colombia*, Bogotá, El Ancora editores, 5^e édition, 1995, p. 20.

⁵¹ Voir Javier Ocampo, *Las fiestas y el folclor en Colombia*, *op. cit.*, p. 21.

⁵² Traduction de : « El proceso de folclorización está en relación con la integración de los individuos a la región o provincia », *ibidem*, p. 22.

⁵³ Voir Abadia Morales, *op. cit.*, p. 18-19.

⁵⁴ Les côtiers.

⁵⁵ Les habitants de la plaine.

Plaine orientale de la Colombie, et *les motañeros*⁵⁶ pour les habitants de la cordillère des Andes⁵⁷.

Ces dénominations régionales sont profondément ancrées dans la population colombienne et dans la constitution des identités régionales. Ce fort ancrage des identités locales a produit des stéréotypes et des rivalités entre les régions et a affecté le caractère et le comportement des gens du pays. Également, cette forte présence du folklore en Colombie a eu d'importantes conséquences sur la manière dont les gens conçoivent la culture colombienne⁵⁸. Ces publications du folklore ont acquis une posture pseudo-officielle puisqu'elles ont permis de réglementer un bon nombre de concours et de festivals folkloriques en Colombie. C'est sur la base de ces manuels que se décident et s'homogénéisent les répertoires, les ensembles instrumentaux, les chorégraphies ainsi que les tenues vestimentaires des participants, et en même temps que sont exclues les expressions qui sortent de ce cadre, ce qui détermine ce qui est authentique en tant que manifestation populaire⁵⁹.

1.1.3.b. L'identité culturelle de Boyacá dans le contexte folklorique

Dans le cas particulier de la région du Plateau cundiboyasence, que nous sommes en train d'étudier en rapport à la musique *carranguera*, nous retrouvons diverses appellations servant à nommer les habitants de cette zone, tels que *reinosos*⁶⁰, *boyacos* ou bien *interioranos*. La dénomination qui prévaut entre les trois, en particulier pour la musique *carranguera*, est celle de *boyaco*, en référence au département de Boyacá.

⁵⁶ Les montagnards.

⁵⁷ Voir Guillermo Abadia Morales, *Compendio general de folklore colombiano*, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁸ Le musicologue Carlos Miñana Blasco écrit à ce sujet que, « dans le cas de la Colombie, ces conceptions ont acquis une telle force que la notion même de folklore est “intouchable”. Remettre en question le concept de folklore et les élaborations que les folkloristes traditionnels ont produits sous le même nom heurte la sensibilité populaire, niant ainsi l'identité, les racines, les “propres” valeurs de la culture colombienne. C'est devenir un apatride qui, dans certains contextes, mérite d'être lynché ou du moins exclu ». Traduit par Jorge Molina sur Carlos Miñana Blasco, « Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia », *A Contratiempo*, Bogotá, 11, 2000, p. 8.

⁵⁹ Voir à ce sujet Carlos Miñana Blasco, « Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia », *op. cit.*, p. 3.

⁶⁰ *Reinoso* est utilisé pour signifier que ces habitants appartiennent au royaume.

La dénomination de *reinoso* (du royaume) garde en Colombie une connotation historique avec le département de Boyacá. Depuis le XVI^e siècle, Tunja, le chef de lieu de l'actuel département de Boyacá, est la deuxième ville la plus importante du Nouveau Royaume de Grenada après Santa Fe de Bogotá. Tunja, qui a été un très important centre culturel et économique du Nouveau Royaume de Grenada, est une ville qui a concentré une bonne partie de l'aristocratie coloniale. Cette condition d'identification avec l'aristocratie des institutions coloniales de la couronne espagnole en Colombie, a conduit donner l'appellatif de *reinosos*, « du royaume », aux habitants du Plateau cundiboyasence⁶¹.

D'autre part, l'identité des habitants du Plateau cundiboyasence est marquée par le processus de métissage. Les Amérindiens du groupe *Chibcha* et les descendants des Espagnols forment la base ethnique sur laquelle se produira le métissage dans cette région. Sur le Plateau cundiboyasence, historiquement, la présence des habitants d'origine afro-américaine est très basse par rapport aux autres régions de Colombie.

La population paysanne de Boyacá, et plus particulièrement du Plateau, est issue du métissage de la culture hispano et de la culture amérindienne Chibcha. Pour l'historien Javier Ocampo, l'acculturation ou hybridation entre les cultures du Plateau cundiboyasence s'est effectuée avec la prédominance de la culture espagnole sur la Chibcha. Selon lui, l'identité du paysan du Plateau est le reflet de l'hybridation hispanochibcha et, dans le folklore de Boyacá, nous rencontrons des survivances amérindiennes et espagnoles⁶². Nous pouvons ainsi définir que l'image de Boyacá en tant que territoire ainsi que l'identité avec Boyacá, s'est édifiée en rapport à l'idiosyncrasie des habitants du Plateau, d'un côté avec l'image de la culture coloniale de Tunja et d'autre part avec l'image du paysan issu du métissage *hispanochibcha*.

1.1.3.c. La lecture ethnique pluriethnique et multiculturelle

Si les divisions folkloriques restent encore très ancrées dans la perception qu'a la population colombienne par rapport au territoire et à sa composition ethnique, elles ont commencé à être réévaluées depuis les années 1980. Le musicologue Carlos Miñana, dans

⁶¹ Voir Javier Ocampo, *El pueblo boyacense y su folclor*, Tunja, Corporación de Promoción Cultural de Boyacá, 1977, p. 9?

⁶² *Ibidem*, p. 11-12.

son article « Entre le folklore et l'ethnomusicologie », signale comment, à partir de deux évènements académiques, une rupture s'opère en Colombie avec « le paradigme folklorique » dans le champ d'études de la musique populaire traditionnelle colombienne. Le premier de ces évènements est la Rencontre Nationale de Folkloristes qui s'est tenue dans la ville de Medellín entre le 16 et le 18 septembre. Le deuxième est le I Forum-Atelier National de musique et danses paysannes de Boyacá et les zones d'influence, *loropo-torbellino*, qui s'est déroulé à Tunja, du 29 mai au 1^{er} juin 1985⁶³. Dans ce dernier évènement, nous pouvons remarquer la participation du groupe *Nueva Cultura* et du chercheur Samuel Bedoya. Le groupe *Nueva Cultura* va jouer un rôle important dans la recherche et l'interprétation des musiques populaires et traditionnelles. D'autre part, le chercheur Samuel Bedoya présente dans ce Forum sa proposition de divisions régionales, « Propositions de recherche interrégionale intégrée », où il s'écarte des divisions proposées par les folkloristes⁶⁴. Comme nous l'avons déjà montré, cette proposition est de plus en plus adoptée dans le milieu académique ainsi que dans le programme d'écoles de musique traditionnelles du Plan National de Musique pour la Coexistence (PNMC).

D'autre part, les nouveaux concepts et caractéristiques qui sont inscrits dans la Charte constitutionnelle de la Colombie en 1991 reconnaissent les aspects multiethnique et multilingue du pays⁶⁵. Cela a déclenché diverses questions sur l'identité et a favorisé la réaffirmation culturelle de divers groupes ethniques en Colombie. Ces déclarations présentées dans la Charte constitutionnelle se sont matérialisées en grande partie par la

⁶³ Voir Carlos Miñana Blasco, « Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia », *op. cit.*, p. 23-24.

⁶⁴ Pour Bedoya : « La régionalisation traditionnelle de la musique "métisse" du pays a produit l'une des généralisations les plus grossières ainsi que totalement improductives pour la recherche : le concept "zone andine", dont un prototype, comme le *bambuco*, serait le représentant et également présenterait d'autres musiques de la même région comme des "variantes" de celle-ci. [...] La modélisation botaniste est évidente ; néanmoins, la réalité structurelle est tout à fait différente, puisque la "zone andine" n'est pas un tout, ni physiquement, ni historiquement, ni musicalement ». Traduction de : « *La regionalización tradicional de las músicas "mestizas" del país ha producido una de las más burdas generalizaciones, totalmente improductiva para la investigación : el concepto "zona andina", en virtud del cual, un prototipo, como el bambuco, sería el representante y además explicaría a otras músicas de la misma zona como "variantes" de éste. [...] La modelación botanicista es evidente; sin embargo, la realidad estructural es bastante diferente, pues la "zona andina" no es una, ni fisiográfica, ni histórica, ni musicalmente* ». Voir Samuel Bedoya Sanchez, « Regiones, Músicas y danzas campesinas », *op. cit.*, p. 30.

⁶⁵ D'après le document sur la diversité ethnique en Colombie du département administratif national de statistiques, environ 30 articles de la Charte constitutionnelle de la Colombie en 1991 font référence aux groupes ethniques et à leurs cultures diverses et particulières. Voir Astrid Hernández Romero, Lina Marcela Salamanca Rodríguez et Fabio Alberto Ruiz García, *Colombia una nación multicultural: su diversidad étnica*, Département administratif national de statistiques – DANE, direction du recensement et de la démographie, 2007, consulté le 24 mai 2019 sur www.dane.gov.co/files/censo2005/etnia/sys/colombia_nacion.pdf.

confirmation ou l'élargissement des réserves indiennes ainsi que par l'instauration d'un nouveau droit sur des territoires collectifs pour certaines communautés afro-américaines. Cela a produit un effet sur les index d'appartenance ethnique qui sont pris en compte dans les statistiques du recensement du pays⁶⁶. Les chiffres sur lesquelles nous nous appuyons, à savoir ceux du recensement de 2005 et 2018, montrent une reconnaissance d'appartenance ethnique nettement supérieure à ceux de 1993⁶⁷. Ainsi que le signale le document sur la diversité ethnique en Colombie du Département Administratif National de Statistique, cette variation dans la reconnaissance de la population d'appartenir à un groupe ethnique est due « probablement en raison de la méthodologie utilisée pour capturer l'appartenance ethnique au recensement général de 2005 et le processus de visibilité des groupes ethniques vivant dans le pays »⁶⁸.

Les nouvelles conceptions du territoire ainsi que les nouveaux concepts et caractéristiques inscrits dans la Charte constitutionnelle de la Colombie en 1991, ont entériné une reconnaissance du caractère multiculturel et pluriethnique de la population colombienne et ont permis de commencer à dépasser, depuis les années 1980, ce paradigme folklorique très enraciné en Colombie, permettant également d'augmenter la visibilité d'autres manifestations musicales sous-estimées et occultées par les canons imposés par le folklore. C'est dans ce contexte que la musique *carranguera* émerge pendant cette période en tant que type de musique qui ne rentre pas dans les canons traditionnels du

⁶⁶ Voici comment le présente l'*Encyclopædia Universalis* : « Plus qu'ailleurs sur le continent, un consensus s'est imposé sur la reconnaissance du caractère multiculturel et pluriethnique de la population et la Colombie a inscrit, comme d'autres pays, le principe de la pluriethnicité dans sa Constitution (1991). Au-delà des déclarations d'intention, le texte colombien s'est traduit par l'application d'une politique foncière originale qui a confirmé ou élargi les réserves indiennes (resguardos, 26 p. 100 du pays) et qui a institué, pour certaines communautés noires, un nouveau droit sur des territoires collectifs. Voir Olivier Pissot, Clément Thibaud, Marcel Niedergang, « Colombie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 24 mai 2019, www.universalisedu.com.accesdistant.sorbonneuniversite.fr/encyclopedie/colombie/.

⁶⁷ Dans le recensement de 1993 en Colombie, 1,6 % de la population se reconnaît comme amérindienne et 1,5 % comme appartenant à une communauté noire. Par contraste, dans le recensement de 2005, 14,06 % de la population recensée s'est déclarée appartenant à un groupe ethnique avec la distribution suivante : 3,43 % Amérindiens, 10,62 % Afro-colombiens et 0,012 % Rom ou gitan. Voir Astrid Hernández Romero, Lina Marcela Salamanca Rodríguez et Fabio Alberto Ruiz García, *Colombia una nación multicultural: su diversidad étnica*, op. cit., p. 37-38. Dans le recensement de 2018, les statistiques ont montré que 9,34 % de la population s'est reconnue comme appartenant au groupe afro-colombien : Negro (Noir), Afrodescendant, *Raizal* (natif de l'île de San Andrés) ou *Palenquero* (de la ville de San Basilio de Palenque). La population reconnue comme amérindienne a eu une augmentation avec 4,4 % de la population tandis que la population reconnue comme Rom a diminué, avec 0,006 % de la population. Informations prises sur : « Resultados del Censo Nacional de Población y Vivienda 2018 », Bogotá, DANE, 16 octobre 2019, consulté le 3 octobre 2020, www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/demografia-y-poblacion/grupos-etnicos/informacion-tecnica.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 38.

folklore, car les musiques paysannes, en particulier celles de la région du Plateau cundiboyacense qui sont reprises par la musique *carranguera*, ont longtemps été considérées comme des musiques marginales. Le labeur des musiciens *carrangueros* a été de mettre en valeur cette musique et de revaloriser, grâce à elle, la figure du paysan de cette région.

1.2. *Carranga, carrango, carranguera, carranguero, carranguería*

En partant de la dénomination de la musique que nous sommes en train d'analyser, nous remarquons également que plusieurs mots s'associent à ce terme. Ainsi avons-nous recueilli, au cours de notre enquête, les expressions suivantes : *carrango, carranga, carranguera, carranguero, carranguería*.

Le mot *carranguera* n'a pas toujours été utilisé pour la musique, il a été sorti de son contexte originel pour être utilisé dans le milieu musical. Jorge Velosa et son groupe ont été les premiers à avoir repris l'expression régionale *carrango* pour l'intégrer dans une forme adjectivale, *carranguera*, qui désignait alors la musique qu'il était en train de créer. Lui-même, dans un entretien, mentionne l'endroit d'où il avait repris le mot :

« Mais attention, je n'ai pas inventé le mot, nous l'avions repris de la région où nous habitons, au village de Ubaté »⁶⁹.

Mais comment s'est produit le changement de contexte et de sens de ces mots ?

1.2.1. *Carrango et carranguero dans leur contexte d'origine*

Si nous faisons une recherche dans le dictionnaire de l'Académie Royale Espagnole, ou dans un autre dictionnaire de langue espagnole, nous nous apercevons qu'il n'existe pas de références sur les mots *carrango* et *carranguero*. Nous devons ainsi chercher la signification de ces mots dans le contexte régional du Plateau cudiboyacense. Toutefois Jorge Velosa, le créateur du mouvement musical qui nous occupe, parle dans son livre, *La cucharita y no sé qué más historias para cantar*⁷⁰, de leur chanson *El carranguero* en nous donnant des pistes pour comprendre les significations des mots *carrango* et *carranguero*.

⁶⁹ Traduction de : « *Pero ojo, es que ni siquiera la palabra me la inventé yo, esa palabra la retomamos de la región nuestra, donde vivimos en Ubaté* ». Extrait de l'émission « Jorge Velosa: De cómo un país puede ser flor », *Señal Memoria*, émission produite par José Perilla et Deysa Rayo, Radio Televisión Nacional de Colombia, 10 février 2013, partie 1, consulté le 5 octobre 2020, www.senalmemoria.co/articulos/jorge-velosa-de-como-un-pais-puede-ser-flor.

⁷⁰ Jorge Velosa Ruiz, *La cucharita y no sé qué más: historias para cantar*, Bogotá, C. Valencia, 1983, p. 84-88.

Dans la chanson *El carranguero*⁷¹, Velosa raconte une histoire qui date de l'époque où il habitait à la campagne. La chanson parle de l'habitude que les gens avaient de faire des échanges de services selon leurs capacités et possibilités. Cette habitude était devenue pour lui une charge, un cauchemar, tant la difficulté de dire non à la demande d'un voisin était lourde.

Il avait un petit camion avec lequel il rendait différents services et des activités commerciales en tant que transporteur dans son village. Cette fois-ci, la demande était assez particulière : transporter un animal mort que son voisin avait perdu subitement, *un carrango*, et le vendre dans un village proche pour récupérer un peu de sa valeur. Le transport et la transaction commerciale de cet animal mort, probablement en décomposition, ont provoqué, par répercussion, une série de mésaventures qui vont l'amener à la frontière de l'illégalité à cause du commerce des animaux en état de décomposition, autrement dit pour être un *carranguero*.

Lui-même raconte en introduisant cette chanson : « quelque chose de très fréquent qui était de demander : “est-ce que vous pourriez m'apporter un *carranguito* à Ubaté⁷²” [...]. Pour les gens, perdre un animal, mort subitement, n'est pas envisageable, même si cela représentait après pour eux un problème. C'est pourquoi ils essaient de récupérer quelque chose de la bête. En plus, comme il y a aussi ceux qui l'achètent parce que c'est une bonne affaire, moi-même j'en aurais profité »⁷³.

Toute l'histoire est racontée dans la chanson, dont voici quelques extraits destinés à nous donner les images et le contexte des mots :

⁷¹ Jorge Velosa et Los Carrangueros de Ráquira, « [El carranguero](#) », Así es la vida, FM, 1982.

⁷² Village du département de Cundinamarca, connu comme étant la capitale mondiale de la *carrangueria*.

⁷³ Traduction de : « *Un tirito muy frecuente era el de "Si me lleva un carranguito a Ubaté" [...]. Para las gentes, perder completamente un animal que se les muere de alguna vaina no está dentro de sus posibilidades, así sepan que siempre se corre un riesgo. Por eso tiran a recuperar algo del calafre, y como taro-bién hay quienes los compran, porque es buen negocio, pues qué más; eso hasta uno* ». Extrait de Jorge Velosa Ruiz, *La cucharita y no sé qué más: historias para cantar*, op. cit., p. 84.

Les messieurs je vais vous raconter
En essayant d'être sincère
Dans quoi me suis-je embarqué
Pour vouloir aller de *carranguero*.
Et ce n'est pas un mauvais métier,
Parce que j'ai vu que c'est bon
Ce qui se passe c'est qu'il faut être
Malin et pas bête.

*Señores voy a contarles,
tratando de ser sincero,
en las que yo me metí
por andar de carranguero.
Y no es que sea oficio malo,
porque yo he visto qu'es bueno,
lo que pasa es que hay que
ser avispaio y no pendejo.*

C'était un samedi matin
Deux de décembre justement
Quand pour cette cautèle
D'être un peu gentil
J'ai croisé Valeriano,
Qui m'a sorti une histoire
Qu'en haut de Morro Caliente
Soi-disant, un taureau est mort.

*Fue un sábado en la mañana,
Dos de diciembre por cierto,
Cuando por aquellas vainas
De ser uno como atento
Me encontré con Valeriano,
Quien me salió con el cuento
Que arrib'e Morro Caliente
Dizque un toro se había muerto.*

Et plus par curiosité
Pour savoir de quoi il est mort
Je suis arrivé en deux enjambées
Pour regarder si c'était vrai ou pas,
Je me suis demandé pour le *carrango*
Et un garçon m'a répondu
Qu'il était déjà pendu
Pour qu'il ne reçoive pas le soleil.

*Y más por novelería
que saber de qué murió,
llegué al sitio en dos voliones
pa'ver siera cierto o no,
pregunté por el carrango
y un joven me respondió
que ya lo tenían colgao
pa'que no le diera el sol.*

Pareil que les autres occasions
Que j'aie rendu le service
De transporter d'autres *carrangos*
Là où ils sont mieux payés,
Faustino, qu'était le propriétaire
M'a présenté la situation
Et nous sommes accordés que dans un
instant
Je retournerais avec le camion.

*Como en otras ocasiones
ya había hecho yo el favor
de llevar otros carrangos
donde los pagan mejor,
Faustino, que era el dueño,
me plantió la situación
y quedamos en que al rato
volvería con el camión.*

Je ne sais pas si c'était lui
Ou bien si peut-être c'était moi
Qui a proposé l'affaire
Qui finalement s'effectue ;
La vérité était que le monsieur
De son *carrango* il s'est débarrassé
Et c'est moi qui me suis encombré
De ce qui le bonhomme s'est sauvé.

*No recuerdo si fue él
O si de pronto fui yo
El que propuso el negocio
Que por fin se realizó ;
Lo cierto fue qu'el señor
De su carrango salió
Y a mí me tocó el encarte
Del qu'el hombre se salvó.*

De cette histoire présentée en chanson, nous pouvons déduire la signification des mots du contexte régional originel dont Jorge Velosa et ses musiciens se sont inspirés pour nommer et caractériser sa musique :

Carrango, sujet masculin, est un animal qui, alors qu'il était destiné à l'élevage, est mort par accident, maladie ou mort subite, naturelle, et pas au moment du sacrifice pour sa commercialisation. Le propriétaire, comme le mentionne Velosa, qui ne peut pas se permettre de perdre tout son investissement, essaie de le vendre même si les conditions sanitaires ne sont pas les meilleures et si l'animal est en train de se décomposer.

Carranga est la viande des animaux morts qui est en train de se périmer.

Carranguero est la personne qui fait le commerce, voire le trafic des *carrangos*, c'est-à-dire des animaux qui sont malades ou en train de mourir ou bien en état de décomposition. Les *carrangueros* opèrent dans des conditions d'insalubrité très précaires, un peu cachés, dans la nuit ; ils ont à cause de cela une mauvaise réputation et sont perçus comme des malins, presque comme des délinquants.

Selon les références obtenues lors de l'entretien personnel de Jorge Velosa par Claudia Serrano en 2008 : « l'étymologie du mot *carranguero* vient d'un nom régional, de la vallée de *Ubaté* et de *Chiquinquirá*, pour désigner au commerçant de *Carranga* ; Velosa nous dit que ce vocable peut provenir de *carramán* : un animal vieux et malade et qui devient une charogne »⁷⁴.

1.2.2. Comment les termes *carranguero* et *Carranga* sont-ils introduits dans le contexte musical ?

Nous avons trouvé des références écrites ou enregistrées plus anciennes des termes *carranguero* ou *Carranga*⁷⁵ en relation avec la musique :

1. Dans l'intitulé du premier travail enregistré par Jorge Velosa et son groupe en 1980 : *Los Carrangueros de Ráquira*⁷⁶.

⁷⁴ Traduction de : « La etimología nos indica que la palabra “carranguero” es un nombre regional (Valle de Ubaté y Chiquinquirá) para designar al comerciante de Carranga; Velosa nos dice que este vocablo puede provenir de carramán: un animal viejo y enfermo que se muere y se convierte en carroña. Voir Claudia Isabel Serrano, *Imaginando con musiquita un país*, Editorial Fica, Bogotá, 2011, p. 37.

⁷⁵ Il faut noter que terme *carranga* est utilisé au féminin, *carrango* pouvant d'avantage correspondre avec le mot musique, qui est un nom féminin en espagnol.

⁷⁶ Jorge Velosa et Los Carrangueros de Ráquira, *Los carrangueros de Ráquira*, FM, 1980.

2. Dans le titre de la chanson *La Rumba carranguera* en 1980, qui fait partie du disque *Los carrangueros de Ráquira*.

3. Dans le titre de la chanson *El Pastuso Carranguero* en 1981, qui fait partie du deuxième album de *Jorge Velosa et Los carrangueros del Ráquira, ¡Viva quien toca !⁷⁷*

4. Dans les titres des chansons *El carranguero* et *El Requito carranguero* en 1982 dans le disque *Así es la vida⁷⁸*.

Les explications sur l'adoption des mots *Carranga* et *carranguero* dans le contexte musical sont variées selon le moment où elles sont données, que cela soit par écrit ou dans des interviews. En effet, ainsi que nous allons le développer dans les chapitres suivants, le mouvement *carranguero* a gagné au fur et à mesure du temps de la conscience historique et a voulu soigner le discours autour de lui. Nous allons reprendre quelques analyses du chercheur Felipe Cardenas, dans son livre *Espíritu y materia carranguera*, pour essayer de comprendre cette affectation des mots dans le contexte musical.

1. Jorge Velosa et son groupe ont adopté le terme *carranguero* après le succès qu'a eu la chanson *El carranguero* à la radio *Furatena* de *Chiquinquirá* à la fin des années soixante-dix. Cardenas affirme que la chanson avait déjà eu une très bonne réception de la part du public quand Jorge Velosa et son groupe se sont présentés dans le concours la *Guitarra de Plata campesina*, dans le même village⁷⁹. Selon cette explication, ils ont profité de l'impact qu'avait causé le titre de la chanson *El carranguero* pour nommer le genre de musique qu'ils étaient en train de produire et pour appeler le groupe du nom de *Jorge Velosa y los carrangueros del Ráquira*. La question qui nous passe par l'esprit après cette explication, est de savoir pourquoi cette chanson n'a pas été publiée dans l'enregistrement du troisième disque *Así es la vida* en 1982 ?

2. D'après quelques entretiens réalisés auprès de Jorge Velosa, le terme a été choisi pour l'impact sonore qu'il avait sur le public ; quelque part donc pour des questions

⁷⁷ Jorge Velosa et Los Carrangueros de Ráquira, *¡Viva quien toca !*, FM, 1981.

⁷⁸ Jorge Velosa et Los Carrangueros de Ráquira, *Así es la vida*, FM, 1982.

⁷⁹ Felipe Cárdenas Támara, *Espíritu y materia carranguera introducción sociopolítica y ambiental*, Bogotá, Universidad de la Sabana, 2012, p. 30.

commerciales et de marketing. Velosa rappelle ainsi la suivante réflexion à propos du choix du nom du groupe : « Nous étions en avance de trente ou quarante ans par rapport aux groupes du rock contemporains en choisissant un nom cinglant, un nom accablant, un nom à contresens. Nous ne nous sommes pas appelés par exemple *Les lys de la prairie*, nous avons choisi les *carrangueros*, parce que cela représentait quelque chose d'entêtant de s'appeler comme cela à cette époque et les gens disaient qu'il n'est pas possible que ceux qui jouent et qui composent si bien se soient donné un nom si terrible »⁸⁰.

3. Une autre explication, qui va plus dans le sens d'une valorisation du choix des termes et d'une construction de la *Carranga* comme mouvement culturel, fait référence à l'utilisation du mot comme une métaphore de ce que Jorge Velosa était en train de faire avec la musique. Cette utilisation métaphorique du terme nous montre les musiques populaires et traditionnelles de la région comme un animal est en train de se décomposer et de disparaître, et présente Velosa et son groupe comme ceux qui vont trouver le moyen de la récupérer.

1.2.3. Le sens et la représentation actuelle des mots

L'utilisation de manière réitérée des mots *Carranga* et *carranguero* dans un contexte musical, l'évolution qu'a eue le mouvement *carranguero* ainsi que son énorme diffusion, ont produit un effet dans la signification et la représentation de ces mots. Le résultat est que ces expressions ont perdu la charge péjorative qu'elles avaient dans leur contexte d'origine, pour se normaliser comme des termes musicaux qui font référence à un genre musical ou aux musiciens qui le produisent.

Nous pouvons retrouver les significations des mots autour de la musique que nous sommes en train de travailler et dans le domaine qui nous intéresse, le musical, comme suit :

⁸⁰ Traduction de : « Nos adelantamos 30 40 años a los rockeros contemporáneos en escoger un nombre bofetón, un hombre contundente, un hombre en contravía y no nos vinimos a llamar los *lirios de la pradera*, no nada los *carrangueros*, porque era una vaina jodidísima llamarse [así] en ese tiempo y la gente decía no puede ser posible que estos que tocan y componen tan bonito se hayan puesto un hombre tan terrible ». Extrait de l'émission « Jorge Velosa: De cómo un país puede ser flor », *Señal Memoria*, op. cit., section du 10 février 2013, partie 1.

Carranguera : étant en espagnol un adjectif féminin, le mot peut s'utiliser pour décrire des noms féminins dans un contexte musical en relation à la musique et au mouvement *carranguero*. Nous retrouvons ainsi des expressions telles que *la musique carranguera*, *la guitare carranguera*, *l'activité carranguera*, etc.

Carranguero : le mot peut être utilisé comme un adjectif masculin, mais le mot isolé peut faire référence au musicien qui joue de la musique *carranguera*.

Carranga : dans l'actualité, désigne un genre musical et un mouvement culturel du Plateau cundiboyacense de la Colombie, objet de notre étude.

Carranguería : l'expression faite allusion à toute l'activité qui se dégage de la musique *carranguera*.

1.3. Les discours des musiciens sur la musique qu'ils produisent : dit-on musique *carranguera* ou musique de base paysanne ?

L'appellation donnée par Jorge Velosa et son groupe *Los Carrangueros del Ráquira* à leur propre musique sous le nom de *Carranga*, ou bien de musique *carranguera*, le grand succès qu'a eu le groupe, mais aussi l'acceptation du nom de *Carranga* a interpellé les autres musiciens sur la manière de nommer leur propre musique et les a obligés à se situer par rapport à la *Carranga*.

Si nous prenons le discours des musiciens qui gravitent autour de la *Carranga*, nous pouvons constater différentes positions par rapport à la manière d'appeler la musique qu'ils produisent, et à la façon dont ils se situent concernant l'émergence et l'évolution du mouvement *carranguero*. Les positions varient selon les musiciens qui jouent dans des groupes qui ont été plus ou moins contemporains de la naissance du mouvement *carranguero* et selon le fait d'habiter la campagne ou la ville.

La question centrale, qui ne fait pas consensus entre les musiciens, reste toujours si la musique doit s'appeler *carranguera* ou bien musique paysanne. Nicole Ocampo Hernández, dans son mémoire de master « Les musiques paysannes *carrangueras* dans la

construction d'un territoire », retrace très bien la problématique en montrant les différentes positions autour de la question. Voici le contexte qu'elle nous présente :

« *Carranga* ou musique paysanne ? À première vue, cette question semblerait simple et de réponse facile, encore plus si la personne qui répond est un musicien du département de Boyacá. Cependant, elle n'est pas aussi évidente qu'il y paraît. Quelques musiciens disent qu'ils jouent de la musique paysanne autochtone ou *guasca*⁸¹, d'autres de la musique *carranguera*, d'autres que la musique paysanne et la musique *carranguera* représentent la même chose. Beaucoup d'autres expriment que leur musique est paysanne, alors même qu'ils n'aiment pas trop le terme *Carranga*, mais ils s'adaptent à ce terme pour les facilités qu'il offre. En effet il est plus simple de se voir ouvrir des portes quand on annonce faire de la musique *carranguera*, parce qu'il existe la référence de Jorge Velosa et *Los Carrangueros de Ráquira*, plutôt que d'annoncer que l'on fait de la musique paysanne »⁸².

Pour avoir un panorama plus large de la question, nous allons présenter différentes positions recueillies lors de notre enquête auprès des musiciens.

En premier lieu, nous allons prendre le discours des musiciens qui habitent en campagne et appartiennent à une génération antérieure à l'émergence de ce qu'a été dénommé par Jorge Velosa et son groupe *Los Carrangueros de Ráquira* comme la *Carranga*. D'après les commentaires des musiciens de la région, recueillis par Nicole Ocampo, avant

⁸¹ Peter Wade définit la « musique *guasca* » comme « un terme utilisé à l'origine pour désigner plusieurs styles basés sur la guitare, né dans le secteur rural andin de Cundinamarca et Boyacá d'abord et, par la suite, pour la musique de guitare des villages et de la campagne d'Antioquia et de la zone du café. Il a des affinités avec les *rancheras* mexicaines. Voir Peter Wade, *Música, raza y nación. La música tropical en Colombia*, Bogotá, Vicepresidencia de la República de Colombia -Departamento Nacional de Planeación-Programa Plan Caribe, 2002, p. 346.

⁸² Traduction de : « *¿Carranga o música campesina? A primera vista, esta pregunta parecería ser sencilla y de fácil respuesta, y aún más si la persona que responde es un músico boyacense. Sin embargo, por sencilla que parezca, no lo es. Algunos músicos dicen tocar música campesina autóctona o guasca, otros dicen tocar música carranguera, otros dicen que la música campesina y la música carranguera son la misma cosa, y muchos otros dicen que su música es campesina, pero aunque no les guste el término Carranga, se adaptan al mismo por las facilidades que brinda. Estas facilidades hacen referencia al hecho de que es más sencillo abrir puertas para una presentación diciendo que hacen música carranguera, porque ya se tiene el referente de Jorge Velosa y Los Carrangueros de Ráquira, en vez de decir que hacen música campesina* ». Voir Nicole Ocampo, *Las músicas campesinas carrangueras en la construcción de un territorio. Experiencias sonoras como portadoras de memoria oral en el Alto Ricaurte, Boyacá*, Bogotá, mémoire de Master en patrimoine culturel et territoire, Pontificia Universidad Javeriana, 2014, p. 40.

l'émergence du mouvement *carranguero*, il existait une profusion de groupes qui jouaient principalement des *merengues*, de manière anonyme et sans chercher à se donner un nom. C'était juste après que Jorge Velosa ait mis une étiquette sur ce genre de musique que les musiciens de la région ont éprouvé le besoin de s'autodéfinir par rapport au type de musique qu'ils jouaient.

Voici un témoignage compilé par Nicole Ocampo dans son enquête de terrain avec le groupe *Los Gavilanes de Sotaquirá*, un groupe un peu antérieur à Jorge Velosa :

« À la campagne on jouait déjà le Merengue soft, sans qu'aucun d'entre nous n'ait su que cela s'appelait comme ça, parce qu'il n'y avait pas d'intérêt à lui donner un nom. Néanmoins, il y avait plusieurs groupes qui le jouaient. Ce qui s'est passé, c'est que nous n'avons pas eu l'idée d'enregistrer de disque parce que personne ne semblait intéressé et on n'avait pas non plus les ressources pour le faire. C'est là que Velosa s'est mis en avant, il a vraiment eu la vision pour cela »⁸³.

Un autre concept est donné par le musicien Edilberto Molina, 63 ans, plus connu sous le nom de Gilberto Molina, qui appartient à une famille de musiciens très réputés dans la région, notamment avec le groupe des frères Molina. Ce dernier place sa musique au carrefour de la musique folklorique et populaire. Voici ses paroles :

« Nous jouons de la musique folklorique, ce n'est pas de la Carranga, de la musique populaire. Le nom Carranga, c'est Jorge Velosa qui l'a donné. Nous jouons de la musique populaire [...], de la musique populaire colombienne aussi, torbellinos et guabinas »⁸⁴.

⁸³ Traduction de : « *en el campo ya se estaba tocando el merenguito, sólo que ninguno sabíamos cómo se llamaba porque tampoco interesaba ponerle nombre, pero eso habíamos varios grupos tocando. Lo que pasa es que nosotros no sabíamos que podíamos grabar un disco porque eso a quién le iba a interesar, ni tampoco teníamos los recursos para hacerlo y en eso si se nos adelantó Velosa, eso sí el tuvo esa visión* ». Extrait de l'interview personnelle de Nicole Ocampo avec *Los Gavilanes de Sotaquirá*, le 29 juin 2013, Tinjacá. Voir Nicole Ocampo, *Las músicas campesinas carrangueras en la construcción de un territorio. Experiencias sonoras como portadoras de memoria oral en el Alto Ricaurte, Boyacá*, op. cit., p. 40-41.

⁸⁴ Traduction de : « *Nosotros tocamos música folklórica, Carranga no, música popular. La Carranga la puso fue Jorge Velosa Carranga. Nosotros tocábamos era música popular. [...] Música popular colombiana también, torbellinos, guabinas* ». Interview personnel avec le Monsieur Edilberto Molina, fait à Tunja le 20 janvier 2017.

Ce musicien établit ainsi une différence entre sa musique et la musique *carranguera*, dans la façon non seulement de l'appeler mais aussi de l'interpréter. Voici les termes avec lesquels il fait référence à sa musique :

« *[Nous présentons notre musique comme] de la musique populaire paysanne, en effet, la Carranga s'accompagne différemment, ils l'ont inventé d'une autre manière. Le coup de la main droite est couvert [la main droite plus fermée] et nous la jouons en rasgueado [en grattant]* »⁸⁵.

Quand nous l'interrogeons sur la façon dont il appelait la musique avant qu'elle ne s'appelle *Carranga*, il propose les termes suivants : « *Merengue, mais merengue tout court, mais aussi musique populaire, musique guasca ou bien musique paysanne* »⁸⁶.

Molina ajoute une autre catégorisation, que nous avons trouvée tout au long de notre recherche et sur laquelle nous allons revenir plus loin dans notre analyse. Pour lui, il existe une différence entre les musiques paysannes et ce qu'il appelle la « musique colombienne ». Comme nous le verrons plus loin, la catégorie de « musique colombienne » est appliquée aux rythmes de danse considérés comme traditionnels dans la zone andine colombienne⁸⁷, tandis qu'un rythme comme le merengue, qui est un rythme très répandu dans la région⁸⁸, présente une autre catégorisation :

« *Le merengue n'est pas de la musique colombienne, le merengue est déjà de la musique populaire, pour les fêtes, pour les mariages et pour la danse* »⁸⁹.

⁸⁵ Traduction de : « *[Nosotros presentamos nuestra música como] Música popular campesina, es que la Carranga va acompañada de otro modo, ellos la inventaron de otro modo, la manotada es tapada, y nosotros no, nosotros la tocamos es rasgaita* ». *Ibidem*.

⁸⁶ Traduction de : « *Merengue, pero merengue no mas, también música popular, música guasca, también música campesina* ». *Ibidem*.

⁸⁷ Tout au long du déroulement de notre analyse, nous verrons qu'une partie importante de la musique *carranguera* vient des rythmes traditionnelles de la région, et si les musiciens la présentent comme étant une musique colombienne, des rythmes venus d'autres régions mais aussi de la musique venue d'autres pays sont eux aussi considérés par les musiciens de la région comme de la musique populaire.

⁸⁸ Le merengue est un rythme central de la musique *carranguera*. Le chapitre 5 de cette recherche sera consacré à l'étude de ce rythme de danse.

⁸⁹ Traduction de : « *El merengue no es música colombiana, el merengue es ya es música popular [...] para fiestas, para los matrimonios, para el baile* ». Interview personnel avec le M. Edilberto Molina, fait à Tunja le 20 janvier 2017.

D'autre côté, nous avons retrouvé aussi les références données par d'autres musiciens par rapport à la conception qu'avaient leurs parents, musiciens également, sur la musique qu'ils faisaient. Voici quelques commentaires du musicien Pedro Nel Amado⁹⁰ dans lesquels il rapporte comment son père n'appelait pas *carranguera* la musique paysanne de leur région, mais utilisait la dénomination de « toniques » :

« Mon père n'appelait pas cette musique carranguera, il ne l'appelait pas non plus torbellino, [...] il l'appelait "toniques". En partant pour une fête, il jouait pendant huit jours, parce qu'avant les pèlerinages étaient de huit jours, parce qu'ils partaient à pied, et après, il disait : "j'ai joué neuf cents toniques ou trois cents toniques", il ne parlait pas d'une chanson ou d'une musique, ou alors il les appelait toniques. Aussi bien le torbellino que la guabina, il disait les toniques... Il est arrivé à jouer un répertoire de neuf cents chansons lors d'un mariage »⁹¹.

Parmi les musiciens contemporains de Jorge Velosa, nous retrouvons d'autres positions. Conscients de l'importance de se situer par rapport au mouvement *carranguero* – ils ne peuvent en effet pas faire abstraction de l'existence de ce mouvement – ils vont avoir diverses postures. Pedro Nel Amado, que nous venons de citer auparavant par rapport aux références qu'il avait de son père, déclare, en tant que musicien reconnu comme *carranguero*, que la source de toute cette musique est la campagne :

« Toujours elle [la musique] vient de la campagne. Elle vient des musiciens sylvestres en général, c'est de là qu'est née la musique paysanne, de nos parents qui étaient des musiciens et des quelques racines de la campagne. Beaucoup de paysans ont des récits, des couplets, de la musique. Ici, il y a de grands

⁹⁰ Pedro Nel Amado est un musicien très reconnu de la famille Amado. Cette famille constitue une dynastie de musiciens très visible dans la région. Quelques travaux de la discographie des Frères Amado font partie de notre corpus de travail pour l'analyse.

⁹¹ Traduction de : « *Mi Papá no le decía a esta música carranguera, no le decía torbellino, no le decía... Le decía "tónicas". Se iba para una fiesta y tocaba ocho días porque primero las romerías eran de ocho días porque se iban a pie y decía "me toqué 900 tónicas, 300 tónicas"* » no le decía que una canción ó una música, sino una tónica les llamaba, al torbellino a la guabina le decía que tónicas... él se alcanzó a saber 900 canciones que tocaba en un matrimonio». Extrait de l'interview personnelle de Nicole Ocampo avec Pedro Nel Amado, 21 mars 2013, Tunja. Voir Nicole Ocampo, *Las músicas campesinas carrangueras en la construcción de un territorio. Experiencias sonoras como portadoras de memoria oral en el Alto Ricaurte, Boyacá*, op. cit., p. 43.

compositeurs et la plupart viennent de la campagne, des cultures, on nous a éduqués comme cela »⁹².

Quand nous l'interrogeons sur la dénomination de la musique qu'il joue, voici les termes qu'il utilise :

« De la musique traditionnelle des mœurs, de la musique paysanne, de la musique de pèlerinage, de la musique de vereda, de la musique traditionnelle du terroir, de village, villageois, mais surtout de pèlerinage »⁹³.

Deux éléments sont à souligner dans ce commentaire, exception faite des termes qui reviennent, tels que musique traditionnelle et musique paysanne. D'une part le terme *vereda*, qui fait référence à la musique de *vereda*, que nous avons traduit par « hameau », et qui s'applique à l'unité minimale de division territoriale et d'identité des paysans. La musique de *vereda* fait ainsi référence à la musique faisant partie de l'entourage immédiat. D'autre part, le terme de musique de pèlerinage, qui correspond à la musique jouée pendant les pèlerinages religieux de l'Église catholique, très importants dans la région, et qui représentent des espaces déterminants pour la formation et la diffusion des musiques traditionnelles dans le département de Boyacá.

Il ajoute ensuite que c'est grâce à l'intense activité de recherche de Jorge Velosa et à des musiciens comme lui que ces musiques de campagne ont été récupérées alors qu'elles étaient dans l'oubli :

« La musique carranguera existe depuis les années quatre-vingt, elle a été construite par le maître Jorge Velosa, par nous et aussi par quelques autres groupes, mais cette musique est née dans les années quarante et cinquante. C'est qui s'est passé, c'est qu'elle était oubliée et le Maître Jorge Velosa l'a récupérée

⁹² Traduction de : « *Siempre viene del campo, siempre la mayoría del músico silvestre, del músico empírico, y de ahí nace la música campesina, de nuestros papas que fueron músicos y de algunas raíces del campo. Mucho, mucho campesino tiene cuentos, coplas y músicas. Aquí hay grandes compositores y la mayoría viene del campo, de los cultivos, así nos criamos nosotros* ». Interview personnelle de Pedro Nel Amado, à Tunja le 23 octobre 2015. ([Audio 1](#), 23 octobre 2015).

⁹³ Traduction de : « *Música tradicional costumbrista o música campesina, música campesina siempre nos llamamos, música de romería, música de vereda, música tradicional allá de mi tierra. De vereda, de pueblo, pueblerina, de romería mas que todo* ». *Ibidem*.

dans une archive qui existait et qu'il a développée. [...] Le Maître Jorge Velosa a cherché dans des rencontres de musique, il a fouillé dans des archives où il y avait des vidéos de paysans en train de participer aux pèlerinages [...] »⁹⁴.

Et il ajoute plus loin dans l'interview :

« La musique carranguera est un titre, un sceau, un tampon mis par le Maître Jorge Velosa, mais la musique carranguera vient des traditions de la campagne, elle est issue du pasillo⁹⁵, de la rumba criolla, du bambuco, mais aussi du torbellino et elle est une composition faite par Jorge Velosa de ce genre musical. [...] Elle se fait avec un rythme plus léger, plus coupé et plus élaboré, mais tout cela a pour source la musique de la campagne, la musique carranguera est une musique traditionnelle de mœurs »⁹⁶.

Nous pouvons remarquer, dans les mots de Pedro Nel Amado, que l'idée de la musique *carranguera* a été bâtie sur des musiques qui existaient depuis longtemps, que cette construction répond à une récupération faite par Jorge Velosa mais aussi grâce à sa propre activité et celle d'autres groupes contemporains. Il caractérise Velosa comme étant un chercheur, qui a fait un important travail de terrain et qui a fouillé diverses archives. Il faut remarquer que la référence faite aux archives ne renvoie pas forcément à des sources écrites, mais concerne aussi bien du matériel audiovisuel que de la tradition orale.

Il y a d'autres positions plus pragmatiques par rapport à la dénomination de la musique produite. Nous retrouvons ainsi des musiciens tels que Alvaro Suesca et son fils, Edison

⁹⁴ Traduction de : « *La música carranguera viene desde los 80, que la montó el maestro Jorge Velosa y la montamos nosotros y alguotros grupos, pero esa música viene de los 40 y de los 50, lo que pasa era que estaba olvidada y el maestro Velosa hizo una recuperación de eso, en un archivo que estaba y lo desarrolló. El maestro Jorge Velosa buscó en encuentros de música, esculcó en archivos, habían videos de campesinos donde participaban en romerías [...]* ». Extrait de l'interview personnelle de Pedro Nel Amado, le 21 janvier 2017 à Tunja. ([Audio 1](#), 21 janvier 2017).

⁹⁵ Le *pasillo*, la *rumba criolla*, le *bambuco* et le *torbellino* sont des rythmes traditionnels de la région andine colombienne. Ces rythmes de danse seront présentés en détail plus tard dans notre analyse.

⁹⁶ Traduction de : « *La música carranguera es un título o una estampilla que le puso el maestro Jorge Velosa, pero la música carranguera viene de las tradiciones propias del campo, viene del pasillo, de la rumba criolla, viene del bambuco, viene del torbellino, y es una composición que hizo el maestro Jorge Velosa de es género musical. [...] Es un ritmo más ligerito, más golpeadito y bien arreglao, pero eso viene de la música del campo. La música carranguera es música campesina o tradicional costumbrista* ». Extrait de l'interview personnelle de Pedro Nel Amado, à Tunja le 23 octobre 2015, ([Audio 1](#), 23 octobre 2015).

Suesca, du groupe *El pueblo canta*, qui pensent que le plus important par rapport à la forme est l'identification que donne le public et les implications commerciales que cela peut représenter.

« *De toute façon, si nous disons que nous sommes un groupe de musique de base paysanne, on est alors identifiés comme un groupe de musique carranguera. Notre style garde aussi le même ensemble instrumental [...]. Ce que nous enregistrons est ce que nous composons* »⁹⁷.

Plus loin, ils signalent également dans l'interview que le mot *carranguero* comporte une allure plus commerciale :

« *[Commercialement], il est plus vendeur d'employer le mot carranguero que ceux de musique de base paysanne* »⁹⁸.

Nous trouvons aussi des musiciens et des groupes un peu plus récents qui reconnaissent que la musique *carranguera* se dégage de la musique paysanne, mais en même temps que les musiques paysannes sont influencées par le mouvement *carranguero*, ces deux sphères de la musique ayant une relation symbiotique. Voici les considérations du musicien Jaime Castro, du groupe *Los Filipichines* :

« *La musique paysanne a été influencée par la Carranga, mais je crois que l'une se dégage de l'autre et il y a une très haute relation entre les deux. On peut les appeler paysannes, carranguera et même guasca, mais tout cela c'est le merengue paysan* »⁹⁹.

⁹⁷ Traduction de : « *Bueno, de todas maneras, si uno dice grupo de base campesina, música de base campesina, pero lo identifican a uno como la música carranguera, nosotros nuestro estilo es así también el formato, aunque todas las obras son nuestras, nosotros lo que grabamos es lo que nosotros componemos* ». Interview personnelle d'Alvaro Suesca et d'Edixon Suesca du groupe *El Pueblo Canta*, Tuta-Boyacá, le 22 janvier 2017.

⁹⁸ Traduction de : « *[comercialmente] Mas vende la palabra carranguero que música de base campesina* ». *Ibidem*.

⁹⁹ Traduction de : « *La música campesina, la hermosísima música campesina ha sido influenciada por la Carranga, pero yo creo que una se desprende de la otra y hay una altísima relación entre las dos, se le puede llamar campesina, carranguera o hasta guasca le dicen, pero esto es el merengue campesino autóctono* ». Interview personnelle de Jaime Castro du groupe *Los Filipichines*, Bogotá, le 24 janvier 2017.

Castro souligne également le papier fondamental de Jorge Velosa et son groupe *carrangueros del Ráquira*, qui furent les premiers à donner une élaboration plus importante aux musiques paysannes :

« Oui, ce sont eux qui ont marqué la tendance parce que définitivement [avec eux] nous avons ressenti quelque chose de différent quand ils se sont mis en relation avec la musique paysanne et les musiques plus anciennes. D'abord, pour l'instrumentation, après pour la partie rythmique. Effectivement, le merengue et la rumba carranguera se détachent, ou bien ils ont une très haute influence du torbellino et de la guabina, mais eux, ils lui ont mis un peu plus de vitesse. Le swing qu'ils impriment au moment de l'exécution fait que le corps sent quelque chose de différent »¹⁰⁰.

Alvaro Suesca et son fils Edison Suesca, du groupe *El pueblo canta*, ajoutent une appréciation qui va dans le même sens. Ils remarquent que Jorge Velosa met en valeur les musiques paysannes de la région :

« Il a donné un grand relief [à cette musique] ; avant, elle n'allait pas plus loin qu'une fanfare dans une fête de famille ou de Noël ou bien dans un hameau. C'est alors lui qui a pris le genre et lui a donné sa marque propre, c'est lui qui l'a mis en valeur »¹⁰¹.

Dans l'actualité, nous retrouvons une grande quantité de groupes consacrés à la musique *carranguera*. Les groupes sont composés de gens aux âges très variables. Nous pouvons retrouver, dans un même groupe, des enfants mêlés à des adolescentes et des adultes. Pour toutes ses nouvelles générations de musiciens, la dénomination de la musique qu'ils

¹⁰⁰ Traduction de : « *Si son ellos quienes pusieron esa pauta, porque definitivamente se sintió algo distinto, cuando ellos comenzaron con relación a la música campesina y de ahí para atrás, empezando por la instrumentación, continuando por la parte rítmica. Efectivamente el merengue y la rumba carranguera se desprenden o tienen altísima influencia del torbellino y la guabina, pero ellos le pusieron un poco más como de velocidad y el swing que le imprimen en el momento de la ejecución, hacen que el cuerpo y el oído sienta algo distinto* ». *Ibidem*.

¹⁰¹ Traduction de : « *El hace mucho realce, pues antes no pasaba de ser una murga de fiesta de familia, o de navidad o de la vereda, entonces él se cogió pues el género, le puso su propio sello y le dio un realce* ». Interview personnelle d'Alvaro Suesca et d'Edixon Suesca du groupe *El Pueblo Canta*, Tuta-Boyacá, le 22 janvier 2017, *op. cit.*

produisent est moins diffuse, ils s'identifient sans se poser beaucoup de questionnements comme étant des musiciens *carangueros*.

Enfin, nous allons voir la vision de Jorge Velosa et de Ramiro Zambrano, qui sont les fondateurs du mouvement *carranguero*. Nous pourrions trouver avec eux des concepts très importants pour comprendre notre discussion autour de la dénomination des musiques que nous sommes en train d'analyser.

En premier lieu, les deux musiciens ne se considèrent pas eux-mêmes comme les fondateurs du mouvement. Ils ont repris des éléments déjà présents dans les manifestations de la région. Voici les paroles de Ramiro Zambrano :

« Ce n'est pas que nous avons inventé quelque chose ou que Jorge [Velosa] a inventé quoi que ce soit, mais en même temps que l'on dit qu'on a rien inventé, nous pouvons dire aussi que c'est lui qui a défendu toute la culture musicale et poétique de Boyacá [...] »¹⁰².

D'autre part, Jorge Velosa pose l'image d'une chaîne dont il serait juste un chaînon :

« Restons clairs auprès de tous ceux qui disent que je l'ai inventée [la musique carranguera] : je dis non ! J'ai créé un personnage pour papoter qui s'appelle Adelmo Dionisio Neira, plus connu sous le nom d'ADN ; ce dernier a dit une chose : la vie est une chaîne, dont nous sommes un chaînon, nous sommes une partie de cette chaîne. Nous avons pris beaucoup des choses de ce qu'il y avait, nous avons contribué avec notre partie et nous sommes en train de les apporter pour les autres. Concrètement, nous contribuons à ce qu'il y ait beaucoup de groupes dans le pays, il y a beaucoup de groupes maintenant qui sont aussi bons voire meilleurs que nous, nous sommes un bon groupe, mais il y en a beaucoup

¹⁰² Traduction de : « *No es que nosotros nos inventamos nada ni Jorge [Velosa] se inventó nada, pero, así como no se inventó nada, también podemos decir que fue que el que sacó la cara por esto, por la cultura boyacense musical, no sólo musical, poética [...]* ». Voir l'interview de Renato Paone à Ramiro Zambrano, San Gil, le 4 décembre 2010, ([partie 3](#), 4 décembre 2010).

de très bons qui sont aussi bons ou meilleurs que nous, et c'est vrai, je le dis avec humilité et je le dis bien »¹⁰³.

Nous pouvons observer dans leur discours, que les pionniers du mouvement *carranguero* ne s'attribuent pas l'invention d'un rythme musical ou bien la création d'un genre musical nouveau. Ils sont conscients d'avoir développé leur production musicale à partir des musiques populaires et traditionnelles des paysans du Plateau *cundiboyacense*. En revanche, ils se placent sur un plan plus conceptuel dans les transformations qu'ils ont opérées sur les musiques paysannes. Ils mettent aussi en relief toute la gestion qu'ils ont faite pour la défense de la culture de la région.

Quelques conclusions peuvent être tirées à partir de la dénomination de musique *carranguera*. Doit-elle s'appeler de cette manière, ou bien doit-elle s'appeler musique paysanne ? Quelques questions et quelques pistes se présentent alors à nous pour continuer à développer notre réflexion et notre recherche :

1. Nous avons retrouvé une palette assez large de dénominations sur des musiques qui sont aussi appelées *carrangueras*. Voici une compilation des termes rencontrés : musique paysanne, musique autochtone, musique *guasca*, merengues, musique folklorique, musique populaire, musique populaire paysanne, musique traditionnelle des mœurs, musique de pèlerinage, musique de hameau, de village, musique traditionnelle du terroir ou bien musique villageoise.

2. Nous pouvons remarquer qu'avant l'émergence du mouvement *carranguero*, il y avait une bonne quantité de manifestations dans la région, d'origine paysanne principalement, et il n'existait pas de définition précise sur les dénominations ni sur la composition des groupes instrumentaux. Comme nous le verrons plus loin, le succès qu'a eu le mouvement *carranguero* a aussi produit une homogénéisation

¹⁰³ Traduction de : « *No no no no quedemos claros, pa todo el que diga que yo me la inventé, no no no. Yo tengo un personaje para echar carreta que lo llamo Adelmo Dionisio Neira más conocido como ADN y él dijo: la vida es una cadena. [...] Entonces nosotros somos parte de ese eslabón de esa esa cadena. Tomamos, tomamos de lo que venía muchas cosas, aportamos lo nuestro y estamos aportando para otros; concreto nosotros estamos aportando para que haya muchos grupos en el país o aportamos, hay muchos grupos ahora que son tan o mejores que nosotros, nosotros somos buen grupo, pero hay muchos muy buenos tan buenos o mejores que nosotros, y es verdad lo digo con humildad y lo digo a lo bien* ». Extrait de l'émission « Jorge Velosa: De cómo un país puede ser flor », *Señal Memoria*, op. cit., section du 3 février 2013, partie 3.

de l'ensemble instrumental, sur les rythmes joués et sur la dénomination de la musique à tel point que le nom *carranguero* a fini par s'imposer pour nommer presque toutes les expressions paysannes de la région.

3. Nous constatons qu'une large palette de musiciens, spécialement ceux qui sont installés à la campagne, s'identifient à cette musique dont ils rappellent la base paysanne, mais au moment de diffuser leurs concerts, de se présenter devant le public, ou bien de vendre leurs disques, ils préfèrent se faire connaître en tant que musiciens *carrangueros*. Cette préférence met en relief le fait que l'appellation *Carranga* a gagné en reconnaissance parmi les gens de la région. Elle a aussi pris une valeur en tant que marque commerciale et elle a développé un circuit de consommation important qui fait que l'industrie culturelle s'intéresse à ces musiques autrefois marginales et sans intérêt pour eux, au point qu'elles sont aujourd'hui devenues des actrices influentes de la production musicale et du goût du public.

4. Nous avons retrouvé des groupes autant en ville qu'en campagne. Les groupes de musiciens citadins, en général d'origine plus récente, ont une identification claire avec le terme *carranguero* aussi bien pour nommer la musique qu'ils jouent que pour désigner leur activité de musiciens.

1.4. Le contexte social et politique dans lequel émerge la musique carranguera : les antécédents de la *Carranga* dans la nouvelle chanson latino-américaine

À notre plus grande surprise, nous n'avons pas trouvé l'origine de la musique *carranguera* en plein milieu de la campagne du département de Boyacá. Notre exploration nous a amené à chercher l'émergence de cette musique dans les années soixante-dix parmi les mouvements étudiants, la vie académique, artistique et bohème de l'Université nationale de Colombie à Bogotá. Les premiers germes de la musique *carranguera* apparaîtront ainsi comme une sorte de manifestation politique dans cette période très perturbée en Amérique latine et particulièrement en Colombie. L'origine de cette musique ne peut pas s'expliquer sans comprendre son insertion dans un mouvement plus large dans lequel la chanson se présente comme un moyen pour exprimer le mécontentement face au pouvoir ainsi que pour revendiquer l'identité locale.

Il devient impératif maintenant de présenter une contextualisation politique et sociale de l'Amérique latine et de la Colombie pour comprendre les éléments face auxquels se sont produites les interlocutions et les manifestations contestataires, spécialement au travers de la chanson. Nous allons encadrer notre étude aux années soixante pour ensuite élucider le cours des événements des années soixante-dix. Notre analyse montrera d'abord comment la situation sociale interne des États-Unis ainsi que sa politique extérieure ont produit un impact en Amérique latine et plus particulièrement en Colombie. Les États-Unis ont une double incidence en Amérique latine. D'un côté, de l'intérieur du pays émergent un bon nombre de mouvements de contre-culture et de protestations qui se sont ensuite répandus dans les autres pays latino-américains. D'autre part, les États-Unis sont le pays contre lequel s'incarnent la lutte et l'opposition au capitalisme et au colonialisme.

Nous continuerons notre analyse avec le contexte politique en Amérique latine dans les années soixante et soixante-dix. Cette étude nous a permis de comprendre comment ont été engendrées les conditions nécessaires à l'émergence d'un type de chanson latino-américaine comme moyen d'expression, d'identification et de résistance face aux tensions sociales et politiques du moment. Ce genre de chanson, plus généraliste, fait référence à un vaste éventail de répertoires qui gardent des caractéristiques communes dans leurs processus de formation ainsi que dans leur conception et leur

conceptualisation. Néanmoins, ce répertoire se manifeste avec des formes, des expressions et des appellations multiples dans presque tous les pays d'Amérique latine.

Enfin, nous entrerons dans le contexte politique de la Colombie. Nous montrerons aussi comment les mouvements de protestation et de résistance sociale et politique ont gardé une grande proximité avec les mouvements étudiants des universités publiques. Nous allons analyser comment, dans le cas de l'émergence de la musique *carranguera*, l'activité intellectuelle et artistique de l'Université nationale de Colombie de Bogotá a joué un rôle prépondérant.

Pour la typologie que nous allons utiliser, nous avons pris deux dénominations existantes. Nous avons choisi ces appellations parce qu'elles sont très récurrentes pour la plupart des pays latino-américains : la nouvelle chanson latino-américaine et la chanson de protestation. Ces deux expressions seront associées et mêlées à d'autres appellations telles que chanson sociale, chanson engagée, chanson révolutionnaire, chanson d'auteur. Les variations dans les termes peuvent répondre à des moments historiques dans l'évolution de ces répertoires. Également, elles marquent la proximité ou la distance intentionnelle que ces dernières ont engendrée en véhiculant des idéologies politiques mises en tension spécialement pendant les années soixante et soixante-dix.

Pour notre analyse immédiate, nous allons en rester aux termes de nouvelle chanson et chanson de protestation. Si les deux dénominations peuvent être imbriquées sur le même répertoire, nous allons montrer comment, sur ces types de chansons, nous pouvons rencontrer des nuances dans leurs origines et dans leur utilisation. Plus loin dans notre travail, nous analyserons, pour le cas de la Colombie, comment le terme de chanson sociale s'est généralisé pour ce répertoire.

Par ailleurs, nous préciserons dans quels domaines la nouvelle chanson latino-américaine et la chanson de protestation sont liées et également en quels points elles diffèrent. Souvent, les musiciens, le public et les médias utilisent les deux dénominations indistinctement pour désigner un même répertoire, néanmoins nous pouvons établir,

comme l'affirment quelques chercheurs¹⁰⁴, que la chanson de protestation appartient à un contexte international plus large. Ce type de chanson trouve ses racines dans les mouvements de contre-culture qui ont émergé aux États-Unis à la fin des années cinquante et au début des années soixante. En Amérique latine, la chanson de protestation est liée aux mouvements politiques de gauche révolutionnaires et anti-impérialistes. Pendant les années soixante, les musiciens adeptes de la chanson de protestation se considèrent comme des militants activistes qui utilisent la chanson comme moyen de lutte. L'exploitation de la chanson comme procédé pour faire passer des messages politiques a suscité bon nombre de débats entre les musiciens sur les plans éthique et esthétique. Dans certains cas, la musique a adopté un style propagandiste alors que, dans le même temps, les chansons perdaient en qualité musicale. Cela a conduit à la stigmatisation de ce type de chanson et a poussé un secteur des compositeurs et des musiciens à prendre leur distance. Ces artistes considèrent que leurs recherches et leurs productions constituent déjà un important apport de revendication de l'identité et qu'ils n'ont pas besoin de passer par les moyens très directs qui caractérisent la propagande politique.

Nous allons entamer notre étude avec les mouvements de contre-culture aux États-Unis. Nous analyserons dans quelle mesure ils ont produit des incidences dans le déploiement de la chanson de protestation et la nouvelle chanson en Amérique latine et plus particulièrement en Colombie, avec la chanson sociale et la musique *carranguera*.

1.4.1. Les mouvements de contre-culture et la chanson de protestation issue des États-Unis

L'émergence et le déploiement de la nouvelle chanson latino-américaine connaissent un très bel essor pendant les années soixante. Cette période est marquée tout particulièrement par une grande quantité de changements introduits par la modernité¹⁰⁵. Le développement

¹⁰⁴ Voir par exemple : Jane Tumas-Serna, « The "Nueva Canción" Movement and Its Mass-Mediated Performance Context », *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 13/ 2, 2018, p. 139-157.

¹⁰⁵ Pour un bon nombre d'auteurs, les années 1960 représentent le noyau d'une importante quantité de changements idéologiques à l'échelle mondiale, qui découpent des lignes déterminantes dans le comportement et la conscience des jeunes du point de vue social et politique. Nous avons sélectionné quelques articles de référence qui nous aideront à expliquer les liens existants entre l'émergence de la nouvelle chanson latino-américaine et la formation du mouvement *carranguero* dans les années 1970. Nous

industriel qui a eu lieu aux États-Unis d'Amérique pendant ces années a généré de meilleures conditions matérielles de vie. Confort et épanouissement personnel deviennent les emblèmes de la modernité et du progrès comme modèle de société. Les répercussions qui se sont déclenchées face à ces idéaux du progrès dans les sociétés modernes se sont orientées, d'une part, vers la consommation, vu comme le moyen de chercher la satisfaction matérielle et le bien-être personnel puis, d'autre part, vers la protestation en manifestant une résistance aux valeurs de la société en instaurant une distance critique envers la forme technocratique incarnant l'exercice du pouvoir. Cette dernière posture a produit dans cette décennie un changement dans la conscience des jeunes du point de vue social et politique. Elle a fini par caractériser cette période comme étant celle d'une époque d'innovations, mais aussi comme un moment traversé par de fortes tensions.

Les différences idéologiques produites par ce changement de conscience des nouvelles générations s'accompagnent au début par une forte répression manifestée par la violence et la censure. La réponse de la population face à cette ambiance de persécution et de violence militaire s'est traduite par la prolifération de nombreuses propositions artistiques et esthétiques de caractère critique et relevant d'idéologies très diverses. Ces réactions se sont cristallisées peu à peu dans des organisations connues, à cette période, pour être des mouvements de contre-culture.

Ryan Moore cite Theodore Rosak pour illustrer une première caractérisation de contre-culture dans son article « Contre-culture, musique et modernité dans les années 1960 ». Selon lui, elle est présente dans les manifestations composées d'étudiants et de jeunes gens venant de trois mouvements très différents : le mouvement hippie, l'acid rock et la nouvelle gauche américaine. Rosak considère également qu'en dépit des différences entre ces trois mouvements, « tous sont nés d'une opposition de la jeunesse à la technocratie américaine »¹⁰⁶.

Dans ce contexte, nous pouvons remarquer qu'au cours des années soixante, les États-Unis d'Amérique traversent une situation très critique au niveau de leur politique

pouvons notamment citer les articles suivants : Sheila Whiteley, « Contre-cultures : Musiques, Théorie et Scènes », *Volume ! La revue des musiques populaires*, 9/1 Contre-cultures n° 1, 2012, p. 5-16 et Ryan Moore, « "Break on Through" : Contre-culture, musique et modernité dans les années 1960 », *Volume ! La revue des musiques populaires*, 9/1 Contre-cultures n° 1, 2012, p. 33-49.

¹⁰⁶ Ryan Moore, « "Break on Through" : Contre-culture, musique et modernité dans les années 1960 », *op. cit.*, p. 38.

intérieure. Il y avait en effet des problèmes non résolus avec les mouvements syndicalistes, et « la purge communiste » qui a eu lieu dans ce pays entre 1946 et 1956 a laissé une ambiance tendue. Il y a eu également une forte opposition à la façon dont le gouvernement a géré la crise de la guerre du Vietnam. Différentes forces d'opposition ont commencé à critiquer la politique de l'État et c'est ainsi que se sont formés différents mouvements de contre-culture et de protestation. Un exemple de ces manifestations de contre-culture, comme le mentionne Fabiola Velasco dans son article sur la nouvelle chanson latino-américaine¹⁰⁷, a été le mouvement hippie aux États-Unis. Il se présente en tant que mouvement de contre-culture qui plaidait pour la solution pacifique des conflits et qui s'opposait ainsi à la guerre du Vietnam. Il est intéressant aussi de souligner dans notre recherche que, du côté de la musique, le *rock and roll* ainsi que la musique folk aux États-Unis d'Amérique se présentent dès leur début comme des formes d'expression contestataire avec des contenus politiques. Voici la description de l'état de choses d'après Velasco :

« Dans ce contexte, le *rock and roll* s'est déployé comme une forme d'expression contestataire et il est né d'un nouveau type de chanson qui présente la critique du système politique et de la situation des États-Unis dans le monde. En parallèle à cela, s'est développée la *folk music*, marquée par un contenu politique modéré, dont les participants et créateurs étaient en même temps des activistes politiques moyennement engagés »¹⁰⁸.

Pour illustrer son propos, Velasco mentionne dans ce courant folk des artistes comme Peter Seeger, Joan Báez, Barbara Dane et Bob Dylan dans ses débuts.

En 1968, les manifestations des mouvements de protestation et les projets de contre-culture atteignent leur sommet et se diffusent alors à un niveau mondial. Les années postérieures vont se caractériser par une diminution progressive du poids des

¹⁰⁷ Voir dans Fabiola Velasco, « La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición », *Presente y Pasado. Revista de Historia*, 12/06, 2007, p. 142-143.

¹⁰⁸ Traduction de : « *En este contexto, se despliega el rock n'roll como forma de expresión contestataria y nace un nuevo tipo de canción que critica el sistema político y la situación de Estados Unidos en el mundo. Paralelo a este proceso, se desarrolla la folk music, que va a estar marcada por un contenido político moderado, cuyos participantes y creadores eran a la vez activistas políticos medianamente comprometidos* ». *Ibidem*, p. 142.

mouvements, et spécialement aux États-Unis. Ryen Moore parle alors d'une implosion de la nouvelle gauche ainsi que des mouvements de contre-culture. Cet affaiblissement est dû à des facteurs comme la très forte répression étatique et l'abandon graduel des idéaux de changement social. Les manifestations ont perdu peu à peu de leur charge contestataire et se sont banalisées par l'immersion des gens dans des habitudes de consommation à des fins de progrès individuels. Moore parle également d'un nouveau contexte. Selon lui, « s'enracinera la culture postmoderne, caractérisée par le rejet catégorique des valeurs modernistes telles que le progrès et le développement, l'authenticité, l'originalité, la totalité et l'universalité »¹⁰⁹.

1.4.2. La nouvelle chanson latino-américaine

À la même époque d'émergence des mouvements de contre-culture aux États-Unis et en Amérique latine, la révolution cubaine en 1959 devient l'emblème de la lutte contre le capitalisme. La révolution représente, pour certaines catégories de la population, un espoir de liberté et de souveraineté face à l'impérialisme des États-Unis. Dans le reste des pays d'Amérique latine, les mouvements à tendance idéologique de gauche se sont multipliés. Ces manifestations issues du mouvement social vont des collectifs de protestation des étudiants jusqu'à la formation de groupes armés en passant par des syndicats. Les oligarques qui voulaient garder leurs privilèges et rester au pouvoir ont favorisé l'arrivée de dictatures militaires dans le continent pour éliminer systématiquement l'opposition et maintenir ainsi le *statu quo*.

Il en a résulté, en Amérique latine, une appropriation avec des idéaux issus des mouvements de contre-culture et des formes d'expression nés des groupes d'activistes américains. Nous soulignons l'importance de l'impact que le mouvement hippie a déclenché en Amérique latine. Ainsi, à titre d'illustration, le mouvement d'opposition à la guerre du Vietnam a ainsi été récupéré par la résolution finale de la première rencontre de la chanson de protestation à Cuba. Voici un exemple de consignes proclamées par des groupes de contre-culture aux États-Unis repris dans la résolution :

¹⁰⁹ Voir Ryan Moore, « "Break on Through" : Contre-culture, musique et modernité dans les années 1960 », *op. cit.*, p. 47.

« Aujourd'hui, tout le monde témoigne des crimes de l'impérialisme contre le peuple du Vietnam, nous pouvons en témoigner d'après la juste et héroïque lutte du peuple vietnamien pour sa libération. Nous, en tant que créateurs, interprètes et étudiants de la chanson de protestation, nous élevons nos voix pour demander et exiger un arrêt immédiat et inconditionnel des bombardements du Nord-Vietnam et le retrait de toutes les forces des États-Unis du Sud-Vietnam »¹¹⁰.

La nouvelle chanson latino-américaine émerge comme un mouvement de renouvellement de la chanson traditionnelle. Le fait de parler de nouvelle chanson atteste de l'existence d'une tradition et, en même temps, imprime à ces expressions un caractère innovant. Il se trouve ainsi que les compositeurs cherchent à affirmer une identité latino-américaine en prenant pour base de leurs travaux des rythmes traditionnels, mais également en utilisant des nouvelles thématiques qui tiennent compte des réalités sociales et politiques plus récentes des peuples latino-américains.

Voici la description qu'a faite Fabiola Velasco des caractéristiques qui intègrent les nouvelles propositions de la chanson latino-américaine :

« Les créations musicales circonscrites dans ce genre se sont structurées en partant d'un double repère : un Latino-Américain, stimulant l'esprit critique et révolutionnaire des peuples, jumelés pour une matrice sociohistorique commune et pour une lutte anti-impérialiste partagée contre les États-Unis. L'autre est basée sur les références nationales et locales à caractère culturel, qui donnent une nuance et une particularité à la création musicale en rapport aux influences régionales reçues pour le chanteur-compositeur »¹¹¹.

¹¹⁰ Traduction de : « *Hoy todo el mundo es testigo de los crímenes del Imperialismo contra el pueblo de Vietnam, según lo testimonia la justa y heroica lucha del pueblo vietnamita por su liberación. Como creadores intérpretes y estudiosos de la Canción de protesta elevamos nuestras voces para demandar y exigir un inmediato e incondicional cese de los bombardeos a Vietnam del Norte y La retirada total de todas las fuerzas de los Estados Unidos de Vietnam del sur* ». « Résolution finale de la Rencontre de la Chanson Protesta », *Canción protesta*, Centro de la Canción Protesta, ed. facs., Casa de las Américas, 1/1, 1968. Voir le fac-similé sur *Boletín Música*, Casas de las Américas, 45, janvier-avril 2017. Consulté sur www.casadelasamericas.org/boletinmusica.php#arr le 11 décembre 2018.

¹¹¹ Traduction de : « *Las creaciones musicales circunscritas en este género se estructuraron partiendo de una doble referencia: una propiamente latinoamericana, orientada a estimular el espíritu crítico y revolucionario de los pueblos, hermanados por una matriz socio-histórica común y por una lucha antiimperialista compartida contra Estados Unidos. La otra, se basó en las referencias nacionales y locales de carácter cultural, que matizan y particularizan la creación musical de acuerdo con las influencias*

Nous retrouvons la dénomination de nouvelle chanson dans bon nombre de pays d'Amérique latine. C'est en Argentine que nous retrouvons les références les plus importantes avec le *Nouveau Cancionero* argentin en 1963, mais aussi en Uruguay avec le *Nouveau Canto*, au Chili avec *La nouvelle chanson chilienne*¹¹², et également à Cuba où nous retrouvons la *Nouvelle Trova Cubaine*. Au Brésil se développent la *Bossa-Nova* et le *Tropicalisme*. Nous devons aussi mentionner ici la nouvelle chanson catalane avec Joan Manuel Serrat et la nouvelle chanson castellane¹¹³ à Madrid, compte tenu des répercussions que les deux mouvements espagnols ont produites en Amérique latine.

Hirmarys Perez¹¹⁴ parle de la consolidation de la nouvelle chanson latino-américaine vers la fin des années soixante et le début des années soixante-dix, marquées par deux points de référence importants ; le premier concerne la naissance de la formation du nouveau *cancionero argentin* en 1963 issu d'un manifeste, et le second a trait à l'organisation de la première rencontre de la chanson de protestation à Cuba en 1967.

Nous allons analyser plus en détail ces deux illustrations du renouveau de la chanson latino-américaine, ses incidences dans la chanson sociale de protestation en Colombie et l'influence de ces mouvements dans la gestation de la musique *carranguera*.

1.4.2.a. Le nouveau cancionero argentin

Le manifeste qui a donné naissance à la formation du mouvement *Nuevo Cancionero* fut rédigé en 1962 par le poète Amando Tejada Gómez. Ce manifeste fut signé par un important groupe de musiciens populaires, poètes et intellectuels demeurant dans la province de Mendoza en Argentine. Parmi les artistes signataires, nous pouvons nommer Mercedes Sosa, Tito Francia, Oscar Matus et Eduardo Aragon. En 1963, le manifeste est

regionales recibidas por los cantautores ». Voir Fabiola Velasco, « La Nueva Canción Latinoamericana, *op. cit.*, p. 140-141.

¹¹²Au Chili, la dénomination a évolué, passant de « musiques populaires » à « musique populaire » puis, à partir de 1967, « nouvelle chanson » et enfin « nouvelle chanson chilienne ». Voir à ce sujet Miryam Ibeth Robayo Pedraza, « La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX », *Revista Calle 14*, 10/14, 2015, p. 61.

¹¹³ Fabiola Velasco, « La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición », *op. cit.*, p. 144 -145.

¹¹⁴ Voir Hirmarys Pérez Flores, « La nueva canción Latinoamericana. Balance general y nuevas propuestas », *Humanía del Sur*, 9/1, 2014, p. 16.

présenté à la presse de Mendoza pour sa diffusion. En 1965, Armando Tejada et Oscar Matus ont enregistré un disque intitulé « Témoignage du Nouveau *Cancionero* »¹¹⁵.

Avec le temps, le mouvement autour du Manifeste s'est amplifié en même temps qu'il se répandait dans les différents pays d'Amérique latine. Au Chili et à Cuba, les musiciens ont aussi gardé la dénomination de « nouvelle » pour le type de chanson qu'ils étaient en train de produire. Au Chili, nous trouvons ainsi le mouvement *Nueva Canción*, nouvelle chanson, avec des artistes tels que Violeta Parra et Victor Jara ou encore des groupes comme Inti-Illimani et Quilapayún. À Cuba, s'est formé le mouvement *nueva trova cubana*, nouvelle trova cubaine, fondé par Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Vicente Feliú, Noel Nicola y Sara González¹¹⁶. Le même phénomène a eu lieu dans d'autres pays comme l'Uruguay, le Venezuela, le Nicaragua et le Brésil, où le mouvement a gagné d'importants partisans¹¹⁷.

Le travail des artistes proches du mouvement argentin a entraîné d'importantes répercussions dans les mouvements de protestation des années soixante et soixante-dix en Colombie. Nous devons souligner que dans le cas de la *Carranga*, Jorge Velosa, son créateur, reconnaît dans une interview¹¹⁸ la forte influence des artistes issus de ce mouvement de nouvelle chanson latino-américaine, dans ses inclinations musicales ainsi que dans sa production de musique *carranguera*. Pour Jorge Velosa, des artistes tels que Pablo Milanez, Silvio Rodriguez, Violeta Parra, Miriam Ramos, Ali Primera, Alfredo Zitarrosa, les groupes Inti Illimani et Quilapayun, les chanteurs espagnols Paco Ibañez et Joan Manuel Serrat ainsi que le poète Miguel Hernandez représentent une source essentielle d'inspiration tant dans sa vie que pour les formes d'écriture de la musique *carranguera*. Comme il le dit lui-même :

¹¹⁵ María Inés García, María Emilia Greco, Nazareno Bravo, « Testimonial del Nuevo Cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta », *Resonancias*, 18/34, janvier-juin 2014, p. 89-110.

¹¹⁶ References price dans Ernesto Jáuregui, « Manifiesto del Nuevo Cancionero Latinoamericano », *Clang*, 4, 2016, p. 81-82.

¹¹⁷ Ernesto Jáuregui signale d'autres artistes également importants dans les autres pays d'Amérique latine. Nous pouvons nommer ainsi en Uruguay Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti et le groupe *Los Olimareños* ; au Venezuela, Ali Primera et Soledad Bravo ; au Nicaragua les frères Carlos et Luis Enrique Mejía Godoy ; au Brésil Gal Costa, Chico Buarque et Caetano Veloso. Voir Ernesto Jáuregui, « Manifiesto del Nuevo Cancionero Latinoamericano », *op. cit.*, p. 79.

¹¹⁸ Voir l'interview de Jorge Velosa : « A vivir que son dos días », *Mi Banda Sonora : Jorge Velosa*, Caracol Radio, 29 juin 2013.

« C'était ma manière d'interpréter moi-même l'influence de Miguel Hernandez et de tous ces poètes, je les inventais à la façon des habitants de Boyacá ainsi qu'avec la mienne »¹¹⁹.

Ou bien plus loin :

« Sans Miguel Hernández et tout cela, il n'y aurait pas eu ce type de strophes, de poésie et de chanson comme les nôtres qui avec le temps, vont devenir de la Carranga. Cela a été un très beau processus »¹²⁰.

Ainsi, le mouvement du nouveau *Cancionero* argentin s'est formé comme « un mouvement littéraire et musical, dans l'ambitus de la musique populaire argentine »¹²¹. Nous pouvons relever que ce mouvement a exercé une influence notoire dans le reste des pays d'Amérique latine. L'importance de ce mouvement se distingue par le fait d'avoir produit un renouveau esthétique des musiques populaires et traditionnelles, tant dans la forme que dans le contenu « pour l'adapter à l'essence et au sentiment du pays actuel ». Ce renouveau esthétique introduit par le mouvement a cherché à transcender les manifestations populaires du folklore, comme ils l'appellent, de « carte postale », et à les protéger des buts mercantilistes. Finalement, nous pouvons remarquer que le mouvement a pu développer un important réseau de communication à travers les échanges permanents entre les artistes et des mouvements qui portaient des revendications analogues dans une partie des pays d'Amérique latine¹²².

¹¹⁹ Traduction de : « *Era mi manera interpretar yo, la influencia de Miguel Hernández y de todos estos poetas, los hacía a lo boyaco y a mi modo* », *ibidem*, partie II.

¹²⁰ Traduction de : « *Sin Miguel Hernández y todo esto, no hubiese habido ese tipo de copla y poesía y canción, de nuestras que con el tiempo van a ser Carranga, es un proceso lo mas bonito* », *ibidem*.

¹²¹ Armando Tejada Gómez, « *Manifiesto del Nuevo Cancionero* » (1963). Voir <http://bibliotecafolk.blogspot.com/2010/12/manifiesto-del-nuevo-cancionero.html>, consulté le 20 février 2019.

¹²² Parmi les objectifs annoncés dans le manifeste du nouveau *cancionero*, nous retrouvons celui-ci : « *Le nouveau cancionero* accueille en son sein tous les artistes souhaitant valoriser, approfondir, créer et développer l'art populaire et, dans ce sens, il recherchera la communication, le dialogue et l'échange avec tous les artistes et mouvements similaires du reste de l'Amérique ». Traduction de : « *El nuevo cancionero acoge en sus principios a todos los artistas identificados con sus anhelos de valorar, profundizar, crear y desarrollar el arte popular y en ese sentido buscará la comunicación, el diálogo y el intercambio con todos los artistas y movimientos similares del resto de América* ». Voir Armando Tejada Gómez, « *Manifiesto del Nuevo Cancionero* », 1963, *op. cit.*

1.4.2.b. La première rencontre de la chanson de protestation à Cuba en 1967

La première rencontre internationale de la chanson de protestation s'est développée à Varadero, à Cuba, entre le 29 juillet et le 10 août 1967, et fut organisée par la *Casa de las Americas*, la Maison des Amériques de Cuba. La rencontre compte avec la participation de compositeurs et chanteurs de dix-huit pays venants de tous les continents¹²³.

D'après la chronique de José Osorio, la rencontre promouvait deux buts principaux. Le premier objectif était de débattre sur les alignements éthiques et esthétiques des créations artistiques qui, à cette période, se rassemblaient autour de différentes dénominations telles que chanson de protestation, nouvelle chanson latino-américaine, chanson sociale, nueva trova cubaine¹²⁴ ou bien chanson engagée. Le deuxième a consisté à produire une série de concerts à la charge des chanteurs-compositeurs participants à la rencontre et orientés vers le peuple cubain à la radio, la télévision, dans les théâtres ou bien en plein air. Néanmoins, la rencontre est devenue un espace d'échange d'expériences très important, cela a permis aux participants de discuter et de comprendre les possibilités et la portée de leurs activités à travers la chanson en tant qu'artistes politiquement engagés.

Lors de la cérémonie de clôture, les participants de la rencontre présentèrent une résolution finale avec les conclusions des débats autour de la chanson de protestation. S'est également déroulée la structuration du Centre de la chanson de protestation ainsi que l'enregistrement d'un album de deux disques avec des chansons de protestation de 15 pays différents.

Nous pouvons remarquer, à partir des contenus de la résolution finale, que la rencontre a donné une orientation plus politique à ce qui se présentait comme étant la nouvelle chanson latino-américaine. Dans le discours de l'époque, nous pouvons voir la confrontation face à un ennemi commun : l'impérialisme nord-américain et le

¹²³ La résolution finale lue lors de la cérémonie de clôture présente la signature des chanteurs suivants : Daniel Viglietti, Aníbal Sampayo, Quintín Cabrera, Carlos Puebla, Luis Cilia, Rolando Alarcón, Ángel et Isabel Parra, Óscar Matus, Óscar Chávez, Julius Lester, Bárbara Dane et Claude Vinci. Voir « Resolución final del Primer Encuentro Internacional de la Canción Protesta », *Canción protesta*, Centro de la Canción Protesta, *ed. facs.*, Casa de las Américas, 1/1, 1968. Voir le fac-similé sur *Boletín Música*, Casas de las Américas, 45, janvier-avril 2017. Consulté sur www.casadelasamericas.org/boletinmusica.php#arr le 11 décembre 2018.

¹²⁴ Voir José Ossorio, « Encuentro de la canción protesta », *Humania del Sur*, 9/16, 2014, p. 181-187.

colonialisme. La résolution propose ainsi un rôle plus actif de la part des artistes et caractérise la chanson comme une arme de lutte contre l'oppression. Voici les termes de la résolution :

« La chanson doit être une arme au service des peuples et non un produit de consommation utilisé par le capitalisme pour les aliéner. »¹²⁵

Ou encore plus loin :

« La tâche des travailleurs de la chanson de protestation doit être développée à partir d'une prise de position avec leur peuple face aux problèmes de la société dans laquelle ils vivent »¹²⁶.

1.4.3. La chanson de protestation et la chanson sociale en Colombie et leur contexte sociopolitique

Nous pouvons remarquer qu'en Colombie, se sont répliquées les mêmes formes de lutte ainsi qu'ont été reprises des activités artistiques similaires, mais avec des nuances sociohistoriques très particulières. Une caractéristique que nous avons observée pour la Colombie reste dans la dénomination. Nous avons trouvé, au cours des années soixante et soixante-dix, l'utilisation de l'appellation « chanson de protestation ». Postérieurement, au cours des années quatre-vingt, la référence à la chanson sociale commence à se généraliser. Cela se produit en réaction à la stigmatisation que la chanson de protestation a subie pendant les années soixante-dix. En Colombie, nous n'avons pas retrouvé un mouvement assez fort avec une connotation par exemple de nouvelle chanson colombienne. Une partie des artistes et intellectuels colombiens, spécialement ceux qui restent proches des universités publiques, ont adopté la chanson de protestation et la chanson sociale comme un moyen d'engagement politique. Entre autres, le mouvement *carranguero* se forme dans ce contexte à l'intérieur de l'Université, comme une tentative de recherche dans les rythmes, sonorités et thématiques nationales des formes d'expression pour la protestation sociale.

¹²⁵ Traduction de : « *La canción debe ser un arma al servicio de los pueblos y no un producto de consumo utilizado por el capitalismo para enajenarlos* ». Voir « Resolución final del Primer Encuentro Internacional de la Canción Protesta », *Canción protesta, op. cit.*

¹²⁶ Traduction de : « *La tarea de los trabajadores de la Canción de protesta debe desarrollarse a partir de una toma de posición definida junto a su pueblo frente a los problemas de la sociedad en que vive* », *ibidem.*

Pouvons-nous caractériser le mouvement *carranguero* comme une incarnation de la chanson sociale colombienne ou bien plutôt de la nouvelle chanson colombienne ?

Pour poursuivre, nous allons voir le contexte politique et social de la Colombie pendant les années soixante et soixante-dix. Nous allons analyser également comment la musique *carranguera* se présente, dans ses débuts, comme l'expression de la chanson de protestation dans le milieu intellectuel et artistique de l'Université nationale à Bogotá.

1.4.3.a. La situation sociopolitique en Colombie dans les années soixante-dix

Les facteurs sociaux et politiques internes, ainsi que la réplique des conditions internationales, ont permis l'émergence et le développement des mouvements révolutionnaires de guérilla pendant les années soixante et soixante-dix en Colombie¹²⁷. La lutte entre le capitalisme défendu pour les États-Unis et le socialisme promu spécialement pour l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques a produit un écho dans le conflit interne colombien. La révolution cubaine et son modèle de guérillas deviennent le symbole plus direct de la révolution en Amérique latine.

En Colombie, un pays qui a soutenu historiquement une relation proche aux États-Unis, se sont mis en marche des programmes sociaux et économiques dans les années soixante. Le programme le plus important était nommé « l'Alliance pour le Progrès ». David Bushnell, dans son livre sur l'histoire de la Colombie, explique que la Colombie et le Chili sont les deux pays les plus impliqués du continent avec ce modèle et il définit cette forme d'intervention en ces termes :

« L'effort soutenu des États-Unis pour réduire ce qui était attirant dans la révolution cubaine et montrer que le moyen le plus efficace pour améliorer les conditions matérielles de vie en Amérique latine était le capitalisme progressiste, et non le communisme »¹²⁸.

¹²⁷ Nous devons mentionner qu'à cette date, certains groupes de guérillas ont déjà signé des traités de paix avec le gouvernement et ont disparu en tant que mouvements armés pour s'impliquer dans la politique. Le cas le plus récent est le traité de paix signé entre le gouvernement et la guérilla des FARC, qui sont en train de transiter vers la vie civile en tant que mouvement politique.

¹²⁸ Traduction de : « [...] *esfuerzo patrocinado por los Estados Unidos para reducir el atractivo de la revolución cubana y demostrar que el medio más efectivo para mejorar las condiciones materiales de la*

Si le climat international de ces années-là préparait déjà une atmosphère assez tendue, la situation sociale et politique de la Colombie est restée tout au long de son histoire très perturbée. Dans la période qui nous occupe pour la formation du mouvement *carranguero*, les années soixante-dix se caractérisent principalement par la fin d'une étape appelée par la plupart des historiens de la Colombie comme le Front National.

Le Front National est une coalition faite entre les deux partis politiques qui, historiquement, se sont disputé le pouvoir en Colombie : le parti libéral et le parti conservateur. Cette coalition est née dans le but de mettre fin à une longue période empreinte d'affrontements sanglants pour le pouvoir entre les deux partis, période connue comme la « Violence »¹²⁹. Le Front National se propose ainsi comme une alliance politique, soigneusement accordée et réglementée entre les deux partis politiques traditionnels et soumise à l'approbation des citoyens après un plébiscite populaire. Parmi les règles convenues, nous retrouvons deux points principaux : « le parti conservateur et le parti libéral partageront également, et par obligation, tous les postes de travail, que ce soit par vote ou par désignation, et alterneront à la présidence »¹³⁰. Ce mécanisme entre les deux partis afin de s'alterner pendant seize ans à la présidence de la République, dont deux fois pour chaque parti politique, s'est étendu jusqu'à la fin de 1978¹³¹.

Cette division du pouvoir entre les élites, aussi bien réglementée, a permis de mettre fin à ce type de violence bipartisan. Néanmoins, sur le long terme, d'autres conséquences

vida en América Latina era el capitalismo progresista y no el comunismo ». David Bushnell, *Colombia: una nación a pesar de sí misma: nuestra historia desde los tiempos precolombinos hasta hoy*, 15^e édition, Bogotá, Planeta, 2012, p. 327.

¹²⁹ L'historien de la Colombie David Bushnell situe entre 1946 et 1957 la période qualifiée de « violence », l'instauration de l'administration du président Mariano Ospina Perez en 1946 en marquant le début. Le point culminant de tension s'est produit après l'assassinat du candidat à la présidence et grand leader populaire du parti politique libéral, Jorge Elieser Gaitan, le 9 avril 1948. Cette date, aussi connue comme le *bogotazo*, est restée marquée dans l'histoire comme une page obscure de violence sans précédent qui a déclenché une longue période d'affrontements meurtriers entre les militants des deux partis au pouvoir. Les incidents terribles et tumultueux découlant de l'assassinat de ce chef populaire charismatique ont fini par détruire une bonne partie de Bogotá. Cette période de violence partisane s'est d'abord apaisée avec une tentative faite par le général Gustavo Rojas Pinilla, arrivé au pouvoir après un coup d'État et l'instauration d'une dictature militaire entre 1953 et 1957. Néanmoins, le contrôle de ce type de violences s'est plus durablement produit grâce à l'établissement d'une coalition politique entre les deux partis connus, à l'image du Front national. Voir David Bushnell, *Colombia: una nación a pesar de sí misma: nuestra historia desde los tiempos precolombinos hasta hoy*, *op. cit.*, p. 287-314.

¹³⁰ Traduction de : « *Los partidos Conservador y Liberal compartirían igualitariamente, y por obligación, todos los cargos (por elección popular y por nombramiento) y se alternarían en la presidencia* ». Voir David Bushnell, *Colombia: una nación a pesar de sí misma: nuestra historia desde los tiempos precolombinos hasta hoy*, *op. cit.*, p. 318.

¹³¹ *Ibidem*, p. 319.

néfastes pour la démocratie se sont enclenchées dans le pays et cela a produit par la suite de nouveaux acteurs de violence. Nous pouvons par exemple remarquer que les principaux groupes armés de guérilla se sont formés pendant cette période. Le mécanisme établi par le Front National impliquait implicitement l'exclusion des forces politiques différentes des deux partis traditionnels qui représentaient uniquement les intérêts de l'oligarchie colombienne, que ce soit sur la version libérale ou conservatrice.

1.4.3.b. Les mouvements de contre-culture en Colombie

Nous allons analyser ensuite à quel point les mouvements de contre-culture ont contribué à la formation du mouvement *carranguero*. Parmi les principaux mouvements qui se sont présentés en Colombie, nous pouvons mentionner les suivants : le mouvement *nadaista*, la *nueva ola* (la nouvelle vague), le rock et la chanson de protestation. Nous devons souligner que ses mouvements, mis à part la chanson de protestation, n'ont pas eu une incidence directe dans la formation du mouvement *carranguero*. Néanmoins, nous considérons qu'il est important pour notre recherche d'analyser les discours produits par ces mouvements. Également, nous pouvons observer comment ces discours se sont confrontés dans leurs positions idéologiques et analyser les conséquences que cela a eues dans la formation du mouvement *carranguero* par Jorge Velosa.

A. Le mouvement *nadaista* ou *Nadaismo*

Jorge Velosa explique dans plusieurs interviews que le moment où il prend pleinement conscience de tout ce qui se passe dans le pays aux niveaux social et politique remonte à son entrée à l'Université nationale à Bogotá. Néanmoins, le préambule de tout cela se préparait déjà dans son adolescence au lycée et au collège, fruit du contact et de l'influence qu'il avait reçus du mouvement *nadaista*.

Voici comment il mentionne son appartenance et sa sympathie pour ce mouvement :

« Le préambule de cela est d'avoir appartenu, entre guillemets, ce que je croyais, un peu au Nadaismo. Comprenez bien, un peu. Également, j'avais l'exemple de

mon frère dans ces choses-là, parce qu'il était déjà étudiant à la Nationale, ainsi qu'avec une sœur à moi qui est entrée également après à la Nationale »¹³².

Dans une émission différente, il reconnaît l'influence que le mouvement a produite dans sa vie artistique :

« Quand j'étais au lycée, dans ma vie artistique, le mouvement nadaista m'a aussi influencé un peu. Gonzalo Arango et plusieurs autres : Jota Mario, Elmo Valencia [...] »¹³³.

Que pouvons-nous dire sur le mouvement *nadaista* ? Quelles influences a-t-il produites sur la musique en Colombie pendant les années soixante et soixante-dix ?

L'expression en espagnol *nadaista* vient du mot *nada*, qui veut dire en français le néant. Le *Nadaísmo* s'est constitué comme un mouvement littéraire et de contre-culture formé à partir de la publication à Medellín en Colombie du *Manifiesto nadaista* en 1958. Le manifeste garde la signature de Gonzalo Arango comme auteur et représentant le plus visible du mouvement.

D'après ce que nous retrouvons sur le manifeste, Arango donne la suivante définition du mouvement :

« Le Nadaísmo, dans un concept très limité, est une révolution dans la forme et le contenu de l'ordre spirituel dominant en Colombie. Pour les jeunes, il s'agit d'un état schizophrène-conscient contre les états passifs de l'esprit et de culture »¹³⁴.

¹³² Traduction de : « *El preámbulo de eso es haber pertenecido entre comillas eso me creí yo, al nadaísmo un poquito, me entiende, un poquito y haber tenido el puente conmigo en esas cosas fue mi hermano, que ya estaba en la Nacional y una hermana que entró después a la Nacional también* ». Extrait de « Jorge Velosa: De cómo un país puede ser flor », *Señal Memoria*, op. cit., section du 3 février 2013, partie 2.

¹³³ Traduction de : « *Es que cuando estaba en bachillerato, en mi vida artística, influyó también un poco el movimiento nadaista, Gonzalo Arango y otros varios, cierto, Jota Mario, Elmo Valencia [...]* ». Extrait de « A vivir que son dos días » *Mi Banda Sonora: Jorge Velosa*, op. cit., partie III.

¹³⁴ Traduction de : « *El nadaísmo, en un concepto muy limitado, es una revolución en la forma y en el contenido del orden espiritual imperante en Colombia. Para la juventud es un estado esquizofrénico consciente entre los estados pasivos del espíritu y la cultura* ». Voir Gonzalo Arango, *Primer Manifiesto Nadaísta*, Medellín, Tipografía y Papelería AMISTAD Ltda., 1958, p. 3.

La poésie devient le principal moyen d'expression des *nadaistas*. La poésie se présente pour eux comme une forme de révolution esthétique face à la tradition ainsi que comme une ouverture au monde pour éveiller une conscience réflexive. Dans le manifeste, Arango expose de cette manière sa vision de la poésie :

« *La poésie est, pour la première fois en Colombie, une rébellion contre les lois et les formes traditionnelles, contre les préceptes esthétiques et scolaires qui se disputaient sans fondement la vérité et la définition de la beauté* »¹³⁵.

Le mouvement *nadaista* trouve son origine à Medellín en Colombie, mais il a gagné des adeptes dans d'autres villes colombiennes comme Cali, Pereira et Barranquilla. Cette expansion montre les répercussions qu'ont eues ses postulats sur les nouvelles générations d'écrivains en Colombie¹³⁶.

Les analyses et recherches faites sur le mouvement restent très variables. Le mouvement a toujours gardé un air controversé et a produit un impact auprès de l'opinion publique sur le plan littéraire autant qu'avec les actions et les comportements de ses adhérents. Cette condition a marqué un bon nombre d'analystes à tel point qu'ils se sont préoccupés de l'aspect controversé du mouvement au détriment de sa production littéraire.

Pour d'autres analystes, à l'image de l'historien Gilberto Loaiza Cano et de Carlos Sanchez Lozano, le *Nadaismo* émerge comme une conséquence de toute la période de violence bipartisane en Colombie. Par ailleurs, il se présente en réaction à l'exclusion de la jeunesse de toute sorte d'opposition politique engendrée avec l'instauration du Front National en Colombie.

Les recherches plus récentes sur le mouvement *nadaista* se sont concentrées principalement sur la production littéraire. Elles ont étudié un corpus plus large de publications et d'auteurs et ont tenu compte aussi des communications épistolaires. Elles ont également relevé le caractère cosmopolite du mouvement, notamment par les

¹³⁵ Traduction de : « *La poesía es por primera vez en Colombia una rebelión contra las leyes y las formas tradicionales, contra los preceptos estéticos y escolásticos que se han venido disputando infructuosamente la verdad y la definición de la belleza* ». Voir Gonzalo Arango, *Primer Manifiesto Nadaista*, op. cit., p. 5.

¹³⁶ Voir à ce sujet Juan Guillermo Cobo Borda, *Historia portátil de la poesía colombiana (1880-1995)*, Bogotá, Éditoriale TM, 1995, p. 189-230.

importants échanges que les poètes du mouvement ont soutenus avec les autres mouvements d'avant-garde en Amérique latine. Les nouvelles lectures du mouvement le considèrent désormais comme l'expression artistique la plus influente de la deuxième moitié du XX^e siècle en Colombie¹³⁷.

B. La nueva ola

Ce mouvement se présente comme une appropriation hispano-américaine des différents courants musicaux européens et d'Amérique du Nord, comme le *rock and roll*, le *beat* anglais et le *folk rock*.

En Amérique latine, le mouvement s'est déroulé entre la fin des années cinquante et le début des années soixante-dix¹³⁸. Pendant les années soixante, le *rock and roll* prend aussi en Colombie le nom de musique « go-go » et « yé-yé »¹³⁹, et s'utilise indistinctement avec le terme *nueva ola*. Toutes ces appellations sont mises en relation avec une attitude rebelle des jeunes qui souhaitent former leur identité à partir de comportements associés à la musique, à la danse et à la mode. Dans ce sens, cela représente une révolution sociale et culturelle plus qu'une activité nettement politique.

Du point de vue musical, *la nueva ola* en Colombie cherche à élaborer dès ses débuts une adaptation locale du *rock and roll*. Rapidement, ce mouvement élargit son répertoire à différents styles musicaux comme la balade, le twist, le surf et la chanson de protestation. Dans le cas de la Colombie, une dérive importante s'est formée à partir de *la nueva ola* vers la chanson de protestation et la musique tropicale¹⁴⁰.

¹³⁷ Voir Daniel Llano Parra, *Enemigos públicos: Contexto intelectual y sociabilidad literaria del movimiento nadaísta, 1958-1971*, Medellín, Universidad de Antioquia, Fondo Editorial, 2015, p. 13-23.

¹³⁸ Voir Román Calderón, *La nueva ola Medellín, apropiación y difusión de un género musical, 1967-1971*, Medellín, mémoire de Master en Musique, Université Eafit École d'Humanité, 2016, p. 52.

¹³⁹ L'expression *go-gó* met en relation la culture nord-américaine et française, elle est prise de la chanson des Beatles « *She Loves Me, Go-Go* ». D'autre part, l'expression *yé-yé* rejoint l'élocution anglaise *Yeah*. Voir à ce sujet Román Calderón, *op. cit.*, p. 58 et Joshua Katz-Rosene, « From protest song to social song: Music and politics in Colombia, 1966-2016 », *Dissertation Abstracts International Section A: Humanities and Social Sciences*, 2018, p. 49.

¹⁴⁰ Voir à ce sujet Román Calderón, *La nueva ola Medellín, apropiación y difusión de un género musical, 1967-1971*, *op. cit.*, p. 199-209.

Nous devons remarquer qu'entre la *nueva ola*, la chanson de protestation et le mouvement *nadaísta* une relation étroite s'est produite. Nous pouvons citer quelques cas pour ce type de collaboration et combinaison :

- Le travail produit entre le poète *nadaísta* Gonzalo Arango et le groupe de rock de la *nueva ola* *Los Yetis*. L'alliance entre *Los Yetis* et les poètes *nadaístas* se matérialise avec l'enregistrement d'un disque de longue durée sur des chansons *nadaístas* de protestation qui s'intitule « Chansons pour donner à la guerre le prix Nobel de La Paz ».
- Pablus Gallinazo, le nom artistique de Gonzalo Navas Cadena, représente le cas particulier d'un artiste qui participe aux trois principaux mouvements de contre-culture en Colombie : le *Nadaísmo*, la *nueva ola* et la chanson de protestation. Il avait écrit un roman pour un concours de roman *nadaísta* en 1966, pour lequel il partage le premier prix. Également, il est devenu un des chanteurs les plus reconnus de la *nueva ola* avec son travail *Boca de Chicle* (bouche de gomme à mâcher)¹⁴¹. Ses chansons de protestation les plus célèbres sont : *Mula revolucionaria* (mule révolutionnaire), *Sol en el andén* (le soleil sur le trottoir), *Cinco balas* (cinq balles), *Cómo confiar en La Paz* (comment faire confiance à la paix), *Feliciano el triste* (Feliciano le triste) et *Una flor para mascar* (une fleur à mâcher).
- La chanteuse Eliana, surnom de Gloria Bongcam, est une artiste qui a développé sa carrière musicale entre la musique pop et la *nueva ola*. La chanteuse est aussi considérée comme l'une des artistes les plus importantes de la *nueva ola* en Colombie. Elle enregistre deux disques en collaboration avec les poètes *nadaístas* : *Canciones de la nada* en 1967 (Les chants du néant) et *La internacional nadaísta* en 1968¹⁴².

C. La chanson de protestation en Colombie, un mouvement de contre-culture

À ce jour, nous n'avons retrouvé qu'un nombre très limité d'études sur l'évolution de la chanson de protestation en Colombie. Les difficultés que nous avons rencontrées au

¹⁴¹ Joshua Katz-Rosene, « From protest song to social song: Music and politics in Colombia, 1966-2016 », *op. cit.*, p. 71-72.

¹⁴² *Ibidem*, p. 69.

moment d'aborder ce type de chanson s'expliquent principalement par le fait qu'elle ne correspond pas à un style musical défini et délimité. Nous retrouvons ainsi de la chanson de protestation autant avec un rythme de *rock and roll*, de musique pop, sur un rythme traditionnel de Colombie ou même encore sur un style musical populaire des paysans. Les frontières pour délimiter la chanson de protestation restent donc très floues, au moins pour le cas de la Colombie. Dans l'actualité, dans le milieu musical aussi bien que pour le public en général, la chanson de protestation garde une proximité dans sa dénomination avec le terme de chanson sociale. Musicalement, nous pouvons remarquer que la chanson sociale est toujours assimilée à des musiques élaborées sur des rythmes traditionnels et populaires colombiens ou d'Amérique latine, plus qu'avec la pop ou le *rock and roll*.

D'après la thèse de Katz-Rosene¹⁴³, approximativement jusqu'au 1971, la catégorie de chanson de protestation s'identifie avec les manifestations d'un mouvement d'artistes et intellectuelles liés avec des organisations d'activistes de gauche. Ce mouvement, selon Katz-Rosene, a développé ses activités pendant cette période dans des circuits non commerciaux et fut associé à des événements à caractère politique. Également, l'auteur soutient que pendant ces années, le Centre National de la Chanson de Protestation (CNCP)¹⁴⁴ a influencé très fortement la chanson de protestation et a donné d'importantes orientations au développement de ses activités. Au début des années soixante-dix, toujours selon les propos de Katz-Rosene, les labels commerciaux de disques plus connus ont enregistré un bon nombre d'artistes. Ces labels ont utilisé la dénomination de chanson de protestation et sont parvenus à en effectuer une importante exploitation commerciale dans le mass media. Nous croyons qu'à partir de la sélection musicale réalisée par les labels commerciaux, une uniformisation dans les styles musicaux ainsi qu'un choix sélectif des textes s'est produit pour ne pas affecter le rendu commercial des chansons. Malgré toute l'activité réalisée dans les circuits non commerciaux à la fin des années soixante, les artistes enregistrés par les labels commerciaux restent, pour le grand public,

¹⁴³ Voir Joshua Katz-Rosene, « From protest song to social song: Music and politics in Colombia, 1966-2016 », *op. cit.*

¹⁴⁴ Le Centre national de la chanson de protestation (CNCP) est fondé le 24 avril du 1968 dans la Maison de la Culture du quartier de la Candelaria à Bogotá. Cet espace a fait partie du circuit des musiciens à l'origine des activités artistiques et de protestation dans les espaces syndicaux, universitaires et communautaires. Le Centre a maintenu une proximité avec le Parti communiste de la Colombie et de la Jeunesse communiste. Le Centre a eu une courte existence. En 1973 il avait cessé de fonctionner. Voir à ce sujet Joshua Katz-Rosene, « Hace 50 años, la canción protesta tuvo su casa en La Candelaria », *El tiempo*, 5 mai 2018, sur www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/historia-del-centro-nacional-de-cancion-protesta-213572, consulté le 15 novembre 2018.

les représentants de la chanson de protestation de cette époque. La méconnaissance des activités artistiques dans les tissus sociaux populaires, dans notre cas à Bogotá, pose des difficultés pour la compréhension des mouvements qui se sont formés vers la fin des années soixante et le début des années soixante-dix. Cette activité se déroule principalement à partir des manifestations des organisations des paysans, des ouvriers et des étudiants.

La production de chanson de protestation ainsi que l'emploi en général de cette dénomination ont diminué progressivement dans le courant des années soixante-dix. En ce qui concerne la production des chansons, nous parlons plus particulièrement de celles qui gardent dans leur conception un traitement propagandiste des textes et qui montrent une proximité idéologique avec la gauche radicale, qui exalte la révolution par les armes et les actions entreprises par les groupes de guérilla dans le pays.

D'autre part, suivre à la trace la désaffectation progressive dont la dénomination de chanson de protestation a souffert, est une tâche problématique parce que la conception des chansons avec un engagement politique et social s'est présentée toujours de manière très diverse en Colombie. La dénomination de chanson de protestation a subi un discrédit croissant et, en conséquence, un bon nombre d'artistes aurait pris de la distance par rapport à ce type de chanson très empreint d'idéologie. Ainsi, les musiciens ont cherché pour leur travail d'autres dénominations moins restrictives et offrant de plus larges possibilités thématiques.

1.4.3.c. La chanson sociale en Colombie

Après le discrédit progressif de la dénomination de chanson de protestation pendant les années soixante-dix, l'appellation de *Canción Social* (chanson sociale) a commencé à se répandre en Colombie. Si les musiciens colombiens qui ont produit de la chanson de protestation pendant ces années ont rencontré, dans leur recherche de modèles de composition, la nouvelle chanson latino-Américaine¹⁴⁵, en Colombie nous n'avons pas trouvé de mouvement robuste sur la dénomination de nouvelle chanson colombienne. Ce constat n'écarte pas la possibilité qu'en Colombie, se soit produit un renouveau de la

¹⁴⁵ Il est important de mentionner qu'un type de musique connue sous la dénomination de musique andine latino-américaine a été fortement associé à la chanson de protestation pendant cette période.

chanson sur la base d'une musique traditionnelle ou populaire ainsi qu'avec des revendications sociales, politiques et identitaires. Nous estimons pourtant que le mouvement *carranguero* trouve ses antécédents dans la chanson de protestation ainsi que dans la nouvelle chanson latino-américaine. L'émergence du mouvement est due au croisement de divers discours présents dans les mouvements de contre-culture. Nous pouvons ainsi considérer le mouvement *carranguero* comme une dérivation de la chanson de protestation participant au renouveau de la chanson colombienne.

Nous ne pouvons pas affirmer que, dans le reste des pays d'Amérique latine, l'appellation chanson sociale s'est répandue aussi fortement qu'en Colombie pour remplacer la dénomination de chanson de protestation. Par contre, nous pouvons montrer qu'en Colombie se sont présentées des conditions politiques particulières qui ont déterminé l'inclination pour l'utilisation de cette dénomination. Entre autres aspects, nous pouvons souligner les suivants :

- En Colombie, la lutte armée avec les groupes de guérilla s'est prolongée largement et sans une limite définie jusqu'au présent. Les principaux groupes ont démarré très tôt leurs actions par rapport à d'autres pays d'Amérique latine et cela persiste encore avec quelques groupes sur le territoire colombien.
- Mis à part l'extension de la guerre, nous remarquons aussi que la cruauté du conflit s'est aiguisée de façon notoire en raison du phénomène du trafic de drogues depuis les années quatre-vingt. Cela a produit une détérioration de l'image des groupes de guérilla ainsi que la stigmatisation des mouvements sociaux en Colombie et de l'activité politique de la gauche en général.
- Une partie importante d'artistes des années soixante adhérents à la chanson de protestation se sont dédiés à promouvoir la lutte par les armes, à exalter les activités des groupes de guérilla ainsi qu'à instrumentaliser la chanson comme un moyen de lutte. Cet activisme aussi prononcé a produit un abandon progressif, voire un rejet, de la chanson de protestation. Nous remarquons que quelques chanteurs qui ont appartenu au mouvement de protestation pendant cette période ont renié leur passé militant quelques années après avoir vécu la dégradation du conflit.

- Esthétiquement, la chanson de protestation a connu un appauvrissement autant du côté musical que dans ses textes. L'utilisation propagandiste de la chanson de protestation a conduit les artistes à la négligence de la partie poétique pour faire passer plus directement ses consignes idéologiques.

La recherche de Katz-Rosene retrace le passage de la terminologie dans le discours public entre la chanson de protestation et la chanson sociale en Colombie. Il constate, à partir du recensement, que le terme a émergé peu à peu à partir de son apparition dans les compilations des disques vers la fin des années quatre-vingt-dix. La chanson sociale devient à ce moment un genre établi avec la réalisation de concerts à grande échelle sur cette dénomination. Dans sa thèse, il présente, comme un des arguments centraux de sa dissertation, que ce changement dans la terminologie implique sur le long terme un changement profond dans les musiques qui ont dérivé à partir de là. Également, nous devons souligner dans sa recherche que la chanson sociale couvre un nombre plus grand d'artistes ainsi qu'un plus large éventail de manifestations et expressions¹⁴⁶. Néanmoins, la thèse ne laisse pas entrevoir si ce changement de terminologie représente une particularité de la Colombie et elle ne nous renseigne pas sur les diverses tentatives d'exploration des musiques paysannes comme dérivations de la chanson de sociale.

Nous retrouvons cet important champ d'exploration et d'analyse dans les études du musicologue Carlos Miñana. Selon lui, vers la fin des années soixante-dix, un bon nombre de musiciens ont commencé à revoir leurs relations avec la politique de gauche ainsi qu'avec la production musicale dont ils s'étaient prévalus jusqu'au milieu des années soixante-dix. Un mouvement centré sur l'exploration des musiques paysannes, dont la

¹⁴⁶ Voici un extrait de la thèse de Katz-Rosene, où il expose un des objectifs de sa dissertation en rapport avec le changement de terminologie entre « chanson de protestation » et « chanson sociale » : « Le troisième objectif de ma thèse est donc d'expliquer comment le passage de *chanson de protestation* à *chanson sociale* représente un changement significatif dans les discours au sein desquels les musiciens et le public ont défini les dimensions résistantes de la musique d'opposition, par le biais des structures de pouvoir changeantes en Colombie (Abu-Lughod 1990 : 42). En fait, je soutiens que ce changement de terminologie marque une profonde transformation dans la relation de la société colombienne avec l'idée de résistance armée pendant plus d'un demi-siècle de guerre ». Traduction de : « *The third objective of my dissertation is thus to elucidate how the change from *canción protesta* to *canción social* represents a significant shift in the discourses within which musicians and the public have defined the resistant dimensions of oppositional music, through "historically changing structures of power" in Colombia (Abu-Lughod 1990 :42). In fact, I argue that this terminological change signals a profound transformation in Colombian society's relationship with the idea of armed resistance over a half century of war* ». Joshua Katz-Rosene, « From protest song to social song: Music and politics in Colombia, 1966-2016 », *op. cit.*, p. 9.

musique *carranguera* fait partie, s'est présenté comme une alternative musicale face au courant qui matérialisait un regard vers les tendances internationales visant la recherche de sonorités plus modernes, proches de la nouvelle chanson latino-américaine présente spécialement dans la nouvelle chanson argentine et la nouvelle trova cubaine¹⁴⁷.

Dans l'article sur la musique militante à Bogotá dans les années soixante-dix, Miñana analyse les influences que les idées et l'activisme politique et culturel des groupes associés à la gauche ont produites sur « la perception et les pratiques » de ce qui, en Colombie, est connoté comme étant de la « musique colombienne »¹⁴⁸. Parmi les positionnements stratégiques et tactiques des différentes organisations militantes de gauche en Colombie dans les années soixante-dix, nous remarquons l'intérêt que présente, pour notre recherche, le positionnement avec les idées venues du maoïsme¹⁴⁹.

Le mouvement fondé sur les activités d'exploration et de récréation des musiques traditionnelles paysannes selon les références proposées par Miñana, s'est produit à partir de deux initiatives formées dans les années soixante-dix autour de l'Université nationale à Bogotá : le travail de Jorge Velosa et ses ensembles avec la musique *carranguera* et le groupe *Nueva Cultura*¹⁵⁰. Ce courant, selon les références de l'auteur, a été lié aux approches et concepts du maoïsme par rapport à la militance politique à partir des

¹⁴⁷ La référence sur le chercheur Carlos Miñana est extraite de l'article sur la musique militante à Bogotá dans les années 1970 : Carlos Miñana Blasco, « Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años setenta y la transformación de la 'música colombiana' », *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, 15, 2020, p. 150-172. DOI : [10.17533/udea.trahs.n15a07](https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n15a07). Nous avons également retrouvé des références sur lui dans la thèse de Katz-Rosene, *op.cit.*, p. 200-201.

¹⁴⁸ Voir Carlos Miñana Blasco, « Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años setenta y la transformación de la 'música colombiana' », *op. cit.*

¹⁴⁹ Miñana signale que, pendant les années 1970, il y avait trois positionnements principaux dans le militantisme de gauche en Colombie, prenant en compte les aspects stratégiques et tactiques. Nous rencontrons ainsi le Parti Communiste Colombien (PCC) d'orientation marxiste, léniniste, pro-soviétique y pro-cubain, le positionnement trotskiste ou socialiste et la tendance maoïste. Voir Carlos Miñana Blasco, « Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años setenta y la transformación de la 'música colombiana' », *op. cit.*, p. 157.

¹⁵⁰ Le groupe musical *Nueva Cultura* s'est formé en 1976 au sein de l'Université nationale de Colombie à Bogotá en tant que projet interdisciplinaire entre les arts et l'activisme avec une filiation politique de gauche, en association avec le *Nuevo Taller Teatral* (le Nouveau Atelier Théâtral) de l'Université Distrital de Bogotá et le groupe de danses *Kari chipur*. Le nom du groupe *Nueva Cultura* (Nouvelle Culture) est inspiré de l'intervention du leader chinois Mao Zedong lors des causeries sur la littérature et l'art à Yenan en 1942. En 1982, le groupe rompt avec les organisations politiques auxquelles il avait adhéré afin de concentrer son travail sur la recherche et la création autour des musiques traditionnelles des différentes régions de la Colombie. Les références sur ce groupe sont tirées de Carlos Miñana Blasco, « Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años setenta y la transformación de la 'música colombiana' », *op. cit.*, p. 165-168 et Camilo Alzate, « La vieja Nueva Cultura », *La Cola de Rata*, 2017, www.lacoladerata.co/cultura/relatos/la-vieja-nueva-cultura/.

manifestations culturelles. Cette approche a permis aux groupes et initiatives liés à ce mouvement, d'une part de se différencier et de se détacher non seulement des anciennes formes de la chanson de protestation mais aussi de « l'imitation » des styles venus de la nouvelle chanson latino-américaine et, d'autre part, de formuler leur création et production musicale à partir des musiques locales et de la tradition paysanne¹⁵¹.

Les concepts liés au maoïsme par rapport aux orientations sur le terrain de la culture, toujours suivant les idées de Miñana, sont issus principalement des approches proposées par Mao Zedong dans son intervention aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan en 1942¹⁵². D'après ces orientations, nous pouvons signaler les aspects suivants¹⁵³ :

- La nécessité de lutter sur plusieurs fronts, tant le militaire que le culturel : « Nous luttons pour la libération du peuple chinois sur maints fronts différents ; deux d'entre eux sont le front de la plume et le front de l'épée, c'est-à-dire le front culturel et le front militaire »¹⁵⁴.
- Connaître en profondeur les personnes vers qui sont dirigées les productions culturelles, dont les « masses populaires » constituées par « les ouvriers, les paysans, les soldats et la petite bourgeoisie urbaine »¹⁵⁵.
- La connaissance profonde des « masses populaires » doit passer par l'insertion des écrivains et des artistes dans les sentiments, la pensée des masses ainsi que par l'apprentissage de leur langage. Zedong mentionne à ce sujet la formation d'un

¹⁵¹ Miñana exprime cette idée dans les termes suivants : « Contrairement à ce qui s'est passé au Chili, une bonne partie de la chanson militante colombienne n'était pas orientée vers le latino-américanisme, mais vers un autre type de nationalisme. Et ce qui a fait décoller la musique militante de l'imitation des styles de la nouvelle chanson latino-américaine, c'est surtout la tendance maoïste ». Traduction de : « *A diferencia de lo que pasó en Chile, buena parte de la canción militante colombiana no se orientó al latinoamericanismo, sino a otro tipo de nacionalismo. Y lo que hizo despegar a la música militante de la imitación de los estilos de la nueva canción latinoamericana fue principalmente la tendencia maoísta* ». Extrait de Carlos Miñana Blasco, « Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años setenta y la transformación de la 'música colombiana' », *op. cit.*, p. 158.

¹⁵² Voir sur Mao Zedong, « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan – 1942 », site Internet non paginé, consulté le 10 octobre 2020 sur www.centremlm.be/Mao-Zedong-Intervention-aux-causeries-sur-la-litterature-et-l-art-a-Yenan-%E2%88%92.

¹⁵³ Nous faisons cette caractérisation en suivant librement les formulations de Carlos Miñana et la version en langue française de l'intervention de Mao aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan en 1942. Voir sur Carlos Miñana Blasco, « Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años setenta y la transformación de la 'música colombiana' », *op. cit.*, p. 36 et Mao Zedong, « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan », *op. cit.*

¹⁵⁴ Mao Zedong, « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan », *op. cit.*

¹⁵⁵ *Ibidem*, n.p.

« style de masses » : « [...] les pensées et les sentiments de nos écrivains et artistes doivent se fondre avec ceux des larges masses d'ouvriers, de paysans et de soldats. Pour réaliser cette fusion, il faut apprendre consciencieusement le langage des masses [...]»¹⁵⁶.

- Une question importante dans les orientations déclarées par Mao Zedong a trait à la façon de réaliser les produits culturels dirigés vers les « masses populaires ». Cette question passe par deux situations qui peuvent rentrer en conflit : « populariser » la littérature et l'art en même temps qu'« élever leur niveau ». Cette question sur l'intervention est ainsi formulée :
« De même que populariser signifie rendre accessible pour le peuple, élever le niveau signifie ici l'élever pour le peuple. C'est une élévation de niveau qui ne part pas du vide et ne s'enferme pas entre quatre murs, c'est une élévation de niveau fondée sur la popularisation »¹⁵⁷.

Le discours final de l'intervention de Zedong synthétise les deux questions fondamentales qui sont de « servir les masses et de savoir comment les servir »¹⁵⁸. Cela se traduit par la manière dont les artistes et les écrivains vont réaliser leur travail de création. Ils doivent ainsi s'approprier des éléments qui émergent de la vie du peuple pour les mettre au service des masses populaires à partir de leur travail créatif.

Il est important de remarquer que les deux initiatives musicales signalées par Miñana, dont celles Jorge Velosa et ses groupes *carrangueros* et le groupe *Nueva Cultura*, ont fait une importante recherche autour des traditions paysannes, avec de larges travaux de terrain. De même, leurs productions et leurs travaux de création ont été fondés sur les matériaux issus de leurs recherches. Cette façon de travailler dénote une affinité méthodologique avec les concepts que nous venons d'exposer suite l'intervention de Mao Zedong aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan en 1942. Néanmoins, les deux groupes ont marqué une indépendance par rapport à la militance politique au long de leurs carrières et ont développé leurs activités principalement sur le plan musical.

¹⁵⁶ *Ibidem*, n.p.

¹⁵⁷ *Ibidem*, n.p.

¹⁵⁸ *Ibidem*, n.p.

Dans le cas de Jorge Velosa, il est important de signaler, comme nous le verrons dans le chapitre qui suit, que sa production musicale s'est énormément popularisée et que sa carrière s'est inscrite avec ses groupes de musique *carranguera* dans le circuit commercial à partir du premier enregistrement réalisé avec le groupe *Los Carrangueros de Ráquira* en 1980. Si le parcours de Jorge Velosa a été très lié aux mouvements d'étudiants pendant ses études à l'Université Nationale de Bogotá dans la première moitié des années soixante-dix, nous ne pouvons pas dire qu'une militance directe avec un parti politique a existé¹⁵⁹. Néanmoins, la relation qu'a eue Jorge Velosa avec le mouvement étudiant et la vie intellectuelle de l'Université Nationale à Bogotá pendant cette période a été importante pour la consolidation de ce qui sera après le mouvement formé autour de la musique *carranguera*. En effet, il en est resté dans cette musique l'aspect contestataire et dénonciateur des conditions de vie des paysans.

¹⁵⁹ La militance et l'activisme politique en Colombie sont des sujets très sensibles à traiter. Signaler dans le passé ou dans l'actualité le militantisme d'une personne, et spécialement une figure publique, auprès d'un parti politique, en particulier de gauche, peut être très délicat étant donné le grand nombre d'assassinats dus à l'activisme politique dans le pays. Nous avons ainsi décidé de ne pas aborder directement ce sujet avec Jorge Velosa et de limiter les références de ce compositeur pendant sa période d'études universitaires dans la première moitié des années 1970 en signalant simplement qu'il a participé à des mouvements étudiants en tant que musicien en composant et en interprétant des chansons contestataires lors des manifestations et activités liées à l'université.

1.5. Conclusion

Nous avons pris Boyacá comme référence géographique pour circonscrire le type de paysan autour duquel se structure la figure identitaire de la musique *carranguera*. Néanmoins, la dénomination de Boyacá dans le contexte de la musique *carranguera* présente un sens plus large. Le prototype du paysan qui est l'objet d'identification dans la musique *carranguera* correspond aux habitants des zones rurales de la sous-région du Plateau cundiboyasence dans la région des Andes centre-orientales de la Colombie et affecte administrativement une partie des départements de Cundinamarca, Santander et Boyacá.

Après avoir élucidé la question des diverses approximations qui existent en Colombie relativement à la confirmation du territoire et à la caractérisation de la population, nous avons décidé de nous écarter de la conception géographique naturaliste de Vergara y Velasco et des canons imposés par les études du folklore. Pour délimiter notre terrain de travail, nous avons adopté la proposition de régionalisation de Samuel Bedoya ainsi que quelques-uns de ses concepts relatifs à la délimitation spatiale. À partir de cette conception géographique, nous avons proposé quatre catégories permettant de comprendre les espaces de production et de circulation de la musique *carranguera* : les zones d'enracinement, les circuits de circulation des musiciens, les courants d'interinfluence et les zones d'expansion.

La caractérisation de la population et de l'espace géographique qui affectent la musique *carranguera* est traversée par une tension entre les idiosyncrasies régionales produites par les études des folkloristes et les nouvelles lectures qui centrent leur attention sur la diversité ethnique du pays ainsi que sur son caractère multiculturel. La musique *carranguera* agit dans la construction identitaire des habitants de Boyacá en les confrontant aux stéréotypes folkloriques qui pèsent sur la représentation du paysan de cette région et qui le présentent comme un sujet porteur d'une grande richesse grâce à la diversité ethnique et culturelle du pays.

La musique *carranguera* est jouée tant par des paysans que par des gens de la ville. Les musiciens *carrangueros* sont issus de contextes très divers entre la campagne, les cercles académiques et intellectuels ou bien les secteurs populaires des villes. En même temps,

la musique *carranguera* a imposé un modèle de ce qui représente la musique paysanne du Plateau cundiboyasence à tel point que la musique paysanne de cette région a fini par se dénommer musique *carranguera*, en dépit de l'hétérogénéité des expressions existantes. Notre position sur ce point est que la musique *carranguera* s'est construite comme une mise en scène autour de la figure du paysan de Boyacá, ainsi que nous le verrons dans la troisième partie de cette recherche. L'identité qui se forme autour de la figure du paysan de Boyacá est pourtant aussi assumée dans la mise en scène des spectacles réalisés par les musiciens qui habitent la campagne tout comme par ceux qui intègrent les groupes *carrangueros* dans les grandes villes.

Par l'analyse que nous avons réalisée du contexte social et politique, nous avons voulu montrer que la musique *carranguera* émerge dans un cadre plus large de renouveau de la musique latino-américaine. Pour analyser cette relation, nous sommes partis des mouvements de contre-culture aux États-Unis, dont la chanson de protestation, pour présenter la situation politique en Amérique latine avec les répercussions que cela a eues en Colombie. Également, nous avons analysé les conditions politiques et sociales particulières à la Colombie. Notre étude se centre sur les formes qu'ont adoptées les mouvements de contre-culture dans le pays ainsi que sur les conséquences qu'ils ont provoqués dans l'activité musicale des années soixante et soixante-dix plus spécialement à Bogotá. Nous avons abordé trois courants de contre-culture, le *Nadaismo*, la *nueva ola* et la chanson de protestation, pour les analyser dans le milieu urbain de Bogotá. Nous avons remarqué que les trois courants se sont entremêlés assez souvent et qu'ils avaient une affinité avec les mouvements politiques de gauche. Néanmoins, les courants ont montré des différences idéologiques entre eux ainsi qu'avec la gauche plus radicale.

Une première différence peut s'apercevoir entre les mouvements qui déclarent un engagement politique et ceux qui cherchent une transgression sociale et culturelle. Les premiers militent pour la défense des causes sociales ou un positionnement face au pouvoir, et les seconds sont plus enclins à la transgression de la morale et des traditions à partir des actions qui peuvent bouleverser les comportements dans la vie quotidienne.

Y compris dans les mouvements revendiquant un positionnement politique pendant la période que nous venons d'analyser, nous avons retrouvé des divergences par rapport à la façon de manifester leur opposition. Comme nous l'avons déjà signalé avant, les

militants des mouvements de la gauche radicale, proches du Parti communiste en Colombie, se sont déclarés à faveur de la lutte armée à travers des groupes de guérilla. La chanson de protestation est devenue ainsi un des moyens d'expression les plus utilisés par les activistes pour faire véhiculer les idées révolutionnaires du Parti. Un bon nombre d'artistes qui voulaient toujours garder un engagement politique et une sensibilité sociale dans leurs activités artistiques ont alors commencé à s'écarter du type de chanson de protestation pour formuler de nouvelles expressions. Nous avons montré que le mouvement *carranguero* s'est justement formé comme une dérive et une proposition alternative à la chanson de protestation de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix. Nous allons voir dans le chapitre suivant comment Jorge Velosa a composé des chansons de protestation au langage rebelle et direct pendant la période où il réalise ses études à l'Université nationale de Colombie au début des années soixante-dix. Néanmoins, il s'éloigne progressivement de cette forme de chanson et dirige son attention vers la récupération du patrimoine des paysans de Boyacá. Velosa, d'une manière subtile et moins directe, utilise le langage des paysans pour montrer la vie à la campagne et, dans bon nombre de chansons, il introduit des messages qui défendent la cause des paysans et la cause écologique.

Au cours du chapitre qui suit, nous allons montrer comment s'est formé le mouvement *carranguero*. Une de ses caractéristiques est l'étroite relation qui existe avec Jorge Velosa. Nous devons ainsi raconter l'histoire du mouvement en parallèle au déroulement biographique et artistique de Jorge Velosa parce que c'est lui qui a donné sa continuité temporelle au mouvement.

CHAPITRE 2 : Genèse et évolution de la musique *carranguera*, une histoire racontée autour de la vie de Jorge Velosa

La reconstruction historique que nous allons présenter sur l'origine et le processus de formation de la musique *carranguera* se trouvera toujours mise en perspective avec le récit biographique du chanteur et compositeur Jorge Velosa. Afin de pouvoir comprendre comment cette musique est arrivée à être reconnue en tant que genre musical, nous devons étudier, en plus de l'analyse de l'activité développée par Jorge Velosa comme promoteur et animateur principal, le rôle des musiciens qui l'ont accompagné à travers les différents ensembles formés tout au long de sa carrière.

Notre étude débute pendant l'enfance de Jorge Velosa, en revenant sur leurs origines paysannes. Elle passe aussi par l'observation de ses conditions de vie à Bogotá depuis l'âge de 11 ans, sa scolarité et l'importance qu'eut, pour sa carrière musicale et pour la formation de la musique *carranguera*, son passage à l'Université nationale de Colombie dans le cadre de ses études de médecine vétérinaire. Ensuite nous montrerons comme s'est formé le premier groupe *carranguero*, *Los Carrangueros de Ráquira*, à partir duquel s'établiront les bases de tout ce qui prendra le nom de musique *carranguera*. Nous illustrerons également comment, à partir de la dissolution du premier groupe *carranguero*, Jorge Velosa fut le protagoniste et le promoteur principal de l'orientation et de l'activité qui a permis la continuité de la musique *carranguera*.

La production musicale de Jorge Velosa se poursuit avec un travail qui n'est pas dans le style propre au groupe *Los Carrangueros de Ráquira*. Néanmoins, ce travail se construit autour de la recherche d'un style de musique traditionnelle des départements de Boyacá et Santander appelé *cantas de guabina*¹⁶⁰. Après cela, Velosa reviendra sur le style et la dénomination de musique *carranguera*, d'abord en s'associant avec le groupe *Los Hermanos Torres* (Les Frères Torres) et finalement avec le groupe *Velosa y los Carrangueros*. D'autre part, nous examinerons les activités annexes de Jorge Velosa en tant qu'intervenant dans des émissions à la radio, comédien dans des séries télévisées et conférencier dans le milieu académique. Nous pourrions analyser, à partir de ces activités, l'effet qu'elles produisent dans la consolidation de l'identité paysanne autour de la

¹⁶⁰ Le style de *cantas de guabina* sera analysé en détail dans la deuxième partie de la thèse.

musique *carranguera* et dans la diffusion que cette musique a eue dans les diverses régions de Colombie.

D'autre part, il faut mentionner que la musique *carranguera* s'est affirmée en tant que genre musical reconnu en Colombie grâce à l'émergence foisonnante de groupes liés au grand succès qu'a obtenu *Los Carrangueros de Ráquira*. Les nouveaux groupes formés ou ceux déjà constitués dans la région de Boyacá ont commencé à adopter le répertoire ainsi que la mise en scène que les *Los Carrangueros de Ráquira* avaient réussie à produire. Pour illustrer ce propos, dans la partie finale de notre chapitre, nous examinerons l'évolution qu'a connue la musique *caranguera* avec la présentation de l'activité musicale produite non seulement par des groupes qui ont fait une carrière parallèle à celle de Jorge Velosa mais aussi par des groupes plus récents qui partent de la musique *carranguera* pour réaliser des hybridations avec d'autres genres musicaux.

La présente reconstruction biographique de Jorge Velosa, ainsi que les profils d'autres personnages et groupes *carrangueros* que nous étudierons, ont été faites à partir de la compilation de diverses données extraites d'émissions, d'interviews, de reportages et de documentaires que nous avons mis en perspective pour produire une histoire de la musique *carranguera*.

2.1. Jorge Velosa enfance à la campagne et scolarité à Bogotá : la Carranga comme une récréation de l'enfance

Le soleil est né à Candelaria	<i>Nace el sol en Candelaria,</i>
Il se couche dans le lagon	<i>se oculta por la laguna,</i>
Et il recouvre sur son chemin	<i>Y va cubriendo a su paso,</i>
Le sol que mon berceau a donné	<i>El suelo que dio mi cuna,</i>
J'ai l'âme faite de la boue	<i>Tengo el alma hecha de barro,</i>
De ma terre Raquireña	<i>De mi tierra Raquireña,</i>
Et une chanson toujours disponible	<i>Y una canta siempre lista,</i>
À être déclamée en tous lieux ¹⁶¹ .	<i>Para echarla donde sea.</i>

Jorge Velosa Ruiz est un chanteur, compositeur et poète. Il est né le 6 octobre 1949 dans le hameau de la Candelaria du village de Ráquira, dans le département de Boyacá Colombie au sein d'une famille de paysans¹⁶². Il habite ses dix premières années à la campagne dans la maison de ses parents. C'est à cette époque qu'il développe son goût pour la musique et pour la culture populaire. L'influence de ses parents et le contact qu'il a eu avec toutes les personnes qui circulaient en permanence en qualité de travailleurs chez ses parents le marquent profondément. Dans les interviews, il se réfère avec précision à son héritage, son intérêt et ses capacités pour la poésie chantée et, en général, pour l'expression orale. Voici quelques extraits qui le confirment :

« Du côté de ma mère, j'ai hérité des couplets, elle n'inventait pas des couplets, c'était ancestral, elle les avait appris de ma grande mère. Mon père, Jorge [...], de lui, j'ai hérité l'éloquence, il avait une incroyable capacité verbale. Je crois en réalité qu'il y a beaucoup de ces traditions que j'ai apprises des rimailleurs de ma région, des paysans qui se préparaient pour des pèlerinages, pour les fêtes avec joutes oratoires qu'il y avait dans les tavernes, tout cela c'était merveilleux »¹⁶³.

¹⁶¹ Extrait de l'émission « Jorge Velosa: De cómo un país puede ser flor », *Señal Memoria*, op. cit., section du 3 février 2013, partie 1.

¹⁶² Jorge Velosa Ruiz, *La cucharita y no sé qué más: historias para cantar*, op. cit., p.12.

¹⁶³ Traduction de : « Por parte de mi madre recibí el coplerío, ella no inventaba las coplas, era de tradición, las aprendió de mi abuela. Mi padre, Jorge, quien se ahorró el tiempo y puso Jorge a los cuatro de la casa (risas); a él le heredé el verbo, tenía un verbo increíble. Creo mejor que muchas de esas tradiciones las tomé de los copleros de mi tierra, de los campesinos que se preparaban para las romerías, de las fiestas copleras que había en las chicherías y guaraperías, eso era maravilloso ». Extrait de Rubén Dario Higuera, « El carranguero mayor, Rubén Dario Higuera », « El carranguero mayor, Jorge Velosa, en

Velosa part, sur le conseil de son père, vivre à Bogotá en 1960 à l'âge de 11 ans avec son frère aîné pour accomplir sa scolarité et ses études universitaires. Au sein de sa famille, plusieurs de ses frères sont partis se former académiquement à la capitale. Le père de Jorge Velosa voulait qu'il devienne avocat.

Les premières années à la capitale furent très difficiles pour lui, car son origine paysanne suscitait les railleries constantes de ses camarades d'école. Mais comme lui-même le relate dans l'interview pour la radio nationale de Colombie, les savoirs qu'il avait de la tradition orale de son village à la campagne lui sont venus en aide. Il a fini par se faire de mieux en mieux accepter auprès de ses camarades de classe. Le harcèlement qu'il subissait au départ s'est transformé en camaraderie. En outre, Velosa indique que ce qui a probablement marqué son inclination pour l'art populaire fut le fait de vivre à Bogotá contre sa volonté et de participer à la vie académique de la ville dans une situation aussi difficile. Ses camarades le méprisent et le surnomment de manière péjorative comme le campagnard, le plouc ou bien le rustre de la classe. Dans ce contexte, il parvient à surmonter toutes les difficultés et la pression subies à l'école lorsque, par hasard, en participant à un club de littérature, il découvre son talent pour la déclamation. Voici comment il décrit ce moment :

« Lorsque j'ai récité des couplets et certains récits traditionnels [de la romance¹⁶⁴] de Gerinaldo, je suis devenu populaire, et j'ai commencé ainsi à devenir le garçon déclamateur de la classe. Alors eux [les camarades de classe] ont commencé à changer de regard envers moi. Ensuite, j'ai collaboré à des choses encore plus importantes, comme une cérémonie de l'école entre autres. J'ai commencé dès lors à m'apercevoir qu'avec mon talent, je pouvais faire face à beaucoup des choses. Avec le temps, je me suis aperçu que je pouvais non seulement me défendre, mais que je pouvais également transcender avec elles [...] »¹⁶⁵.

BOCAS », *Diario el Tiempo*, le 25 mars 2015, sur www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-15420921, consulté le 5 juillet 2018.

¹⁶⁴ Nous entendons par *romance* une structure poétique et une forme narrative d'origine espagnole, qui a connu en Amérique latine une large diffusion par la transmission orale.

¹⁶⁵ Traduction de : « *Yo recité coplas y de pronto algunas cositas tradicionales del Girinaldo algo, estuve bonito, pa que! y empecé a volverme chacho recitador del curso y entonces empezaron a cambiar un poquito la hoja aquellos que...y después entonces fue allá en una cosa más grande, la izada de bandera y demás y empecé a percatarme que con lo que tenía me podía defender de muchas cosas y con el tiempo seguir percatándome que no sólo podía defenderme sino que podía transcender con ellas [...]* ». Extrait de l'émission « Jorge Velosa: De cómo un país puede ser flor », *Señal Memoria*, *op. cit.*, section du 3 février 2013, partie 1.

Après avoir obtenu le baccalauréat, Velosa effectue son service militaire obligatoire en 1968. Il critique le fait que ce soient les gens les plus pauvres, en général les paysans, qui sont obligés de le faire. Ceux qui ont plus de ressources et des contacts peuvent payer pour éviter la contrainte du service militaire obligatoire. Jorge Velosa relate cette situation dans sa chanson *Soldadito de la Patria*¹⁶⁶ (*Le petit soldat de la patrie*). Voici un extrait de la chanson qui présente la critique qu'il fait de l'institution militaire ainsi que la défense de la cause paysanne :

Je suis un soldat de la patrie	<i>Soy soldado de la patria,</i>
Selon mon lieutenant.	<i>según dice mi teniente.</i>
Je suis un soldat qui a quitté sa terre,	<i>Soy soldado que dejó su tierra sola,</i>
Seuls la famille et ceux qui me sont chers	<i>La familia y lo que bien pudo tener,</i>
Et même le chien, mon petit chien fut triste	<i>Y hasta el perro, mi perrito quedó triste,</i>
Dès que la caserne m'a appelée.	<i>Desde el día que me cogieron pa'l cuartel.</i>

Nous pouvons remarquer qu'il abandonne la campagne pour s'installer à la capitale. Comme il le manifeste dans plusieurs de ces interviews et dans sa chanson *Alerta por mi ciudad* (*Alerte pour ma ville*)¹⁶⁷, il part vivre à Bogotá contre sa volonté, le choix étant imposé par son père. Voici un fragment de la chanson :

La madame, ma ville	<i>La señora mi ciudad,</i>
Oh, Madame, ma ville,	<i>Oh señora mi ciudad,</i>
Me pardonneriez-vous,	<i>Usted me perdonará,</i>
Mais je dois vous le dire,	<i>Pero tengo que decirle,</i>
Parmi quelques-unes et de beaucoup	<i>Unas cuantas y otras tantas,</i>
d'autres	<i>Que le tengo guardaditas,</i>
Que je garde sur mon cœur	<i>Dende que de la tierrita,</i>
Depuis que de mon petit terroir,	<i>Me obligaron a venime.</i>
Ils m'ont forcé à venir.	

¹⁶⁶ Jorge Velosa et Los Carrangueros de Ráquira, « [Soldadito de la patria](#) », *Así es la vida*, FM Discos Y Cintas, 1982.

¹⁶⁷ Velosa y Los Carrangueros, « [Alerta por mi ciudad](#) », *Revolando Cuadro*, Discos Fuentes, 1994. La chanson est dédiée à Bogotá, la ville qui l'a adopté depuis son enfance. La chanson retrace toutes les difficultés d'habiter une ville aussi grande et hostile que Bogotá. La chanson manifeste explicitement le fait qu'il était obligé de laisser son terroir pour s'installer à la ville.

Cette condition est un point essentiel qu'il faut souligner pour notre recherche, particulièrement pour tout ce qui va concerner Velosa et le mouvement *carranguero* dans sa récupération du patrimoine musical et poétique des paysans de sa région. En effet, s'il reste en contact avec ses parents à la campagne et avec tout ce qui gravite autour de la vie des paysans, il devient en même temps un citoyen formé académiquement à Bogotá. Velosa reste attaché à sa vie d'enfance à la campagne avec laquelle il construit un univers qui est transmis dans ses poèmes et ses chansons mais, en même temps, il reçoit l'influence du mouvement intellectuel de Bogotá, provoqué par la situation sociale et politique dans le pays.

2.2. La période d'études à l'Université nationale de Colombie (1969-1975) : la gestation du côté contestataire de la musique carranguera

En 1969, Jorge Velosa entre à l'Université nationale de Colombie pour étudier et il y obtient le diplôme de médecin vétérinaire. Même s'il décline l'exercice de sa profession de vétérinaire pour se consacrer à plein temps à la musique, le passage à l'université fut fondamental pour sa carrière de musicien, autant pour la composition d'œuvres que pour ce qui sera la genèse du mouvement *carranguero*. Voici comment il l'évoque :

*« C'est à [l'Université] Nationale que je prends conscience de beaucoup de choses. Avant tout, ce qui a permis l'émergence et avec le temps ce qui produira ce que l'on nomme musique carranguera. C'est là-bas qu'a réellement commencé tout ce qui est en relation avec la composition, les strophes, les chansons, les poèmes et l'appropriation des rythmes »*¹⁶⁸.

Cela confère à l'Université nationale de Colombie une importance capitale dans sa formation intellectuelle et artistique. L'Université a aussi été l'espace où se produisirent les rencontres avec les germes du mouvement *carranguero*. Il relate qu'à la fin de sa deuxième année d'études, il comprend qu'il n'exercera pas la profession de vétérinaire. Il prend alors la décision, sur le conseil de son père, de poursuivre ses études à un rythme plus souple. Velosa profite ainsi de son passage à l'Université pour suivre des cours de sociologie et d'anthropologie. Il suit également, au conservatoire¹⁶⁹ de musique de l'université, des cours d'histoire de la musique avec le maître Élie Anne Duque, ainsi que des études du folklore, avec le folkloriste Guillermo Abadia¹⁷⁰. Malgré son passage au

¹⁶⁸ Traduction de : « *Y entonces ya en la nacional sí, sí me sí me percato de muchas cosas, desde luego, que vienen a ser el fermento que con el tiempo generaría lo que se conoce ahora como música carranguera, porque allá arrancan realmente las cosas con la composición, del coplerío, las canciones, de los poemas, de la recuperación de ritmos* ». Extrait de l'émission « Jorge Velosa: De cómo un país puede ser flor », *Señal Memoria*, *op. cit.*, section du 3 février 2013, partie 2.

¹⁶⁹ En Colombie, les conservatoires ont fait partie des universités. Actuellement, la plupart des conservatoires ont changé de dénomination pour devenir une unité académique universitaire dans laquelle s'effectuent les études pratiques et théoriques de la musique, y compris la musicologie.

¹⁷⁰ Guillermo Abadia Morales est peut-être le folkloriste le plus important de la Colombie. Le travail emblématique d'Abadia Morales est le *Compendio General del Folklore Colombiano*, Colcultura, Bogotá, 1977, 557 p. Cet ouvrage représente une ample compilation du folklore de la Colombie.

conservatoire, il reconnaît ne pas savoir lire de partitions de musique, l'intérêt qu'il avait pour le conservatoire étant dirigé vers l'étude du folklore et de l'histoire de la musique¹⁷¹.

Les premiers textes et les premières tentatives de groupe

Une caractéristique importante de la vie intellectuelle et artistique à l'Université nationale de Colombie ainsi que dans les autres universités publiques est d'avoir un fort engagement politique et social qui se manifeste à travers des protestations et des mouvements étudiants, ainsi qu'avec de multiples expressions intellectuelles et artistiques.

Comme Velosa le raconte, durant sa période d'études, il a pu rencontrer une multitude de gens très importants pour la formation du mouvement *carranguero*. Toutes ses rencontres ont permis la formation des premiers groupes. Comme il le mentionne, ces groupes ne s'identifient pas encore comme de la *Carranga*, mais ils contiennent déjà les premiers éléments *carrangueros*¹⁷². Avec ses groupes, il a pu participer à des manifestations d'étudiants et protester artistiquement, et plus spécifiquement par l'intermédiaire de la chanson. Voici ses paroles : « *notre forme de participation sociale à cette époque était faite à travers la musique, la poésie, les marionnettes, le théâtre, tout ce qui avait à voir avec l'art* »¹⁷³. Nous avons retrouvé des références sur son passage dans les groupes musicaux *Yaki Kandru* et *Sayuna* durant la période où il était étudiant à l'Université nationale de Colombie ainsi qu'après avoir obtenu son diplôme universitaire. *Yaki Kandru* est un groupe dirigé par Jorge López, qui explore les musiques amérindiennes de la Colombie¹⁷⁴. Le directeur du groupe a dû abandonner le pays et partir en exil en Europe, à cause de son activisme politique. Après ce groupe, Velosa rejoint le groupe *Sayuna* pendant un an, avant de former son premier groupe *carranguero*, *Jorge Velosa et Los carrangueros de Ráquira* en 1979.¹⁷⁵

¹⁷¹ Voir à ce sujet : « Jorge Velosa y los Carrangueros », *émission Grandes Especiales de Caracol Radio*, *op. cit.*

¹⁷² Extrait de l'émission « Jorge Velosa: De cómo un país puede ser flor », *Señal Memoria*, *op. cit.*, section du 3 février 2013, partie 3.

¹⁷³ Traduction de : « *Nuestra forma de participación social en ese tiempo fue a través de la música, la poesía, los títeres, el teatro, todo lo que tenía que ver con el arte* », *ibidem*.

¹⁷⁴ *Yaki kandru*, d'après la référence de Jorge Velosa, veut dire « j'ai faim » en langue amérindienne. Voir « Jorge Velosa : De cómo un país puede ser flor », *op. cit.*, 3 février 2013, partie 3.

¹⁷⁵ *Sayuna*, d'après la référence de Jorge Velosa, veut dire « semence » en langue amérindienne Arawak. Le groupe était intégré par Elkin au *tiple*, Catana Bravo à la guitare, Javier Moreno, qui sera l'un des fondateurs du groupe *Los carrangueros* de Ráquira, au *tiple requinto*, et Jorge Velosa qui était chanteur,

Pour Velosa, la chanson est le moyen le plus efficace pour transmettre des messages et narrer des histoires. Depuis l'âge de quinze ans, il comprend que la musique insuffle plus d'énergie aux poèmes qu'il écrit, donne la possibilité d'un dialogue plus fécond entre les gens et permet une meilleure prise en compte des sentiments¹⁷⁶.

Dans les années 1970 à 1975, Velosa commence à produire ses premiers textes, de petits poèmes que nous avons retrouvés dans plusieurs interviews et qu'il lui déclame par cœur. Voici les textes les plus récurrents¹⁷⁷ :

Docteur qu'est-ce que mon corps a,	<i>Doctor qué tendrá mi cuerpo,</i>
Car je me sens très mal	<i>Porque me siento muy mal,</i>
À chaque fois que je m'endors	<i>Pus cada vez que me duermo,</i>
Je rêve avec un pain. (1970)	<i>Yo me sueño con un pan.</i>

Voici un autre couplet de la même période, avec un ton et un style similaire :

Jolies sont toutes les fleurs,	<i>Bonitas son todas las flores,</i>
Jolies elles le seront toujours,	<i>Bonitas siempre serán,</i>
Mais est bien plus joli	<i>Pero es mucho más bonita,</i>
La fleur de la liberté.	<i>La flor de la libertad.</i>

Nous pouvons également citer un autre couplet de la même époque avec une allusion à la vie et au labeur des paysans :

compositeur et jouait la *guacharaca* pour le groupe. Voir à ce sujet Claudia Alejandra Carrasco, *Sabores carrangueros: pasado, presente y popularización de la música carranguera en Colombia*, Bogotá, mémoire en anthropologie, Université nationale de Colombie, 2012, p. 28. Voir également « Jorge Velosa: De cómo un país puede ser flor », *Señal Memoria*, *op. cit.*, section du 3 février 2013, partie 3.

¹⁷⁶ Rubén Darío Higuera, « El carranguero mayor, Jorge Velosa, en BOCAS », *op. cit.*

¹⁷⁷ Les trois textes à citer se trouvent dans l'interview « Jorge Velosa : De cómo un país puede ser flor », *Señal Memoria*, *op. cit.*, section du 3 février 2013, partie 2. , Nous avons également trouvés la citation des deux premiers couplets dans Daniel Grajales, « Un carranguero llamado Jorge Velosa », *journal el Mundo*, 28 mai 2015, consulté le 5 juillet 2018 sur www.boyacaradio.com/noticia.php?id=5346.

Passe le fermier sur la jachère	<i>Va el gañan por el barbecho,</i>
Avec son attelage devant,	<i>Con su yunta por delante,</i>
Et il chante à la terre	<i>Va cantándole a la tierra,</i>
Sa vie et ses maux	<i>De su vida y de sus males,</i>
Et il sème les graines,	<i>Va enterrando la semilla,</i>
Avec sa sueur et son sang.	<i>Con el sudor y su sangre.</i>

Les textes que nous venons de présenter nous montrent que le style de Jorge Velosa est caractérisé par l'utilisation d'un langage cru et direct, faisant œuvre de dénonciation. Nous avons recueilli le témoignage de Celso Roman, un ami personnel de Jorge Velosa. Ils ont partagé l'étape de l'activisme politique à l'université. Voici comment il décrit l'ambiance durant cette période et la réception que les premiers textes de Velosa ont eues parmi la communauté d'étudiants :

« C'était un foyer d'idées politiques et un foyer de dissidence juvénile. Jorge avait des poèmes très politiques qui étaient clairement des poèmes révolutionnaires. Avec sa célèbre chanson "Le perroquet prolétarien", nous avons parcouru, avec Jorge, des facultés et visité certaines universités, en ayant le projet d'essayer d'éveiller les consciences à une époque où l'agitation exigeait que les étudiants descendent dans la rue et que les jeunes se manifestent tout simplement »¹⁷⁸.

La chanson la plus emblématique écrite par Jorge Velosa durant cette période a pour titre *La Lora Proletaria*¹⁷⁹ (*Le perroquet prolétarien*). Elle est composée sur un rythme de rumba¹⁸⁰, un rythme très populaire des paysans de la région de Boyacá, et présente un type de texte très contestataire, invitant à la révolution. Voici le texte de la chanson :

¹⁷⁸ Traduction de : « *Era un hervidero de ideas políticas y un hervidero pues de, de inconformismo juvenil, y Jorge con sus poemas que eran muy políticos, eran digámoslo claramente, eran poemas revolucionarios y con su famosísima canción de "La lora proletaria" recorríamos facultades y recorríamos algunas universidades en esa campaña de, de tratar de despertar las consciencias en un momento en que la agitación demandaba que los estudiantes saliéramos a las calles y que la juventud sencillamente se manifestara* ». Voir l'émission télévisée : Vicente Silva, « Vida y obra del maestro Jorge Velosa Ruíz », *Maestros*, Compañía de Informaciones Audiovisuales, 1995, archives de la salle de musique, bibliothèque Luis Ángel Arango à Bogotá.

¹⁷⁹ La chanson n'est pas éditée. La version que nous avons trouvée est référencée sur le texte de présentation de l'interview « Jorge Velosa : De cómo un país puede ser flor », *op. cit.* L'enregistrement de la chanson est accessible [ici](#).

¹⁸⁰ Le rythme de *rumba criolla* sera traité en détail dans la deuxième partie de la thèse. Ce rythme fait partie des rythmes de la musique *carranguera*.

Une fois, j'ai vu un perroquet
Et ce perroquet m'a dit :
Sont-ils toujours en train de les baiser ?
Je lui ai dit que oui, encore.

Puis le perroquet m'a dit :
Pourquoi se laissent-ils baiser ?
S'ils se réunissent pour le combattre
Personne ne va les arrêter.

Larai lai larai larai lai la

Une bonne occasion, ils avaient,
Eh ça, c'est un simple fait
Lorsque les gens se rassemblent
Personne d'autre ne peut les exploiter.

Et ainsi comme avec le maïs
Vous versez de l'eau et de l'engrais
Avec ceux qui nous baisent
Mettez-leur des bâtons et du plomb.

Larai lai larai larai lai la

Et même les animaux,
Sont fatigués de tous ces emmerdements
Et c'est pourquoi ils sont fusillés
De la même façon qu'avec le perroquet.

Peut-être pour son côté subversif
Et parce qu'il enseigne la sédition
Pour nous avoir donné de mauvais conseils
Lorsque nous l'avions croisé.

Larai lai larai larai lai la

Quelqu'un qui a entendu les balles,
A dit que c'était un militaire
Faisant partie de ceux qui sont payés
Pour venir nous tuer.

Le perroquet se sentant blessé
A crié au soldat :
Vous qui êtes du peuple
Pourquoi n'êtes-vous pas de notre côté ?

Larai lai larai larai lai la

Et au moment de mourir
Et jusqu'à son dernier souffle,
Il ne cessait de répéter
Pourquoi se laissent-ils baiser ?

*Una vez vide una lora
Y esa lora me decía :
¿Tuavía los siguen jodiendo ?
Yo le dije que tuavía*

*Antón la lora me dijo :
¿ Pa que se dejan joder ?
Si se juntan pa peliala
Naiden los va a detener.*

*Y güena razón tenía
Pos es la mera verdá
Que cuando el pueblo se junta
Naiden más lo explotará.*

*Y asina como el maicito
Hay que echarle agua y abono
También a los que nos joden
Hay que echarles palo y plomo.*

*Y es que hasta los animales
tan cansaos de tanta jodas
y por esos los fusilan
como hicieron con la lora.*

*Quizque por ser subversiva
Y enseñar la gente a mal
Por darnos malos consejos
Cuando nos veía pasar.*

*Alguien que oyó los balazos
Dijo que fue un militar
D'esos que l'están pagando
Pa venirnos a matar.*

*Que la lora al verse herida
Le gritó al uniformao :
Siendo que vusté es del pueblo
¿Por qué está del otro lao ?*

*Y ya pa tiro e morirse
Y ni un aliento tener
Dizque seguía repitiendo
¿ Pa qué se dejan joder ?*

C'est vous qui l'avez fait
Tout ce que vous voyez là-bas
Cela ne provient pas des riches,
Mais tout cela est à vous.

*Son vustedes los que han hecho
Tu'eso que por ahí se ve.
Antón eso no es del rico
Sino que so es de vusté.*

Larai lai larai larai lai la

Ils doivent tous venir ensemble
Ouvriers et paysans
Car s'ils veulent être libres
C'est ici qu'est le chemin.

*Deben de juntarse tuitos
Obreros y campesinos
Porque si quieren ser libres
Pu'ahí es donde va el camino.*

Avec le prolétaire devant
Avec le paysan à ses côtés
Avec la guérilla qui avance
Avec un peuple organisé.

*Con el proletario al frente
Con el campesino al lao
Con la guerrilla avanzando
Y con el pueblo organizao.*

Larai lai larai larai lai la

Dans la chanson, nous pouvons mettre en évidence l'utilisation d'une prosodie qui est en lien avec la façon qu'ont les paysans de s'exprimer. Cette utilisation implique la contraction ou la modification de certaines paroles, l'emploi de l'argot des paysans de Boyacá ainsi que des synonymes qui font référence à la campagne. En contraste, le sens du texte couplé à l'usage d'un langage très subversif et accusatoire fait de cette chanson un très bon exemple de ce que représente à l'époque la chanson de protestation. Ce type de chanson, réalisé à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, était distribué dans le circuit non commercial des milieux étudiants, ouvriers et militants de gauche radicale.

D'après les références du musicologue Carlos Miñana, Jorge Velosa avait réalisé un enregistrement non professionnel de 90 minutes sur une cassette vers 1973¹⁸¹. Cet enregistrement, dans lequel Velosa chante ses chansons, accompagné de sa guitare ou d'un *tiple*, est un exemple du type de chansons qu'il a composées pendant cette période. Selon Miñana, cet enregistrement :

« [...] a été reproduit de main en main et c'est sans aucun doute le plus écouté par les étudiants universitaires et les militants de gauche de cette décennie. Ses paroles ont été reproduites dans tous les recueils de chansons de l'époque, ont été chantés

¹⁸¹ La référence sur l'enregistrement est donnée par le musicologue, qui atteste avoir sur son archive personnelle une copie de cette cassette, dans l'article suivant : Carlos Miñana Blasco, « Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años setenta y la transformación de la 'música colombiana' », *op. cit.*, p. 163.

dans les tentes des grévistes, lors de manifestations scolaires, dans les marches, dans les saisies de terres, dans des quartiers populaires et lors de concerts par la plupart des groupes liés à la gauche »¹⁸².

Parmi les chansons qui sont présentes dans ce disque, nous rencontrons celle que nous venons de présenter, *La lora proletaria* (*Le perroquet prolétarien*), mais nous n'avons pas retrouvé traces d'autres chansons de l'enregistrement cité par Miñana.

Dans une émission télévisée autour de la vie de Jorge Velosa, appelée *Maestros*, en 1995, Velosa réalise une analyse très critique de l'état de la chanson de protestation. Cette réflexion correspond à l'époque où il était en train de finir ses études à l'Université nationale, aux alentours de 1975. Dans ses commentaires, il relate qu'il prend de la distance envers la chanson de type slogan ainsi qu'envers le phénomène de la chanson de parodie. La parodie, dans ce cas, consistait à emprunter une chanson bien connue du public pour superposer un texte de caractère politique. L'écartement que Velosa marque avec ce type de chanson l'amène à vouloir composer de la musique avec des rythmes populaires et traditionnels de Boyacá. Il introduit également des thématiques qui revendiquent les conditions et les causes paysannes. Cette démarche donne un élément fondamental à tout ce qui caractérisera les productions de la musique *carranguera*.

Voici une retranscription d'une partie du documentaire où il expose cette analyse et qui représente une déclaration de ce qui constitue le début du mouvement *carranguero*. Nous considérons que le moment où il enregistre ce documentaire fut une période de sa carrière durant laquelle il cherche à développer une conscience historique de la *Carranga* en tant que mouvement. Il commence aussi à s'inquiéter de la construction d'un discours pour soutenir le mouvement. Voici ses paroles :

« Alors, il y a une situation que je n'ai pas aimée... quelle est-elle ? Il y a eu beaucoup des chansons de propagande, des chansons de slogan ou des chansons clichées [...], mais il est apparu un phénomène qui est de la parodie. Je n'aime pas particulièrement ce phénomène, surtout avec les personnes dont le discours favorise la revendication des idées du peuple. Ensuite, il m'a semblé très absurde que l'on utilise [...], peu importe sa provenance, une chanson connue en insérant un texte avec des choses d'ici et de là permettant de sortir des chansons qui

¹⁸² *Ibidem*.

prêcherais je ne sais quoi. Cela m'a fait grandement réfléchir et m'a amené à dire : Monsieur, pourquoi nous n'utiliserions pas la musique et les paroles d'où nous sommes et pourquoi ne pas revendiquer ce que nous sommes ? Et à partir de ce moment-là, comme je faisais déjà de petits poèmes, j'ai osé faire mes premières petites chansons au petit arrière-goût de revendication populaire. Et puis comme j'ai bien aimé le faire – et que je continue toujours d'aimer le faire, alors ce fut le commencement. Et nous y sommes allés, mais vraiment, c'est à partir de là que les choses se sont décantées »¹⁸³.

Le passage de Jorge Velosa à l'Université nationale est crucial dans la construction de la musique *carranguera*, car c'est dans cette université que se sont établies les racines du mouvement *carranguero*. L'Université donne une légitimité importante à l'engagement en faveur de l'art populaire de Jorge Velosa en soulignant le rôle fondamental qu'il a eu dans la conception de la musique *carranguera*. Le 20 septembre 2012, l'Université nationale de Colombie confère à Jorge Velosa le titre de Docteur *honoris causa*¹⁸⁴. Le Conseil Supérieur de l'Université accorde ce titre aux personnes qui se démarquent dans les domaines de la science, des arts et de la littérature. Le titre est attribué aux candidats en tenant compte de leur production ou de leur parcours professionnel, au sein d'une communauté spécifique.

Nous pouvons observer la gratitude que Velosa exprime lors du discours de remerciement à l'Université qu'il prononce durant la cérémonie où lui est conférée le titre de Docteur. Pour lui, son passage à l'Université fut un jalon dans sa vie et dans sa carrière comme

¹⁸³ Traduction de : « *Entonces se da una situación que a mí no me gustó...¿cual es?...ehh los que, se da...se da mucho la canción pancarta, la canción consigna o la canción cliché o clicé como se diga, pero se da un fenómeno que es el de la parodia, que no me empieza a gustar y sobre todo en las personas cuyo verbo decía que había que reivindicar las cosas populares. Entonces me parecía muy absurdo que uno usara, bueno, no no porque, viniera de donde viniera, una canción muy conocida de donde fuera y entonces se le metía una letra de lo de acá y entonces salían las canciones para pregonar lo que fuera. Esa es una gran reflexión que me lleva a mí a decir: hombre y por qué no usamos, y por qué no, y por qué no usamos música y letra de lo de aquí y de paso estamos reivindicando lo de aquí, y a partir de ahí entonces en vista de que pues me atreví a hacer...yo hacía poemitas, pero me atreví a hacer como unos primeros sonsitos de sabor popular y como para pregonar algunas cosas, y entonces como que me sigue gustando y me siguió gustando y...[risas] y ahí vamos...y en eso vamos pero realmente la cosa se desprende de ahí ».* Voir Vicente Silva, « Vida y obra del maestro Jorge Velosa Ruíz », *Maestros*, op. cit.

¹⁸⁴ Références prises sur : « La UN tiene cuatro nuevos doctores honoris causa », *Agencia de Noticias UN*, Bogotá, 20 septembre 2012, sur <http://agenciadenoticias.unal.edu.co/detalle/article/honoris-causa-para-cuatro-ilustres-colombianos.html>, consulté le 17 janvier 2019.

artiste et cela a été déterminant pour l'avènement de la musique *carranguera*. Voici quelques extraits de son discours :

*« L'Université Nationale a été le terrain de mon autre éducation, celle qui est en relation avec la pensée, celle qui est en relation à mon activité artistique. [...] Seuls l'Université Nationale et le peuple colombien peuvent dire qu'ils sont à l'origine de la formation, de l'adoption et de l'appropriation de tout ce qui concerne la musique carranguera »*¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Traduction de : « *La Universidad Nacional ha sido el terreno de mi otra crianza, la que tiene que ver con el pensamiento, la que tiene que ver con mi quehacer artístico. [...] Solo la Universidad Nacional y el pueblo colombiano, los que pueden decir que son los hacedores, por formación, adopción y apropiación de lo que ha pelechado ya como música carranguera* ». Discours de Jorge Velosa Ruiz à l'occasion de la réception du doctorat *honoris causa* de l'Université nationale de Colombie le 20 septembre 2012 à l'auditorium León de Greiff. Accessible sur www.dailymotion.com/video/x36nsv1, consulté le 17 janvier 2019.

2.3. La gestation du projet carranguero (1975-1979) : la musique *caranguera* dans la vie bohème de Bogotá

Velosa obtient son diplôme de médecin vétérinaire à l'Université nationale en 1975. La même année, il quitte la capitale, Bogotá, pour s'installer à côté du lagon de Fúquene, un endroit proche du village où il est né. Il doit par la suite abandonner cet endroit à cause d'une inondation produite par la montée du niveau des eaux du lagon. Cette situation, d'après ses dires, l'a poussé à changer son style de vie et à exercer professionnellement la musique en tant qu'artiste populaire.

Entre 1975 et 1977, après sa sortie de l'université et au moment où il s'est établi à Fúquene, il travaille également à l'UPTC à Tunja¹⁸⁶. Pendant ces deux années, il est chargé de diriger l'activité culturelle de l'université¹⁸⁷. En 1977, il demande une licence et il part au Mexique avec le projet de s'inscrire pour un master à l'UNAM¹⁸⁸ à Mexico. Son séjour au Mexique a été très court et, finalement, il n'accomplit pas ses études de master. Nous pouvons souligner que son passage au Mexique lui a donné l'occasion, lors d'un concert à l'UNAM, de partager la scène avec, entre autres, les célèbres chanteurs et compositeurs de *nueva trova* cubaine Pablo Milanés et Silvio Rodríguez¹⁸⁹.

L'année 1977 a marqué son retour du Mexique, la fin de son exercice en tant que responsable culturel à l'UPTC et le début de ce qui sera son projet *carranguero*. C'est à cette période que se déroule sa rencontre avec ceux qui intégreront le groupe *Los Carrangueros de Ráquira*. Celle-ci se produit autour de deux contextes importants : la Taverne Arte et Bière où Jorge Velosa rencontre le guitariste Ramiro Zambrano, et le groupe *Cantalibre* d'où viendront le *requintiste* Javier Moreno et Javier Apraez, qui sera chargé de jouer le *triple* dans le groupe.

¹⁸⁶ L'UPTC est l'Université pédagogique et technologique de Colombie. Le siège de cette université est situé Tunja, le chef-lieu du département de Boyacá en Colombie.

¹⁸⁷ Extrait de l'émission « Jorge Velosa: De cómo un país puede ser flor », *Señal Memoria, op. cit.*, section du 3 février 2013, partie 3.

¹⁸⁸ L'Université nationale autonome de Mexico.

¹⁸⁹ « A vivir que son dos días », Mi Banda Sonora: Jorge Velosa, Caracol Radio, 29 juin 2013, partie III.

La Taverne Art et Bière

Une caractéristique importante de la diffusion de la chanson de protestation et de la chanson sociale pendant les années 1970 à Bogotá est l'écho qu'elles ont eu dans le milieu intellectuel et artistique universitaire. La circulation de cette musique s'est faite principalement dans les activités culturelles des étudiants à l'université ainsi que dans les rassemblements associatifs et la vie de bohème dans les cafés et les bars proches des universités. *La Taberna Arte y Cerveza* (La Taverne Art et Bière) est l'exemple d'un lieu devenu mythique à l'époque par l'intense activité culturelle qui s'y est développée. Jorge Velosa a pu y rencontrer le guitariste fondateur du premier groupe *carranguero*, Ramiro Zambrano¹⁹⁰. Velosa se produisait régulièrement dans ce bar avec le groupe *Sayuna*. L'ensemble musical *Sayuna*, qui appartenait au contexte musical de l'Université nationale de Colombie, se composait de Cantana Bravo à la guitare, d'Elkin Vargas qui jouait le *tiple* et le *cuatro*, de Javier Moreno qui jouait le *tiple requinto* et de Jorge Velosa comme chanteur, compositeur et qui jouait de la percussion avec la *guacharaca*.

Zambrano était aussi un joueur habituel du lieu. Il jouait principalement des chansons de la nouvelle vague de la chanson latino-américaine, de la *nueva trova* cubaine et quelques pièces des nouveaux compositeurs brésiliens¹⁹¹. Dans ce contexte, Ramiro Zambrano rentre en contact avec Jorge Velosa et, par la suite, il l'invite à participer à ses projets, qui commenceront à donner sa forme au mouvement *carranguero*. Maintenant, nous allons voir comme s'est produite la rencontre avec les autres futurs membres du groupe *Los Carangueros de Ráquira* au sein du groupe *Cantalibre*.

¹⁹⁰ Références prises sur : Renato Paone, interview personnelle de Ramiro Zambrano, San Gil, le 4 décembre 2010, [partie 1](#).

¹⁹¹ Références prises de l'interview : « El Coloquio, Ramiro Zambrano » *Unimedios, UNRadio*, produit par Guillermo Parada Bogotá, 9 d'octobre 2013, <http://unradio.unal.edu.co/detalle/articulo/ramiro-zambrano.html>, consulté le 24 janvier 2019.

Le groupe musical *Cantalibre*

Le groupe musical *Cantalibre* se composait d'un ensemble d'étudiants demeurant à Bogotá et à l'attitude marquée pour leur non-conformité, leur opposition et leur inclination à gauche de l'échiquier politique. Le collectif intégrait à ses débuts Ivan Benavides, Fabio Forero et Javier Apraez, trois étudiants d'architecture à l'Université Piloto, ainsi que la chanteuse Lucia Pulido. Le collectif fonctionnait initialement comme un groupe d'étude des musiques traditionnelles de la zone andine colombienne ainsi que de la chanson de protestation et la *nueva trova* cubaine.

Javier Moreno, un architecte déjà diplômé, est venu dans ce groupe sur invitation de son cousin Fabio Forero. À partir de son arrivée, le groupe acquiert une rigueur dans le travail et les répétitions¹⁹².

Velosa, après tous les périples vécus au Mexique et la perte de sa ferme suite à l'inondation du lagon de Fúqueme, revient fréquenter ses anciens cercles d'amis à Bogotá. Parmi les amis que Velosa rencontre à nouveau à Bogotá on retrouve Javier Moreno, qui l'invite à une répétition du groupe *Cantalibre*. Le groupe, en raison de ses qualités musicales, a beaucoup plu à Velosa qui a pris la décision de rester avec eux pour jouer et interpréter ses compositions.

Le groupe *Cantalibre* a beaucoup apporté au projet musical *carranguero* car trois des membres de ce groupe, à savoir Jorge Velosa, Javier Moreno et Javier Apraez, seront les fondateurs du groupe *Los Carangueros de Ráquira*. Également, deux autres musiciens de ce groupe, Ivan Benavides et Lucia Pulido, ont participé au travail du *Cantas y relatos* avec Jorge Velosa en 1983.

¹⁹² Références prises dans l'article de José Arteaga, « La casa rosada », *La hora fanatica*, Web Radio Gladys Palmera, 2 février 2017, consulté le 31 janvier 2019 sur <https://gladyspalmera.com/la-hora-fanatica/la-casa-rosada/>.

2.4. Los Carrangueros de Ráquira (1979-1982)

La formation du groupe *Los Carrangueros de Ráquira*, conduite à l'initiative de Jorge Velosa et Javier Moreno, est issue des deux contextes que nous venons de décrire précédemment, la vie universitaire et bohème de Bogotá avec les groupes *Sayuna* et *Cantalibre*.

Velosa signale que le premier nom du groupe a, de manière éphémère, été les Frères Rodriguez. Ils ont ensuite changé de nom pour *Los Carrangueros del ritmo*, qui n'a tenu que pendant 24 heures. Finalement, l'appellation qui restera est celle de *Los Carrangueros de Ráquira*¹⁹³.



Figure 6. Los Carrangueros de Ráquira. Journal el Tiempo, s.d. 1980. De droite à gauche : Jorge Velosa, Javier Apraez, Ramiro Zambrano et Javier Moreno.

Nous allons présenter ci-dessous les moments les plus représentatifs du parcours réalisé par cette première formation *carranguera* depuis leur création à l'occasion d'un concours de musiques paysannes en 1979 jusqu'à la dissolution du groupe à la fin de l'année 1982. Nous présenterons également le profil de chaque membre de ce premier groupe *carranguero* pour souligner l'importance qu'ils ont eue dans la formation et la construction de la *Carranga* en tant que genre musical et mouvement culturel.

¹⁹³ Extrait de l'émission « Jorge Velosa: De cómo un país puede ser flor », *Señal Memoria*, op. cit., section du 3 février 2013, partie 3.

2.4.1. « C'est le peuple qui chante » – La radio Furatena

*Chante ô peuple
Car tu as beaucoup de choses à chanter,
Vive celui qui chante un couplet,
Vive la chanson populaire¹⁹⁴*

Au mois de novembre 1979, Jorge Velosa invite Javier Moreno Forero et Iván Benavides du groupe *Cantalibre*, ainsi que Ramiro Zambrano (Figure 7) à participer au concours de musiques paysannes *Guitarra de plata campesina*¹⁹⁵ dans le groupe qui s'appelait alors les Frères Rodriguez¹⁹⁶. Les organisateurs du concours, la chaîne de radio *Radio Furatena* de la ville de Chiquinquirá, déclarèrent hors de concours le groupe de Velosa par son professionnalisme. Grâce à leur participation dans un concours, la chaîne de radio accorde au groupe un créneau horaire dans la programmation de la *Radio Furatena*. Sur cet espace s'ouvre le programme *Canta el Pueblo (C'est le peuple qui chante)*, une émission hebdomadaire diffusée tous les samedis à 13 heures à la *Radio Furatena* dans la ville de Chiquinquirá à 133 kilomètres de Bogotá.

¹⁹⁴ C'était la consigne prononcée par Jorge Velosa au début de l'émission de radio *Canta el Pueblo* de la radio Furatena. Traduction de : « *Canta el pueblo porque tiene muchas cosas que cantar. ¡Viva el que se echa una canta, viva el canto popular!* ». Extrait des paroles de l'interview de Javier Apráez dans : « *Canta el Pueblo: la historia de Los Carrangueros de Ráquira* », film documentaire réalisé par Juan David Acevedo, écrit par Umberto Pérez et Astrid Ávila, *op. cit.*

¹⁹⁵ Le concours *Guitarra de plata campesina* (Guitare d'argent paysanne) est né en 1973. D'après les organisateurs, la chaîne de radio *Furatena*, les buts du concours sont : « soutenir, promouvoir et valoriser les interprètes, compositeurs et arrangeurs empiriques du genre musical *Guascarrilero* qui émergeaient dans la région du plateau Cundí-boyacense et dans les régions environnantes ». Voir sur le site : <http://radiofuratena.com/index.php/features/gpc>, consulté le 10 mai 2019.

¹⁹⁶ Velosa explique que le groupe s'inscrit pour le concours sous le nom de *Los Hermanos Rodríguez*, un nom mis à l'usage de n'importe quel groupe de musique paysanne de la région. Ils l'ont ensuite changés pour *Los Carrangueros de Ráquira*. Le groupe était formé par Javier Moreno, Ramiro Zambrano, Iván Benavides et Jorge Velosa. Quelque temps après Iván Benavides quitte le projet et Javier Apráez rentre pour intégrer le groupe. Les références à ce sujet sont prises de Jorge Molina, Questionnaire proposé par Jorge Molina au chanteur et compositeur Jorge Velosa, Bogotá, 19 mai 2019. Question 17 : Quel était le nom du groupe avec lequel vous avez participé au concours « *Guitarra de Plata Campesina* » à Chiquinquirá et qui était leurs participants ?



Figure 7. Première formation de *Los Carrangueros de Ráquira* au Théâtre *La media torta* de Bogotá.
 © Marta Rojas, 1979. De droite à gauche Jorge Luis Velosa, Javier Moreno Forero Requentista, Iván Benavides et Ramiro Zambrano.

Le parcours pour produire l'émission, selon le récit de Zambrano¹⁹⁷, commençait à cinq heures du matin lorsqu'ils partaient de Bogotá. Ils arrivaient après au moins trois heures de route à la ville de Chiquinquirá dans le département de Boyacá. À leur arrivée, ils devaient se dépêcher de trouver des sponsors pour prendre en charge les dépenses de voyage. Il s'agissait principalement de marchands locaux qui souhaitaient faire la promotion de leurs produits pendant l'émission.

Une fois l'émission terminée, ils partaient visiter des hameaux à la campagne de la vallée d'Ubaté. Ils rentraient dans les petits magasins ruraux, dans les maisons des paysans pour rencontrer les gens et plus particulièrement les musiciens, pour observer leurs manifestations musicales et recueillir des histoires, des poèmes, des proverbes et autres expressions de la tradition orale de la région. Ils rassemblaient ainsi, avec toutes leurs découvertes, les éléments nécessaires pour la programmation des sessions à la radio. À ce titre, Zambrano disait :

« C'était merveilleux, c'était un projet de recherche, caché au milieu de tout. Alors, nous avons enregistré là-bas avec notre magnétophone, les dictons, les

¹⁹⁷ Références prises à partir de « El Coloquio, Ramiro Zambrano », *op. cit.*

couplets, les chansons, les histoires, les histoires des gens et autour de cela on construisait le programme »¹⁹⁸.

Pour le programme, en plus des éléments recueillis chaque semaine pendant les visites effectuées à la campagne, ils recevaient des lettres et des cassettes. Cette section, fondée sur la correspondance qu'ils recevaient, s'appelait les *carrancartas*¹⁹⁹. Elle contenait des histoires de la région, des récits d'amour, des demandes, des idées, des photos, des dessins, des recettes, des blagues et des poèmes. Velosa mentionne, dans son livre *La cucharita y no sé qué más*, l'importance croissante de la correspondance envoyée chaque semaine pour le programme par de nombreux villages et hameaux de la région. Cette correspondance a permis aux *carrangueros* d'acquérir un vaste répertoire de couplets, d'histoires, de devinettes, de *romances*, de dictons, de poèmes et de virelangues, qui ont servi autant à enrichir les émissions du programme qu'à constituer le matériel de la construction du langage *carranguero*. Ainsi, comme le souligne Velosa :

« Des morceaux des quatre coins du pays nous arrivaient sur des bouts de papier souvent écrits en priant et se finissant presque toujours avec la formule : pour le moment, je ne prends pas plus votre temps et pardonnez mon écriture et la mauvaise orthographe, mais je n'ai pas fait beaucoup d'études »²⁰⁰.

Le programme *Canta el Pueblo* est devenu un jalon pour la musique *carranguera*. Deux conséquences importantes se sont dégagées de la production de cette émission.

La première se présente avec la réalisation hebdomadaire du programme, qui a stimulé la création. Pour le groupe de *carrangueros*, les matériaux recueillis entre les excursions à la campagne et l'ensemble de la correspondance n'étaient pas suffisants pour assurer une heure de programmation chaque semaine. Ils se sont retrouvés avec la nécessité d'écrire, de composer²⁰¹. Ils sont ainsi devenus des compositeurs quotidiens, de métier. Tous les huit jours, ils apportaient de nouvelles chansons, de nouvelles histoires. C'est à partir de

¹⁹⁸ Traduction de : « *Era una maravilla, era un proyecto de investigación, ahí solapado en medio de todo. Entonces grabábamos ahí con nuestra grabadorcita, los dichos, las coplas, las canciones, los cuentos, las historias de la gente y alrededor de eso se iba armando el programa de radio* », *ibidem*.

¹⁹⁹ *Carrancartas* est un mot valise qui croise les mots *Carranga* et *carta* (lettre).

²⁰⁰ Traduction de : « *Nos iban llegando pedacitos de patria en papelitos, que muchas veces eran escritos a ruego y que casi siempre terminaban con aquello de... por el momento no les quito más tiempo y perdonemen la letra y la mala ortografía, pero jue que no tuve mucha escuela* », Jorge Velosa Ruiz, *La cucharita y no sé qué más: historias para cantar*, *op. cit.*, p. 26.

²⁰¹ Pris de « *Jorge Velosa: De cómo un país puede ser flor* », *op. cit.*, 3 février 2013, partie 3.

ce programme de radio que sont apparues des chansons comme *La china*, *Julia* ou bien *La cucharita*, qui deviendront de grands hit-parades du public et qui seront enregistrés lors du premier album du groupe.

La deuxième conséquence de la réalisation du programme a été la réputation grandissante que le groupe a gagnée dans la région. Les *carrangueros* ont construit leur carrière en partant des plus petits hameaux de la campagne pour arriver à se faire connaître de toute la Colombie. D'après Ramiro Zambrano²⁰², grâce à la notoriété croissante du groupe, un personnage très important de la télévision nationale en Colombie est tombé sur le programme *Canta el Pueblo* de la radio Furatena lors d'une sortie à la campagne. Après avoir écouté l'émission, il la trouva très recherchée et très intéressante et décida donc de contacter le groupe pour qu'ils interviennent lors d'un programme de télévision qu'il dirigeait et qui s'appelait *¿En qué país vivimos ?* (Dans quel pays vivons-nous ?). Ils ont fini par participer à sept programmes, car il s'agissait de petits actes mais, dès la première intervention, ils connurent un grand succès auprès du public.

D'après les informations de l'article *La casa rosada* de José Arteaga²⁰³, les positions entre Moreno et Velosa étaient divergentes en ce qui concerne le matériel recueilli et l'énorme correspondance qui s'est produite. Moreno, toujours selon Arteaga, voulait produire un travail artistique à partir du matériel pour mettre en valeur ces poètes populaires. « *Dans sa tête, il y avait des idées très dissemblables : dessiner une bande dessinée ou faire paraître un journal, ou un magazine, un film de fiction ou bien un film documentaire* »²⁰⁴. Velosa, en revanche, a vu dans cela l'occasion de trouver du matériel pour les textes de ses chansons, de ses récits et de ses histoires.

L'histoire nous a démontré que la balance a finalement penché du côté de Velosa. Nous pouvons imaginer que cela est dû à la mort prématurée de Moreno, mais aussi à l'envie toujours active de Velosa de faire aboutir son projet de former un groupe de musique.

²⁰² Pris de Renato Paone, interview personnelle de Ramiro Zambrano, *op. cit.*, partie 2.

²⁰³ Voir l'article de José Arteaga, « *La casa rosada* », *op. cit.*

²⁰⁴ Traduction de : « *Por su mente pasaban ideas disímiles: hacer un comic, hacer un periódico, una revista, una película, un documental* », José Arteaga, « *La casa rosada* », *op. cit.*

2.4.2. *La cucharita* (la petite cuillère)

Tout le matériel recueilli pendant ces expéditions a aidé les *carrangueros* à développer leurs compositions. Il a également servi à donner forme à leur discours et à affirmer l'image du paysan de Boyacá. La *Romance de Sebastian y las princesas* (Sebastian et les princesses) est un exemple parmi les multiples histoires qu'ils ont recueillies et le grand volume de lettres qu'ils recevaient pour l'émission. Ce récit a marqué l'histoire de la musique *carranguera*, par la forme de sa conception autant que par la représentation qui en sera faite ; mais également parce qu'à partir des recherches que les *Carrangueros* ont effectuées sur les paysans ayant envoyé une correspondance, un processus s'est engagé qui a permis la production de la chanson la plus emblématique de la musique *carranguera* : *La cucharita*²⁰⁵ (La petite cuillère).

Sebastian y las princesas, le récit envoyé pour Don Juan Gregorio Martinez, un paysan qui habitait à Saboya, un village proche de Chiquinquirá dans le département de Boyacá, illustre une *romance* espagnole très ancienne²⁰⁶. Don Gregorio a réécrit la *romance* ancienne en alternant les récits avec des dialogues et de la poésie avec de petits strophes, appelés dans la région *Cantas*²⁰⁷. Le langage et les références du récit sont complètement adaptés au contexte paysan ainsi qu'aux éléments de son entourage. Dans un enregistrement que nous avons retrouvé dans une des émissions en 1979 pour le programme *Canta el Pueblo*²⁰⁸, nous avons visionné l'interprétation que les *carrangueros* ont proposée pour la *Romance Sebastian y las princesas* envoyées par Don Gregorio. Sur l'enregistrement, nous pouvons observer comment Jorge Velosa narre l'histoire et interprète les dialogues des personnages. Les autres collègues du groupe participent à la représentation en chantant les couplets avec l'accompagnement du *tiple*.

²⁰⁵ Los Carrangueros de Ráquira, « [La cucharita](#) », *Los Carrangueros de Ráquira*, FM, 1980.

²⁰⁶ *Sebastian y las princesas*, le récit envoyé pour Don Juan Gregorio Martinez, est une version de la *romance* de *Gerinaldo* dont il existe de multiples versions en Amérique latine et dont on retrouve des traces en Espagne depuis le Moyen Âge. Voir à ce sujet Ana María Fonseca et Juan Camilo Araoz, « El Jirinaldo: el romance cantado y la carranga », *Memorias del Primer Congreso Nacional Carranguero*, Tinjacá, La Jaula Publicaciones, 2020, p. 32-47.

²⁰⁷ Les *cantas*, d'après les propos de Jorge Velosa dans une des émissions du programme *Canta el Pueblo* en 1979 (enregistrement audio accessible [ici](#) min. 5:34), est ainsi définie : « La *canta* est la poésie la plus petite que le peuple a pour exprimer tout ce qu'il ressent ». Il s'agit donc d'un couplet de quatre versés octosyllabiques. Nous allons parler plus en détail de la poésie chanté dans la deuxième partie de notre recherche.

²⁰⁸ L'enregistrement est accessible [ici](#) à partir de la minute 8:42.

L'histoire ne se finit pas là, vers le milieu du récit, sur l'enregistrement, nous avons retrouvé le commentaire suivant du narrateur qui annonce un mot de la part de Don Gregorio :

« Pour parler franchement : l'histoire continue, mais je ne peux plus les accompagner. [...] J'espère que ma lettre sera diffusée parce que je suis un homme handicapé et que je ne fais qu'écouter la radio, car je ne peux pas du tout travailler. Pour moi, c'est très difficile de voyager par mes propres moyens pour me rendre aux studios Furatena, étant handicapé depuis sept ans et en tous les cas, je vous prie de m'excuser »²⁰⁹.

Après les excuses envoyées par Don Gregorio, le présentateur du programme, Jorge Velosa, lui propose d'aller prochainement le rencontrer dans son village.

Le récit incomplet a éveillé la curiosité de Velosa et de ses collègues *carrangueros* pour aller rendre visite à Don Gregorio et l'interviewer. Velosa raconte, dans son livre *La cucharita y no sé qué más : historias para cantar*²¹⁰, comment s'est produite la rencontre avec Don Gregorio et comment cela a déclenché la chanson *La cucharita* (La petite cuillère) :

« Parce que ce n'était pas si loin de Chiquinquirá, et parce que nous voulions aller le voir pour l'interviewer, nous sommes allés chez Don Gregorio quelques jours plus tard. [...] Il était dans le couloir, assis sur une bûche en prenant un peu le soleil et muni d'une paire de béquilles appuyées contre le mur. Entre autres choses, il nous a dit qu'il avait récemment reçu une balle dans la taille et qu'il n'espérait plus marcher, encore moins travailler, qu'il était toujours accompagné de sa radio et qu'il ne manquait aucun de nos programmes »²¹¹.

²⁰⁹ Traduction de : « *La verdad es que el cuento sigue, pero yo no los puedo acompañar mas. Ahí termina esta parte del cuento, esperamos que las aventuras de Sebastian sigan. El nos cuenta, dice, espero que mi carta salga al aire porque soy un hombre incapacitado y no hago mas que escuchar radio porque no puedo trabajar en nada y me queda muy difícil transportarme para ir yo mismo a los estudios de Furatena, ya que soy invalido desde hace siete años y en todo caso me hacen el favor y me perdonan* ». L'enregistrement est accessible [ici](#), min. 14:09.

²¹⁰ Jorge Velosa Ruiz, *La cucharita y no sé qué más: historias para cantar*, op. cit.

²¹¹ Traduction de : « *Porque no era tan lejos de Chiquinquirá, y por la gana de conocerlo y hacerle una entrevista, fuimos a parar a donde don Gregorio a los pocos días [...] Estaba en el corredor, sentado en un tronco, asoliándose un poco y con un par de muletas recostadas contra la pared. Entre muchas cosas nos contó que hacía poco le habían soplado un balazo en la cintura, y que ya no tenía esperanzas de volver a caminar y menos a trabajar, que se acompañaba siempre de su radio, y que nunca se perdía uno de*

Au moment où ils allaient partir, Don Gregorio leur offre une petite collation. Velosa raconte la situation de cette manière :

« Il n'a pas parlé des œufs chauds, qui sont également apparus comme une seconde voix pour les pommes de terre. Pour donner du sel aux gens, ils ont distribué une cuillère à thé, qui s'est avérée être en os, que je n'ai pas quitté des yeux et que Don Gregorio m'a finalement donnée, avant que je ne devienne borgne »²¹².

La petite cuillère est devenue pour Velosa un objet très précieux, une amulette, un symbole des gens de la campagne. Mais, ainsi qu'il le raconte de la chanson : *« Et environ quinze jours après, en plein centre-ville de Bogotá, on a volé mes papiers, la cuillère et je ne sais quoi d'autre »²¹³.*

La chanson, racontée comme une anecdote assez drôle, est en fait une lamentation exprimée avec insistance dans le refrain : *« La petite cuillère a été perdue, la petite cuillère a été perdue »²¹⁴*. La chanson aborde en conclusion le principe que même si l'on peut refaire tous ses papiers et ses documents, il y a quelque chose qu'il ne pourra jamais récupérer, c'est la petite cuillère perdue.

Cette histoire de la petite cuillère, que don Gregorio avait offerte à Jorge Velosa et qu'il avait perdue quelques jours après à Bogotá, a donné à Velosa et aux *Carrangueros de Ráquira* les éléments pour écrire la chanson la plus représentative du genre musical *carranguero*. La chanson a gagné très rapidement une grande popularité dans toutes les régions de la Colombie. Dans le disque *Carranga Sinfónica* produit entre Jorge Velosa et l'orchestre symphonique national de Colombie en 2012²¹⁵, les premières mesures de

nuestros programas ». Jorge Velosa Ruiz, *La cucharita y no sé qué más: historias para cantar*, op. cit., p. 27.

²¹² Traduction de : *« No hablé de los huevos tibios, que también aparecieron haciéndole segunda voz a las papas. Para echarle sal a los fulanos, hicieron circular una cucharita, que resultó ser de hueso, a la que yo no le quitaba el ojo de encima y que finalmente don Gregorio me regaló, antes de que yo me quedara tuerto », ibidem.*

²¹³ Traduction de : *« Y como a los quince días, en pleno centro de Bogotá, me robaron los papeles, la cucharita y no sé qué más ». Voir Los Carrangueros de Ráquira, « [La cucharita](#) », op. cit.*

²¹⁴ Traduction de : *« Y la cucharita se me perdió y la cucharita se me perdió ». Voir Los Carrangueros de Ráquira, « La cucharita », op. cit.*

²¹⁵ Jorge Velosa y Los Carrangueros, Orquesta Sinfónica de Colombia sous la direction de Eduardo Carrizosa, « [La Cucharita](#) », *Carranga Sinfónica*, Fondo Mixto de Cultura de Boyacá, 2011.

l'introduction de la chanson sonnent en contrepoint avec l'hymne national de la Colombie. *La cucharita* est presque devenue un hymne des paysans du pays.

2.4.3. Les disques enregistrés

Velosa raconte que toutes les premières chansons produites avec le groupe fondateur de *Los Carrangueros de Ráquira* avaient gagné énormément de notoriété en province à travers le programme de radio ainsi qu'avec les concerts qu'ils ont réalisés durant cette période. Avec ce nouveau statut, il part avec son groupe, « les chansons sous le bras », à la recherche d'un label pour enregistrer leur premier disque. Ils ont réussi à concilier leur exigence, à savoir recevoir une avance et garder les droits sur les chansons, avec l'enregistrement d'un disque grâce à la participation du label FM.

Le premier enregistrement de musique *carranguera* a été produit par *Jorge Velosa et Los Carrangueros de Ráquira* en 1980 par la filiale *Pare Discos* du label *FM Discos y Cintas* avec la direction artistique de Ricardo Acosta. Le disque a été réalisé par le producteur musical colombien Patrick Mildelberg et l'ingénieur du son José Sanchez. Le disque, qui a eu un grand succès tout au long de son histoire, a été vendu à plus de 5 millions d'exemplaires depuis son édition, selon les informations données par Patrick Mildelberg²¹⁶. Selon ce producteur, ce premier disque réalisé par les *Carrangueros de Ráquira* s'est enregistré en bloc et a demandé seulement 18 heures en enregistrement et mixage. Selon les paroles du producteur :

« *Les Carrangueros de Ráquira étaient capables de jouer parfaitement ce qu'ils avaient fait, ils étaient des hommes formés pour jouer de la Carranga. La Carranga n'est pas très difficile, mais ils étaient des hommes entraînés pour jouer du Carranga et ils jouaient très bien* »²¹⁷.

²¹⁶ Interview personnelle de Patrick Mildelberg à Bogotá le 4 mai 2019.

²¹⁷ Traduction de : « *Los carrangueros de Ráquira eran capaces de tocar perfecto lo que habían hecho, eran hombres entrenados para tocar Carranga. La Carranga no es muy difícil, pero eran hombres entrenados para tocar Carranga y tocaban muy bien* ». Extrait de l'interview personnelle de Patrick Mildelberg à Bogotá le 4 mai 2019.

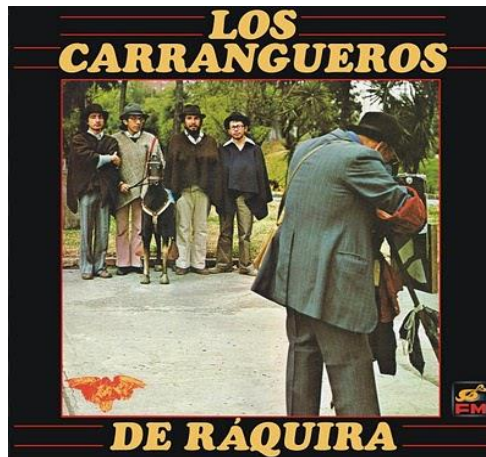


Figure 8. Pochette de l'album *Los carrangueros de Ráquira*²¹⁸. © photo Marta Rojas, 1980.

Los Carrangueros de Ráquira, composés de Ramiro Zambrano à la guitare, Javier Apraez au *tiple*, Javier Moreno au *requinto* et Jorge Velosa à la *guacharaca* et au chant, ont enregistré trois disques pendant la période comprise entre 1979 à 1982 : le premier en 1980 appelé *Los Carrangueros de Ráquira*²¹⁹. Le deuxième sous le titre *¡Viva quien toca !*²²⁰ en 1981, et le troisième appelé *Así es la vida*²²¹ en 1982.

2.4.4. Le soulèvement Carranguero (1980-1982)

La asonada carranguera, que nous traduisons par « soulèvement carranguero », est le nom que les musiciens des *Carrangueros de Ráquira* ont donné à la période durant laquelle l'activité du groupe a explosé et les a fait connaître dans tout le pays. Velosa nous raconte que parmi toutes ses chansons, *Julia*, *La Cucharita* et *La China que yo tenía*²²² ont été diffusées pendant deux à trois ans sur tout le territoire. Velosa relate également qu'il y a eu six mois, pendant les années 1980, où *La Cucharita* s'entendait jusqu'à saturation. Ce phénomène a produit un effet important au niveau de la réception de la musique des Andes colombienne parce que c'était la première fois qu'une musique andine

²¹⁸ Jorge Velosa et Los Carrangueros de Ráquira, *Los carrangueros de Ráquira*, FM, 1980.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ Jorge Velosa et Los Carrangueros de Ráquira, *¡Viva quien toca!*, FM, 1981.

²²¹ Jorge Velosa et Los Carrangueros de Ráquira, *Así es la vida*, FM, 1982.

²²² Les chansons [Julia-Julia-Julia](#), [La Cucharita](#) et [La china que yo tenía](#), appartiennent au premier disque Los Carrangueros de Ráquira, FM, 1980.

s'est imposée et a été entendu dans toutes les régions de la Colombie²²³. Nous devons souligner que bien souvent, ce sont les musiques dansantes issues de la côte Caraïbe qui obtiennent la plus large diffusion dans le reste du pays.

D'après la propre analyse faite par Velosa²²⁴, l'expansion du groupe s'est produite d'abord par la force qu'avait engendrée le nom des *Los Carrangueros de Ráquira*. Il souligne également le succès des trois chansons les plus populaires du groupe, ainsi que la façon dont elles se sont répandues en partant d'abord de la province pour finir dans tout le reste du pays. Il remarque que, simultanément, d'autres groupes jouant ce même style de musique vont commencer à composer leurs propres chansons. Ensuite, les médias vont ouvrir au fur et à mesure des espaces de diffusion à ce nouveau phénomène musical. Enfin, le circuit qui a pu se former entre *Los Carrangueros Ráquira*, les programmes à la radio et à la télévision ainsi que l'activité des nouveaux groupes, a permis à cette musique de constituer un genre musical connu sous le nom de musique *carranguera* ou *Carranga*.

2.4.5. Le Madison Square Garden de New York

Durant cette période, *Los Carrangueros de Ráquira* a réalisé un bon nombre de concerts sur les scènes les plus importantes de Colombie. Mais une prestation est particulièrement référencée dans la plupart des reportages sur la musique *carranguera*, ainsi que dans les interviews que nous avons retrouvées de Jorge Velosa, à savoir celle de la nuit du 11 octobre 1981²²⁵, lorsque les *carrangueros* ont effectué une représentation au théâtre du Madison Square Garden de New York à l'occasion d'un spectacle retransmis en direct à la télévision sur la chaîne Mondovision. Ce spectacle, appelé le jour de l'hispanité, est le titre d'un concert dédié aux résidents latino-américains à New York. Raúl Velasco, un présentateur très connu de la télévision mexicaine, est chargé de l'organisation de l'événement et du choix des artistes. Velosa raconte avec fierté la façon dont *Los Carrangueros de Ráquira* ont été sélectionnés pour représenter la Colombie à cet événement et dans un théâtre aussi prestigieux. Il relate également qu'ils ont partagé le concert avec des artistes très reconnus à l'époque comme El Puma, Miguel Bosé, Lola

²²³ Extrait de « Jorge Velosa: De cómo un país puede ser flor », *op. cit.*, 10 février 2013, partie 1.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ L'information sur la date provient de José Arteaga, « La casa rosada », *op. cit.*

Flores, Camilo Sesto, Roberto Carlos et avec l'artiste qui, aujourd'hui encore, lui procure la plus grande fierté, Astor Piazzolla. Les *Carrangueros*, avec leur tenue de paysans, sont sortis parmi ces artistes pour interpréter trois de leurs chansons les plus populaires.

2.4.6. Les membres du groupe *Los Carrangueros de Ráquira*

2.4.6.a. Javier Moreno Forero²²⁶

Javier Moreno était le *requintiste* du groupe *Los Carrangueros de Ráquira*. Il est né à Bogotá en 1951 et il est mort en 1985 à l'âge de 33 ans d'un arrêt cardiaque suite à une crise d'asthme. Moreno était une personne aux multiples facettes. En plus d'être musicien, il était architecte diplômé de l'Université nationale de Colombie, mais aussi dessinateur de bandes dessinées, poète et photographe.

Javier Moreno a rencontré à Jorge Velosa à l'Université nationale de Colombie pendant ses études universitaires. Velosa le raconte de la manière suivante :

« *Nous nous sommes rencontrés en 1970-1971, à l'Université nationale ; il étudiait l'architecture et moi la médecine vétérinaire. C'est l'intérêt mutuel pour l'activité artistique socialement participative qui nous a liés dans l'amitié et avec des buts communs* »²²⁷.

Moreno a intégré le groupe musical *Cantalibre* entre l'année 1977 et 1979 et c'est en 1979, autour du contexte de ce groupe, qu'il forme avec Jorge Velosa le projet qui

²²⁶ Les références biographiques de Javier Moreno ont été extraites des sources suivantes : interview d'Esperanza Puentes à Fabio Forero et Nacho Castro lors de la sortie du disque *Barrio: canciones de Javier Moreno*, Redsonica Colombia, 2016. Consulté le 14 septembre 2020 sur www.youtube.com/watch?v=Ife-WKkEe8k&t=3s. Humberto Pérez, « Javier Moreno: El carranguero inquieto », *Magazin Arcadia*, 24 janvier 2017, consulté le 14 septembre 2020 sur www.nodalcultura.am/2017/02/javier-moreno-el-carranguero-inquieto/. « Canta el Pueblo: la historia de Los Carrangueros de Ráquira », documentaire réalisé par Juan David Acevedo, écrit par Umberto Pérez et Astrid Ávila, Canal Trece Colombia, publié le 29 mars 2020, consulté le 14 septembre 2020 sur www.youtube.com/watch?v=dlyIPzNXUhk&t=1293s et <https://canaltrece.com.co/noticias/canta-el-pueblo-carrangueros-de-raquira-jorge-velosa/>, et José Arteaga, « La casa rosada », *op. cit.*

²²⁷ Traduction de : « *Nos conocimos en el año 1970-71, en la Universidad Nacional; él estudiaba arquitectura, y yo, veterinaria. Fue el mutuo interés por la actividad artística socialmente participativa la que nos puso en amistad y propósitos comunes* ». Extrait du questionnaire proposé par Jorge Molina au chanteur et compositeur Jorge Velosa, Bogotá, 19 mai 2019. Question 14 : En quelle année a eu lieu le premier contact avec Javier Moreno et comment s'est produite cette rencontre ?

aboutira à la création du groupe *Los Carrangueros de Ráquira*. Javier Moreno reste avec ce groupe jusqu'à la fin de l'année 1982, au moment de la dissolution du groupe. La ligne musicale de la musique *carranguera* est continuée avec Jorge Velosa et les autres membres groupe ont continué leur carrière avec des projets musicaux différents.

Il est important de signaler que pendant la période des *Carrangueros de Ráquira*, entre 1979 et 1982, Javier Moreno avait un poids important dans les décisions et l'orientation musicale et intellectuelle du groupe. Si Moreno n'a pas eu la même visibilité que Jorge Velosa, il a été fortement lié à la conception du projet *carranguero* tant du point de vue créatif, intellectuel que musical. Moreno a interprété le *requinto* dans l'enregistrement de trois disques avec *Los Carrangueros de Ráquira*²²⁸. Également, il a composé cinq pièces pour ces trois disques dont une pièce instrumentale, *Flores para María*, et quatre chansons : *El requinto carranguero*, *El cangrejito*, *Sabanera de ojos negros* et *El pastuso carranguero*, composée avec Javier Apraéz, le *tipliste* du groupe.

Après la fin des *Carrangueros de Ráquira* en 1982, Javier Moreno forme un nouveau projet musical avec des amis de sa famille dans le groupe *La Murga*. Ce groupe, avec lequel il déploie une importante activité de création, s'écarte de la ligne de travail qu'il avait avec *Los Carrangueros de Ráquira* et s'ouvre à d'autres styles et genres musicaux de différentes régions de la Colombie. Il explore des thématiques urbaines et expérimente de nouvelles sonorités avec un instrumentarium plus large que celui qui était utilisé avec la musique *carranguera*. Les compositions de Javier Moreno sont tombées dans l'oubli pendant longtemps. Fabio Forero, cousin de Moreno et partenaire du groupe *La Murga*, s'est lancé avec un groupe d'amis le projet de récupérer les compositions de Moreno dont ils avaient quelques enregistrements cassettes des répétitions. En 2016, le projet de récupérer les compositions de Moreno prend forme avec la publication du disque *Barrio : canciones de Javier Moreno*²²⁹ (Quartier : chansons de Javier Moreno). Le disque est produit par le jeune musicien *carranguero* Marco Villareal et compte avec la participation tant des musiciens contemporains de Javier Moreno, tels que Jorge Velosa, Ramiro Zambrano, Ivan Benavides, Lucia Pulido et Pedro Nel Amado, que des musiciens des

²²⁸ Les enregistrements seront référencés plus loin dans cette section.

²²⁹ « Barrio : canciones de Javier Moreno », prod. par Marco Villareal Otero, Barbao, 2016.

nouvelles générations parmi lesquels Juanita Añez, Valentina Añez, Edson Velandia, Yeison Perilla et Carlos Pino.

Fabio Forero fait une synthèse de ce qui représente leur travail produit autour de Javier Moreno et de la conception qu'il avait de leur musique. Voici ses propos :

« Javier Moreno dit qu'il était fondamentalement très urbain, qu'il avait une relation plus étroite avec le thème urbain, et que ce qu'il cherchait était de nouvelles sonorités, de nouveaux sons et les choses de Javier y sont restées. Et ce que nous avons pu faire après une trentaine d'années avec Marco Vilarreal, c'est de réaliser un produit intéressant qui, je pense, a été très bien commenté par de nombreuses personnes, en 2016, qui était toute la compilation de Javier, ce qu'il a laissé sans enregistrer »²³⁰.

2.4.6.b. Ramiro Zambrano

Ramiro Zambrano était le guitariste du premier groupe *carranguero* formé par Jorge Velosa, *Los Carrangueros de Ráquira*. Zambrano est né à Malaga dans le département de Santander en Colombie en 1956. Il passe son enfance entre les villes de Malaga, San Gil et Bucaramanga dans le département de Santander. C'est dans cette dernière, chef-lieu du département, qu'il passe son baccalauréat et commence ses études en tant qu'ingénieur pétrolier à l'Université industrielle de Santander (UIS). Il effectue quelques semestres de ce cursus, mais abandonne rapidement pour se consacrer à la musique. Il s'inscrit à l'Université pédagogique de Bogotá pour effectuer des études de pédagogie musicale. Il quitte ainsi définitivement la ville de Bucaramanga pour s'installer à Bogotá avec la contrariété de ne pas pouvoir partir et réaliser des études de musique dans ce qui constituait à l'époque l'Union soviétique. Une fois à Bogotá, Zambrano étudie pendant quelques semestres afin d'obtenir une licence en pédagogie musicale. Il doit interrompre ses études à l'université en raison de difficultés économiques et il doit gagner sa vie en

²³⁰ Traduction de : « *Javier Moreno dice que el era fundamentalmente muy urbano, tenía una relación mas cercana con el tema urbano, y que lo que el buscaba eran nuevas sonoridades, nuevos sonidos y quedaron las cosas de Javier ahí. Y lo que pudimos después de treinta y tantos años con Marco Vilarreal fue lograr un producto interesante que creo que fue muy bien comentado por mucha gente, en el 2016, que fue toda la recopilación de Javier que dejó sin grabar* ». Extrait de l'interview de Fabio Forero dans : « *Canta el Pueblo: la historia de Los Carrangueros de Ráquira* », documentaire réalisé par Juan David Acevedo, écrit par Umberto Pérez et Astrid Ávila, *op. cit.*

tant que musicien de bars. Il décide à ce moment-là que, pour lui, son université sera la *Carranga* et que son cursus sera défini par les recherches effectuées à partir du projet musical *carranguero*.

Zambrano se définit comme un autodidacte. Néanmoins, il a tout de même assisté pendant quelques semestres au cours de licence en pédagogie de la musique. Son apprentissage musical commence dès son enfance dans la ville de San Gil en jouant de la *guacharaca* et en chantant. Il raconte qu'il a grandi dans un milieu de photographes-musiciens. Il partait ainsi avec eux pour parcourir les villages et photographier les gens. Ses préférences musicales penchaient pour la musique populaire de la région, dont la musique *guasca*, les chansons de Guillermo Buitrago, plus particulièrement des merengues, mais également pour les chansons d'Oscar Agudelo.

Voici comment Zambrano raconte la façon dont il a appris à jouer de la guitare, qui deviendra son instrument principal et pour lequel il va élaborer un style particulier dans la musique *carranguera* :

« Alors, comme je l'ai déjà dit, je me suis éveillé musicalement ici [à San Gil], intensément avec la guacharaquita. J'entendais de la musique guasca, de la musique populaire, de la musique ranchera [paysannes], de la musique mexicaine, de la musique de la côte [de la côte Caraïbe] et de Guillermo Buitrago. J'ai grandi en écoutant tout cela, ainsi qu'avec Corraleros de Majagual qui ont été mes idoles. Avec eux, j'ai appris à jouer de la guitare, j'ai appris à jouer dans le sens où ce que je faisais était un suivi de la basse des chansons des Corraleros de Majagual. J'ai commencé à définir la basse qu'ils faisaient et cela fut mon école préliminaire, qui après m'a beaucoup servie, surtout lorsque j'ai pu réellement accéder à une guitare [...] en commençant à étudier la basse, comme point de départ, et en y ajoutant le reste de notes, pour donner plus de corps au son. Donc, je ne faisais déjà plus la chanson de façon linéaire, mais j'essayais de lui donner plus de volume, plus de corps ; c'est de là qu'est venue l'étude des accords, de l'harmonie. Mon autobiographie personnelle est en symbiose avec

mon autobiographie musicale et tout ce que j'ai à raconter est lié à la musique tout le temps »²³¹.

Zambrano devient le guitariste des *Carrangueros* de *Ráquira* avec la ferme intention de donner plus de visibilité à la guitare dans l'interprétation des musiques populaires présentes dans le Plateau cundiboyacese, alors que le rôle de cet instrument se limitait à faire les lignes de la basse ou à faire un accompagnement harmonique rythmique avec le même mode de jeu battu que le *tiple*²³². Il raconte comme anecdote la réaction de l'ingénieur du son la première fois qu'ils allaient enregistrer avec *Los carrangueros de Ráquira*. « Les gens croyaient que j'allais jouer de la guitare comme un *tiple* »²³³, disait Zambrano, mais le producteur savait déjà qu'il avait une façon de jouer la guitare dans laquelle il soulignait très bien la basse, mais que cela ne se limitait pas à reproduire ce que pourrait jouer une basse électrique.

Zambrano reste avec la première formation de *carrangueros* jusqu'à sa dissolution. Après avoir quitté le groupe, il part pour le Brésil, motivé par son intérêt pour la musique de ce pays et les nouveaux compositeurs brésiliens émergents, tels que Caetano Veloso, Chico Buarque ou bien encore Gilberto Gil. De nos jours, il se produit principalement en interprétant ses propres chansons qui gardent une grande proximité avec la musique brésilienne, spécialement de la *Bossa-Nova*.

²³¹ Traduction de : « *Entonces como digo, musicalmente desperté acá, intensamente con la guacharaquita, oyendo música guasca, música popular, ranchera, música mexicana, música de la costa, de Guillermo Buitrago, crecí oyendo eso, a los Corraleros de Majagual que fueron mis ídolos, con los que aprendí a tocar la guitarra, digo aprendí a tocar, porque yo lo que hacía era un seguimiento con el bajo de las canciones de Los Corraleros de Majagual. Empecé a delinear el bajo que ellos hacían y esa fue mi escuela básica, que después me sirvió muchísimo, cuando ya tuve acceso realmente a una guitarra, para mí todo, para empezar a estudiar a partir del Bajo como nota básica, el resto de notas, para irle dando más cuerpo al sonido. Entonces ya no hacía linealmente la canción, sino que trataba de darle más volumen, más cuerpo y surgieron entonces el estudio de los acordes, de la armonía y bueno mi autobiografía se confunde, personal con mi autobiografía musical y todo lo que tengo que contar es musical todo el tiempo* ». Extrait de Renato Paone, interview personnelle de Ramiro Zambrano, *op. cit.*, partie 1. Voir enregistrement vidéo partie 1 [ici](#).

²³² Les modes de jeu des instruments de l'ensemble traditionnel *carranguero*, comme la guitare, le *tiple*, le *requinto* et la *guacharaca*, seront traités en profondeur dans la troisième partie (chapitre 10).

²³³ Traduction de : « *La gente creía que yo iba a tocar la guitarra igual que el tiple* ». Extrait de l'interview de Renato Paone à Ramiro Zambrano, San Gil, le 4 décembre 2010, ([partie 4](#), 4 décembre 2010)

2.4.6.c. Javier Apraez Villota

Javier Apráez est né en 1955 dans la ville de Pasto, une ville située au sud-ouest de la Colombie à la frontière avec l'Équateur. Une fois qu'il a eu son baccalauréat, il quitte sa ville natale pour aller faire des études d'architecture dans l'Université Piloto à Bogotá. Il réalise environ six semestres d'architecture et abandonne cette carrière pour se consacrer à la musique. Postérieurement, il a fait des études de sociologie à l'Université nationale de Colombie.

Apráez a appris la musique de manière empirique depuis l'enfance avec son père. Son instrument principal a toujours été la guitare. Néanmoins, il a joué aussi le *charango*²³⁴ et le *tiple*, qui était l'instrument qu'il interprétait dans le groupe *Los Carrangueros de Ráquira*. Pendant sa période d'études universitaires, il intègre des groupes de musique de protestation et de nouvelle chanson latino-américaine comme le groupe *Testimonio* et le groupe *Cantalibre*. Voici comme il raconte sa participation aux groupes intégrés pendant sa période d'étudiant et la musique qu'il interprétait :

« J'ai rencontré des amis de l'université avec lesquels j'ai formé un groupe appelé le groupe *Testimonio*. Nous appartenions tous au bloc socialiste de la chanson. Donc toute l'histoire libertaire, le mouvement étudiant, que beaucoup de mes amis ont évidemment connu, nous a fortement attirés. Donc c'était merveilleux de chanter les chansons de Victor Jara, de Violeta Parra, de Quilapayún, d'*Inti Illimani*, de tous ces groupes et là, dans le groupe dont je faisais partie, j'ai joué le *charango* »²³⁵.

Après la dissolution de *Los Carrangueros de Ráquira*, Javier Apraez part en Allemagne pour participer à la production d'un disque et à la réalisation d'une tournée avec le groupe de folk alternatif *Lilenthal* et le chanteur et anthropologue colombien Jorge Lopez,

²³⁴ Le *charango* est un cordophone à cordes pincées, de la famille du luth, à manche rapporté avec une boîte à pulsation digitale. Cet instrument est très répandu en Bolivie, Pérou, Équateur et dans le sud de la Colombie.

²³⁵ Traduction de : « *Encontré unos amigos de la universidad con los que formé un grupo que llama el grupo testimonio, pertenecíamos todos al bloque socialista de la canción. Entonces todo el cuento libertario, el movimiento estudiantil obviamente a muchos contemporáneos, amigos, a muchos, nos atrajo muchísimo. Entonces era maravilloso cantar las canciones de Victor Jara de Violeta Parra de Quilapayun de Inti Illimani, de todos estos grupos y yo hice parte de este grupo y ahí interpretaba el charango* ». Extrait du documentaire « *Canta el Pueblo: la historia de Los Carrangueros de Ráquira* », *op. cit.*

fondateur du groupe *Yaki Kandru*²³⁶. Cette association entre des musiciens allemands et colombiens a permis la production du disque *Colombia Paloma Herida*²³⁷ dans la ville de Göttingen en Allemagne.

Actuellement, Apraez habite dans sa ville natale de Pasto. En 2018, il a sorti un disque appelé *Sinergia*²³⁸, qui est une compilation de 14 titres de sa composition.

2.4.7. La dissolution du groupe

Le 31 décembre 1982, selon les informations données par Zambrano, tous les membres du groupe se sont accordés sur la dissolution du groupe. D'après lui, « *c'était comme un mariage qui finit par convenance entre les deux parties* »²³⁹. Pour lui, le groupe a arrêté au bon moment, ils ont terminé alors qu'ils étaient au plus haut, avant que le projet ne commence à décliner et avant que le groupe ne commence à faire de la mauvaise musique. Zambrano signale néanmoins que le groupe n'a pas continué parce que les membres du groupe ne se sont pas accordés d'un point de vue musical. Les visions du groupe étaient trop hétérogènes et chacun défendait ses propres intérêts. Comme le relate Zambrano : « *Le projet se présentait d'une autre manière, pas seulement avec l'ensemble instrumental que nous avions à ce moment-là* »²⁴⁰.

L'analyse de José Arteaga sur la dissolution du groupe, dans son article *La casa rosada*, nous apprend que Velosa voulait continuer sur la même trajectoire que le groupe avait eue jusqu'à maintenant, alors que Moreno avait des ambitions plus larges. Ce dernier était intéressé par la création d'une fondation où pourraient converger autant la musique que les arts plastiques et l'enseignement, une espèce de mouvement *carrangueriste*. « Il

²³⁶ Jorge López est un anthropologue et musicien colombien, fondateur du groupe *Yaki Kandru*, dans lequel a joué Jorge Velosa durant sa période d'études à l'Université nationale de Colombie. Lopez s'est exilé en Europe à cause des menaces dans le pays liées à son militantisme politique.

²³⁷ Jorge López Palacio et Lilienthal (2), *Colombia Paloma Herida*, SMB Allemagne, 1984.

²³⁸ Javier Apraez, *Sinergia*, 2018.

²³⁹ Traduction de : « *Es algo muy semejante, digamos un matrimonio que se termina por conveniencia, las dos partes* ». Extrait de « El Coloquio, Ramiro Zambrano », *op. cit.*

²⁴⁰ Traduction de : « *Entonces teníamos en la cabeza como también, el proyecto pintado de otra manera, cierto, no sólo con el formato que se conoce en este momento* ». Ramiro Zambrano par Renato Paone, *op. cit.*, [partie 6](#).

voulait retourner à l'idée originelle qui avait été source de toute l'inspiration»²⁴¹. Musicalement, toujours selon José Arteaga²⁴², les autres membres du groupe, mis à part Velosa, souhaitaient aussi jouer des musiques différentes de celles que le groupe avait interprétées jusqu'à présent. Moreno, par exemple, aimait également d'autres types de musique des Andes colombiennes telle que les *rajaleñas*, les *guabinas*, les *bambucos*, les *pasillos*, les *sonsureños* ainsi que la musique des Caraïbes. Zambrano vouait une grande admiration au groupe *Los corraleros de Majagual* et pour la musique brésilienne, et spécialement pour la Bossa-Nova. Aprézez, de son côté, avait une prédilection pour le son cubain et les musiques qui gardent une proximité avec des styles comme la Salsa.

Pour Velosa, la fin du groupe avait été convenue. Pour lui, la dissolution du groupe était entendue dès le départ : « *Nous avions préétabli que nous n'allions pas nous marier à vie, advienne que pourra* »²⁴³, comme le signale Velosa qui utilise la même comparaison que Zambrano avec le mariage. Il reconnaît également qu'il y avait de grandes différences et différentes postures dans la conception du groupe. Voici son point de vue :

*« Bien sûr, dans tout groupe et surtout dans un mariage à quatre, les contradictions ne manquent pas. Notre groupe, par sa manière d'être, de penser, notre mentalité, notre attitude à l'égard de la vie, ce que nous avons prêché, notre attitude à l'égard des médias, de la gestion des médias, de la manipulation des médias [...], fait que nous avons des points de vue très distincts »*²⁴⁴.

En outre, Velosa affirme qu'ils avaient une conception différente dans la manière de voir les aspects économiques et la gestion de la renommée. Ils ont réussi à garder le contrôle des choses quand il ne s'agissait que d'activités dans la région, mais une fois que la célébrité est devenue nationale, Velosa affirme que le groupe n'était pas prêt pour cela. Voici ses commentaires :

²⁴¹ José Arteaga, « *La casa rosada* », *op. cit.* Extrait de « *Moreno buscaba crear una especie de fundación donde tuvieran cabida la música, el arte y la enseñanza; un movimiento carrangerista. Quería volver a los orígenes de la idea que había inspirado todo* ».

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ Traduction de : « *Nosotros teníamos preestablecido que no nos íbamos a casar de por vida, claro pasara lo que pasara* ». Extrait de « *Jorge Velosa: De cómo un país puede ser flor* », *op. cit.*, 10 février 2013, partie 3.

²⁴⁴ Traduction de : « *Desde luego que en cualquier grupo y un matrimonio 4 no faltan las contradicciones. Nuestro grupo por nuestra manera de ser, de pensar, nuestra mentalidad, nuestra actitud ante la vida, lo que pregonábamos, nuestra actitud ante los medios, ante el manejo de los medios, ante la manipulación de los medios [...] pues teníamos distintísimos puntos de vista* », *ibidem*.

« Nous aurions été préparés si cela avait été uniquement une belle histoire entre nous, je veux dire, dans la façon d’appréhender les choses. Mais nous n’étions pas prêts pour faire front à une renommée nationale, où l’on s’est retrouvé dépossédés de la gestion. À un moment, le carranguero ne nous a plus appartenu, nous avons fait semblant de gérer nos messages, notre idéologie, ce que nous voulions, mais laisse tomber. Lorsque cela a créé un effet boule de neige, cela, finalement, n’a plus été géré par personne »²⁴⁵.

Des différentes versions que nous avons analysées, nous pouvons tirer quelques conclusions sur la fin du groupe :

- Le groupe a pris la décision par consensus de dissoudre cette formation, comme prévu auparavant et en bons termes.
- Dans le groupe, si l’on prend comme hypothèse la remarque de José Arteaga, le poids des décisions et la direction du groupe étaient dévolus à Moreno et Velosa. En même temps, ils avaient une vision différente des projets du groupe. Velosa, de son côté, voulait continuer sur la même ligne directrice avec la musique comme axe central. Autour de cela, il voulait également mettre en valeur le côté humoristique et la réalisation d’une mise en scène centrée sur son personnage de paysan. Moreno, pour sa part, avait une idée plus large du groupe qui comprenait, en plus de la musique, un travail dans les arts plastiques et plus particulièrement dans la bande dessinée. La vision de Moreno se rapprochait apparemment plus de la conception initiale du groupe avec la recherche axée sur les cultures populaires mais en tenant en compte également des cultures populaires urbaines.
- Dans le groupe, chaque membre maintenait de son côté des inquiétudes musicales diverses, ne voulant pas perpétuellement jouer le même style musical ni rester attachés à jouer avec le même type d’ensemble instrumental.

La notoriété et la renommée du groupe se sont progressivement tournées vers Jorge Velosa, du fait qu’il était le plus exposé. Dans les médias, il était reconnu pour être le

²⁴⁵ Traduction de : *« Estuviésemos preparados si hubiese sido una fama dentro de nuestro cuento, me entiende, dentro de esa manera de pregonar lo nuestro, pero no estábamos preparados para lo que es esto es una fama nacional que no está en nuestras manos manejar, hubo un tiempo que ya lo carranguero se salió, nosotros pretendimos manejar nuestros mensajes, ideología, lo que [queríamos], no olvídense, cuando esto se vuelve una bola de nieve, esto no lo, en últimas, esto no lo manejó nadie », ibidem.*

chanteur et le compositeur de la plupart des chansons et c'était lui qui avait le mieux structuré son discours de présentation du groupe.

Velosa décida de continuer le projet *carranguero* en association avec le groupe des Frères Torres. Avant cette période, il a sorti un disque appelé *Cantas y Relatos*, un travail comprenant des récits et de la poésie chantée. Apparemment, les autres membres de *Los Carrangueros de Ráquira* n'ont pas trop aimé que Velosa ait nommé *Carranga* la musique qu'il a continué à faire avec les frères Torres²⁴⁶, mais en même temps ils n'ont pas produit d'autre contenu de leur côté. De son côté, Javier Moreno a formé un nouveau groupe musical et a continué à cultiver d'autres facettes artistiques. Ramiro Zambrano est retourné à l'université pour finir son cursus de pédagogie musicale, et est parti au Brésil pour en apprendre davantage sur les musiques de ce pays. Javier Apráez est parti en Allemagne pour rejoindre Jorge Lopez, avec lequel il intégra l'ensemble allemand de folk alternatif *Lilienthal*. La fin de cette période est marquée par la mort prématurée de Javier Moreno, à l'âge de 33 ans.

La musique *carranguera* prend à partir de ce moment l'orientation que Jorge Velosa a impulsée avec ses activités. D'autre part, la *Carranga* doit aussi sa présence à la grande quantité de groupes formés après l'énorme succès qu'a eu *Los carrangueros de Ráquira*. Ces groupes ont tenté de répliquer les mêmes éléments musicaux. Ils ont adopté le même ensemble instrumental, la même tenue vestimentaire, la même manière de gérer la mise en scène dans les concerts et ils ont appelé leur musique de la musique *carranguera*.

Pour la suite de ce chapitre, nous allons d'abord référencer les divers ensembles qu'a intégrés Jorge Velosa jusqu'à nos jours, et nous analyserons les différents travaux discographiques qu'il a produits. Ensuite, nous examinerons dans quelle mesure les activités extra-musicales réalisées par Velosa ont contribué à l'encrage et à la diffusion de la musique *carranguera*. Enfin, nous montrerons un panorama de l'activité d'autres groupes formés à partir du premier groupe des *carrangueros*.

²⁴⁶ Les commentaires et les informations qui suivent dans ce paragraphe sont extraits de l'article *La casa rosada* de José Arteaga, *op. cit.*

2.5. Cantas y Relatos (strophes et récits), 1983

Velosa parle de trois étapes dans son parcours de la musique *carranguera* : *Los Carrangueros de Ráquira*, *Jorge Velosa y los hermanos Torres* et la dernière, *Jorge Velosa y los Carrangueros*²⁴⁷. Néanmoins, il a réalisé un travail discographique en 1983 après la dissolution du groupe *Los Carrangueros de Ráquira*. Ce travail ne possède pas l'étiquette de musique *carranguera*, mais le répertoire traité dans l'enregistrement est digne d'intérêt pour notre recherche, car il présente des éléments qui sont fondamentaux dans la formation de la musique *carranguera*.

L'album *Cantas y Relatos*²⁴⁸ est le travail publié en 1983 par Jorge Velosa avec d'autres musiciens après la dissolution du groupe *Los Carrangueros de Ráquira*. Le disque est accompagné d'un livret de 24 pages écrit par Jorge Velosa. Le livret présente une analyse détaillée de la composition du disque. Nous y retrouvons des informations sur les interprètes, les instruments, le type de répertoire, la forme des morceaux, l'origine des pièces et des récits, ainsi que les histoires qui font partie du contenu du disque. Nous pouvons en extraire les informations suivantes.

Le disque réunit la musique avec la littérature populaire et orale de la partie centre-est de la région andine de la Colombie. La démarche de ce travail combine des éléments que Velosa avait recueillis, composés et élaborés sur plusieurs années à travers ses explorations à la campagne, et particulièrement à Ráquira sa ville natale et ses environs. Pour la production et l'enregistrement du disque, Velosa fait appel à des collègues qui l'avaient déjà accompagné dans d'autres groupes. Nous avons notamment remarqué que ces musiciens ont participé à la production de quelques émissions du programme *Canta el Pueblo*. Ont ainsi participé au disque Ivan Benavides, Catana Bravo Malo et Lucia Pulido²⁴⁹.

Le disque se compose de 5 *Cantas* et de 5 *Relatos* qui s'alternent les uns aux autres. Les *Cantas*, selon les explications de Velosa, appelés *guabinas*²⁵⁰, « font référence à la manière de nommer les strophes [dans les départements] de Boyacá et de Santander,

²⁴⁷ Extrait de l'émission « Jorge Velosa: De cómo un país puede ser flor », *Señal Memoria*, op. cit., section du 10 février 2013, partie 3.

²⁴⁸ Jorge Velosa, [Jorge Velosa Cantas y Relatos](#), FM, 1983.

²⁴⁹ Voir Jorge Velosa, *Jorge Velosa Cantas y Relatos*, livret, Bogotá, 1983, p. 1.

²⁵⁰ Les chants de *guabina* seront traités en détail dans la seconde partie de la thèse.

spécialement lorsqu'ils sont chantés avec l'un des nombreux airs traditionnels. Les *Cantas* peuvent être joués de la même manière ou avec certaines variations, en fonction de la capacité et de l'expérience des chanteurs à improviser »²⁵¹.

D'autre part, selon la définition de Velosa, *los relatos*, donc les récits, « sont le résultat de la collecte des ballades, des villancios et des *romances* espagnoles, avec le discours et le sentiment des Amérindiens et des métis »²⁵². Les récits peuvent être écrits en prose ou en vers, comme ils peuvent se chanter ou se déclamer. Pour le traitement des récits de ce travail, nous avons retrouvé plusieurs procédures pour leur réalisation. Nous avons ainsi pu rencontrer dans ce travail des versions qui n'ont pas montré de grandes modifications par rapport à celles recueillies par Velosa. Nous avons identifié également la reconstruction des récits en partant des fragments rencontrés. De même, nous retrouvons des éléments littéraires et musicaux composés pour recréer différentes narrations.

Ce travail est également appelé par Velosa des *Coplas* (strophes) et *Romances*. Il signale avoir réalisé ce type de chansons et d'histoires avant la fondation de *Los Carrangueros de Ráquira* et avoir inclus ce répertoire dans les programmes de certains spectacles ou dans les programmes de radio qu'il avait faits avec les collègues de son groupe pendant une période de sa carrière²⁵³.

Voici la manière dont il relate la jonction dans laquelle s'est produit cet ouvrage :

« Lorsque le groupe *Los Carrangueros de Ráquira* a été dissous, prédisant qu'une autre étape carranguera viendrait dans ma vie musicale, je voulais me donner une pause pour rassembler ma formation, mes expériences, mes recherches et mes créations autour de ces questions de la poésie chantée et des récitatifs dans un enregistrement appelé *Cantas y relatos*, fait avec des collègues qui aiment bien ces belles choses »²⁵⁴.

²⁵¹ Traduction de : « *Llamadas también guabinas, son una manera Boyaco-Santanderiana de nombrar las coplas, especialmente cuando se cancionan con una de las tantas tonadas tradicionales, la cual puede echarse igualita o con algunas variantes, según la capacidad y la experiencia de los cantadores para improvisar* ». Voir Jorge Velosa, *Jorge Velosa Cantas y Relatos*, livret, op. cit., p. 1.

²⁵² Traduction de : « *Relatos: son el resultado del arrejuntamiento de baldas, villancicos y romances españoles, con el habla y el sentir de los indios y los mestizos* », *ibidem*, p. 2.

²⁵³ Extrait du questionnaire proposé par Jorge Molina au chanteur et compositeur Jorge Velosa, Bogotá, 19 mai 2019, question 4 : Pourquoi centrez-vous votre attention particulièrement sur la *guabina* et le *torbellino* dans votre travail *Cantas et des récits* ? Y a-t-il un intérêt spécifique à explorer ce type de répertoire ?

²⁵⁴ Traduction de : « *Cuando se disolvió el grupo Los Carrangueros de Ráquira, presagiando que vendría otra etapa carranguera en mi vida musical, quise darme un intermedio, juntando mis crianzas,*

Velosa manifeste également dans cette interview que, grâce au processus d'assemblage d'éléments qui se produit dans ce disque, ainsi qu'à son parcours de musicien *carranguero*, il a décidé de rédiger un livre d'une plus grande ampleur, auquel il a dédié du temps depuis le début de sa carrière avec son groupe.

experiencias, investigaciones, y creatividades sobre esos temas de coplerío y recitativos en una grabación que se llamó Cantas y relatos, realizada con algunos colegas querendones de esas bonituras ». Ibidem.

2.6. Jorge Velosa et les Frères Torres²⁵⁵ (1984-1992) : une association avec une famille de musiciens traditionnels de la région

Une fois que Velosa eut fini la production du travail *Cantas y relatos*, il commença à chercher une façon de donner une continuité à son projet *carranguero*. La solution trouvée fut de s'associer avec le groupe des Frères Torres pour constituer le groupe *Jorge Velosa y Los Hermanos Torres* (Jorge Velosa et Les Frères Torres). Velosa connaissait bien le groupe et avait une grande admiration pour eux. Cela peut se réaliser parce que Les Frères Torres étaient programmés par Jorge Velosa et *Los Carrangueros de Ráquira* dans les émissions qu'ils organisaient dans le programme *Canta el Pueblo* de la *Radio Furantena*²⁵⁶.

Les Frères Torres étaient en réalité un trio composé du père et de ses deux fils, originaires du département de Santander, dont Juan Torres, le père, au *triple*, et les deux frères, Delio Torres au *requinto triple* et à la guitare *requinto*, et Argemiro Torres qui jouait de la guitare. Ce groupe, à la trajectoire musicale importante par ses prestations dans les festivals et les fêtes des villages des départements de Santander, Cundinamarca et Boyacá, était également connu par la réalisation d'une émission à la *Radio Santafé* à Bogotá. Cette émission hebdomadaire appelée *La hora de los novios* (L'heure des amoureux), dont ils réalisaient le programme musical en direct en fonction des souhaits des auditeurs qui appelaient par téléphone à la chaîne pour demander l'interprétation des chansons qu'ils avaient envie d'entendre. Ce trio était tellement polyvalent qu'ils pouvaient satisfaire leurs auditeurs avec l'interprétation non seulement de la musique paysanne de Santander et du Plateau cundiboyancese, mais aussi des *vallenatos* de la côte caraïbe, des *joropos*, boléros, balades entre autres genres musicaux.

Jorge Velosa signale que le choix de s'associer avec le groupe des Frères Torres obéissait à des raisons dépassant son admiration pour les qualités musicales du groupe. Pour

²⁵⁵ Les références sur les Frères Torres sont extraites de l'interview personnelle du musicien *carranguero* Jairo Rincón, le 11 août 2020 à Medellín. Voir également le travail de Marco Villarreal, *Sistematización de aspectos técnico-interpretativos del requinto en la música carranguera: el caso de Delio Torres*, mémoire de Licence, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 40-41 ainsi que du questionnaire proposé par Jorge Molina au chanteur et compositeur Jorge Velosa, Bogotá, 19 mai 2019.

²⁵⁶ Nous retrouvons dans une émission de 1979 du programme *Canta el Pueblo*, la reproduction de la chanson *Mi morenita* des Frères Torres. L'enregistrement est possible d'écouter [ici](#) min. 1 h 35. Velosa mentionne également dans une interview qu'il mettait des chansons des Frères Torres enregistrés en 45 et 78 tours, par exemple la chanson *Chipateña*. Voir «Jorge Velosa: De cómo un país puede ser flor», *op. cit.*, 10 février 2013, partie 3, min. 25:20.

Velosa, le groupe gardait une structure similaire dans son ensemble instrumental en plus d'être un des premiers groupes de musique populaire à utiliser le *requinto* comme instrument mélodique. D'autre part, une bonne partie du répertoire interprété par ce groupe se composait principalement de pièces en rythmes de danse traditionnelle de la région du Plateau cundiboyacense comme le *torbellino*, la *rumba* ou la *guabina*, ce qui marquait une très haute compatibilité avec les recherches de Velosa et son groupe *Los Carrangueros de Ráquira* dans le but de récupérer et diffuser ce type de répertoire.

Cette période de travail avec les Frères Torres a duré huit ans et a permis l'enregistrement de sept disques. Les cinq premiers disques ont été enregistrés en conservant la formation initiale du groupe des Frères Torres, puis les deux derniers l'ont été sans le père Torres, qui a quitté le groupe en 1989. En 1990, le père est remplacé au *tiple* par le musicien Jairo Ricon²⁵⁷. Cette étape de Jorge Velosa et les Frères Torres se termine en 1992, quand le guitariste Argemiro Torres a quitté le groupe. Le *requintiste* Delio Torres, le dernier des Frères Torres, est resté avec Jorge Velosa dans une nouvelle formation appelée *Velosa y Los Carrangueros* jusqu'à 1993, dans laquelle Argemiro a été remplacé par Jorge Luis Posada à la guitare.

La discographie permet de diviser cette période avec les Frères Torres en trois étapes marquées par la sortie de Juan Torres et l'entrée d'un nouveau musicien pour le remplacer.

Première étape (1984-1988) : Dans cette étape nous rencontrons la formation originale avec les Frères Torres avec la distribution suivante des instruments : Jorge Velosa à la voix, la *guacharaca* et l'harmonica ; Delio Torres Ariza au *requinto* et à la voix ; Argemiro Torres Ariza à la guitare et Juan de Jesús Torres Camacho au *tiple*. Les travaux discographiques ont été les suivants : *Pa' los pies y el corazón*²⁵⁸ (Pour les pieds et le cœur) en 1984, *Con alma, vida y sombrero*²⁵⁹ (Avec âme, vie et chapeau) en 1985, *Entre*

²⁵⁷ Jairo Rincón est un musicien du département de Boyacá, spécialiste de la musique colombienne de la région andine, reconnu notamment pour être un interprète de très haut niveau de *bandola* andine colombienne, un cordophone de la famille des luths à manche avec caisse de pulsation, dont la pulsation avec un médiator. Rincón participe à la transition lors de la formation avec *Les Frères Torres* et le groupe de *Velosa y Los Carrangueros* en tant que *tipliste* dans les deux ensembles entre les années 1990 et 1994, voir son interview du 11 août 2020 à Medellín, *op. cit.*

²⁵⁸ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, *Pa' los pies y el corazón*, FM, 1984.

²⁵⁹ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, *Con alma, vida y sombrero*, FM, 1985.

Chiste y chanza (Entre blague et blague)²⁶⁰ en 1986, *Alegría carranguera*²⁶¹ (Joie caranguera) en 1987, *El que canta sus penas espanta*²⁶² (Celui qui chante ses peines chasse) en 1988.

Deuxième étape (1989) : Ce moment est marqué par la retraite du père Torres. Cette année-là, ils ont enregistré le disque *A ojo cerrado*²⁶³ (Aux yeux fermés) en trio. Dans ce disque, Delio Torres enregistre le *tiple* pour remplacer son père, en plus de jouer le *requinto*, son instrument habituel.

Troisième étape (1990-1992) : Dans cette étape, le musicien Jairo Rincón intègre le groupe pour remplacer le père Torres au *tiple*. En 1990 se produit l'enregistrement du disque *De mil amores*²⁶⁴ (De mille amours).

Cette période avec les Frères Torres a permis à Jorge Velosa de donner une continuité à son projet musical de musique *carranguera*. Velosa signale comment ce cycle s'est distingué par rapport au travail réalisé avec *Los Carrangueros de Ráquira* par ces aspects conceptuels, de la sonorité du groupe et par les thématiques dans la composition des textes²⁶⁵. Probablement, dans cette période, le rapport avec les musiciens du groupe a moins été marqué par la discussion et la réflexion intellectuelle, comme c'était le cas dans son groupe antérieur, très liés qu'ils étaient aux cercles académiques et intellectuels des universités à Bogotá. Néanmoins, pour Velosa, s'être associé à une famille de musiciens traditionnels de la région lui a permis d'être en contact plus direct avec les éléments de la tradition musicale des paysans, d'avoir une sonorité plus compacte pour le groupe et de consolider l'identité des musiques paysannes du Plateau cundiboyacense autour du projet *carranguero*. En matière musicale, il est important de remarquer que pendant cette période, ont été consolidés la technique et le langage propre du *renquinto* dans la musique

²⁶⁰ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, *Entre Chiste y chanza*, Discos Fuentes, 1986.

²⁶¹ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, *Alegría carranguera*, Discos Fuentes, 1987.

²⁶² Jorge Velosa y los Hermanos Torres, *El que canta sus penas espanta*, Discos Fuentes, 1988.

²⁶³ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, *A ojo cerrado*, Discos Fuentes, 1989.

²⁶⁴ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, *De mil amores*, Discos Fuentes, 1990.

²⁶⁵ Extrait du questionnaire proposé par Jorge Molina au chanteur et compositeur Jorge Velosa, Bogotá, 19 mai 2019, question 9 : Quelles contributions *Los Frères Torres* ont-ils apportées à la conception de la musique *carranguera* et quelles différences trouvez-vous avec le travail réalisé avec *Los Carrangueros de Ráquira* ?

carranguera à partir de l'activité déployée par Delio Torres, le *requintiste* des Frères Torres pendant sa participation avec Jorge Velosa.

Avec le groupe *Jorge Velosa et Les Frères Torres*, la musique *carranguera* a connu un deuxième élan depuis le succès des *Los Carrangueros de Ráquira*. La visibilité gagnée par le groupe pendant cette période a également été soutenue par l'activité que Jorge Velosa commençait à développer pour la télévision nationale avec sa participation au feuilleton télévisé appelé « *Don Chinche* », qui représentait un personnage paysan qui deviendra très iconique et représentatif des paysans de Boyacá.

Après la sortie du groupe de deux membres des Frères Torres et l'entrée de nouveaux musiciens, le groupe passa à une nouvelle période dans laquelle il est possible d'observer des changements et de nouveaux éléments qui sont rentrés en jeu. Voyons ce qui se passe dans ce nouveau cycle.

2.7. *Velosa y los Carrangueros* (1992-2011) : les nouveaux apports des musiciens à la formation académique

Après la sortie en 1992 du guitariste des Frères Torres, Argemiro Torres, Jorge Velosa décide de changer le nom du groupe pour *Velosa y Los Carrangueros* et de donner une nouvelle configuration au groupe avec l'entrée d'un nouveau guitariste. Le groupe se compose à ce moment de Jorge Velosa au chant et à la *guacharaca*, Delio Torres au *requinto*, Jairo Rincón au *tiple* et José Luis Posada à la guitare. Avec cette nouvelle formation, le groupe enregistre dans la même année le disque *Harina de Otro Costal* (Farine d'un autre sac)²⁶⁶, qui est un travail réalisé principalement sur l'interprétation de chansons d'autres compositeurs.

Bien que que le groupe *Velosa y Los Carrangueros* a conservé le même nom depuis 1992 jusqu'à nos jours, il connut certaines modifications au cours du temps avec l'entrée et la sortie d'autres musiciens. Nous présenterons ci-dessous une relation chronologique des différentes formations qui se sont présentées tout au long de cette période, à partir des informations issues des disques ainsi que des interviews réalisées auprès de certains musiciens qui ont participé à ces ensembles. Nous avons décidé d'arrêter cette périodisation à l'année 2011, date du dernier enregistrement du groupe. Néanmoins, après cette année, le groupe a continué à faire des concerts sporadiques. Dans l'actualité, Jorge Velosa a décidé d'arrêter temporairement ses activités musicales en public.

Voici les références chronologiques pour cette période :

Dans l'année 1993 se produit l'enregistrement *Sobando Pita*²⁶⁷ (En frottant le fil) alors que le *tipliste* du groupe, Jairo Rincón, a déjà été remplacé par Jorge Gonzalez. En 1994 se produisent d'importants changements dans la formation. Pour l'enregistrement du disque *Revolando Cuadro*²⁶⁸, nous constatons un évènement significatif qui est la sortie du *requintiste* Delio Torres, le dernier restant des Frères Torres et un musicien emblématique pour la *musique carranguera*. Le poste du *requintiste* sera pris par la suite par Jorge Gonzalez, qui jusque-là était chargé de jouer le *tiple* dans le groupe, et cet

²⁶⁶ Velosa y Los Carrangueros, *Harina de Otro Costal*, Discos Fuentes, 1992.

²⁶⁷ Velosa y Los Carrangueros, *Sobando Pita*, Discos Fuentes, 1993.

²⁶⁸ Velosa y Los Carrangueros, *Revolando Cuadro*, Discos Fuentes, 1994.

instrument sera assuré par un nouveau membre, Luis Alberto Aljure, plus connu sous le nom « Guafa ». Pour l'enregistrement de 1996, *Marcando Calavera*²⁶⁹, nous pouvons signaler la sortie du groupe du guitariste José Luis Posada, qui devient luthiste et se produit avec des ensembles de musique ancienne aux États-Unis où il habite actuellement. Le poste de guitariste sera occupé par José Fernando Rivas, qui reste encore aujourd'hui le guitariste du groupe. Deux travaux de plus seront enregistrés avec cette formation : *En Cantos Verdes*²⁷⁰ (En chants verts) en 1998 et *Patiboliando*²⁷¹ (En bougeant les pieds) en 2002. Pour l'enregistrement de 2003 *Lero, Lero, Candelerero*²⁷², il faut signaler la sortie du *tipliste* Aljure qui est remplacé par Manuel Cortés. Avec ce dernier membre, le groupe garde la même formation jusqu'au présent, avec Jorge Velosa à la voix principale et à la *guacharacha*, Jorge Gonzales dans le *requinto* et la deuxième voix, José Fernando Rivas à la guitare et participation à la troisième voix dans les refrains, et Manuel Cortés au *triple* et appui aux voix dans les refrains. Le groupe a enregistré également deux autres disques avec cette même formation, dont *Surungusungu*²⁷³ en 2005 et *Carranga Sifónica*²⁷⁴ en 2011, qui est un travail réalisé avec l'orchestre symphonique de Colombie.

La principale caractéristique que nous pouvons remarquer de toute cette nouvelle période avec le groupe de *Velosa y los Carrangueros* est que les musiciens qui sont entrés par la suite en remplacement des Frères Torres étaient des musiciens bénéficiant d'une formation académique. Ainsi, Jairo Rincón et José Luis Posada étaient diplômés en pédagogie musicale à l'Université pédagogique nationale de Bogotá, et Jairo Rincón a même été professeur de musique dans la même université. Les autres musiciens qui sont rentrés par la suite dans le groupe, dont Jorge Gonzalez, Luis Alberto Aljure, José Fernando Rivas et Manuel Cortés, ont été de musiciens liés à l'école de musique *Nueva Cultura* de Bogotá. Ce bagage académique a donné au groupe une connotation différente, lui imprégnant des changements d'un point de vue musical, conceptuel, technique tout comme de mise en scène²⁷⁵.

²⁶⁹ Velosa y Los Carrangueros, *Marcando Calavera*, Discos Fuentes, 1996.

²⁷⁰ Velosa y Los Carrangueros, *En Cantos Verdes*, Discos Fuentes, 1998.

²⁷¹ Velosa y Los Carrangueros, *Patiboliando*, MTM, 2002.

²⁷² Velosa y Los Carrangueros, *Lero, Lero, Candelerero*, MTM, 2003.

²⁷³ Velosa y Los Carrangueros, *Surungusungu*, MTM, 2005.

²⁷⁴ Jorge Velosa y Los Carrangueros, Orquesta Sinfónica de Colombia sous la direction de Eduardo Carrizosa, *Carranga Sinfónica*, *op. cit.*

²⁷⁵ Extrait de l'interview personnelle de Jairo Rincón, le 11 août 2020, *op. cit.*

Du point de vue musical, d'après les propos de Jairo Rincón et Manuel Cortés, les deux *tiplistes* du groupe pendant cette période ont donné la possibilité au *tiple*, qui se limitait jusque-là à faire un accompagnement harmonique rythmique, de jouer des sections mélodiques. Dans la guitare, ils ont récupéré des formes de l'accompagnement introduites par Ramiro Zambrano, le guitariste de *Los Carrangueros de Ráquira*, dans lesquelles la basse ne s'est pas limitée à faire les notes fondamentales de l'accord mais a aussi joué en faisant les accords renversés et en donnant plus de figurations aux notes de la basse. Du point de vue de l'harmonie, ils ont commencé à faire des substitutions aux accords basiques de la tonalité pour chercher d'autres degrés voisins, tout comme ils ont introduit des marches harmoniques plus complexes. Ces changements, ainsi que le signale Rincón, ont attiré l'attention de Jorge Velosa qui les a permis et a ouvert la porte à ces nouveautés²⁷⁶.

L'arrivée du nouveau guitariste José Luis Posada en 1992 a quant à elle permis un apport technique très important pour l'amplification des instruments et de la voix en *live* au cours des concerts, grâce à ses connaissances en la matière. La préoccupation du groupe était de faire sonner leurs instruments, qui par nature ne disposaient pas d'une grosse puissance, à un niveau suffisant pour être à l'aise lorsqu'ils jouent dans de grands espaces ouverts, comme les arènes de toros, les théâtres ou les places publiques. Ils souhaitaient également pouvoir alterner avec de grands orchestres de musique de danse et satisfaire la demande en qualité et niveau sonore pour ces spectacles massifs. Grâce aux conseils techniques de Posada, ils ont mis au point un système de pédales de guitare électrique qui permettait de faire une égalisation et une préamplification des instruments et de la voix. Il est important de signaler que les instruments, depuis le groupe des Frères Torres, ont cessé d'être amplifiés avec des microphones extérieurs pour avoir au contraire des microphones de contact ou devenir des instruments électro-acoustiques. Le traitement assez rigoureux que le groupe consacrait à la sonorisation permettait déjà à l'époque d'avoir une sonorisation de qualité.

Par rapport à la mise en scène des concerts, il y a eu un pas important de fait avec les nouveaux membres du groupe. Rincón signale comment, dans cette nouvelle période, le groupe commence à trouver l'intérêt de construire une mise en scène pour ses concerts.

²⁷⁶ *Ibidem*.

La mise en scène commence ainsi à être planifiée, dessinée et répétée avec la participation de tous les musiciens. Avec les Frères Torres, selon le concept de Rincón, la mise en scène du concert n'était pas très planifiée et se limitait à des échanges de strophes entre Jorge Velosa et Delio Torres le *requintiste*²⁷⁷.

Du point de vue conceptuel, pendant cette période, le groupe acquiert une plus grande conscience historique de ce qu'implique leur musique pour la construction d'un genre musical et d'un mouvement culturel dans la revendication de l'identité et les conditions de vie des paysans de Boyacá. Le groupe est également de plus en plus enclin à traiter des thématiques écologiques et de défense de l'environnement, de même qu'il se préoccupe de faire des travaux musicaux à destination des enfants. Cette intention du groupe de se concentrer sur des thématiques spécifiques se traduit particulièrement dans leurs productions discographiques par la publication de trois disques. Le premier est le disque *En Cantos Verdes* (En chants verts) en 1998, entièrement consacré à l'écologie et à la défense de l'environnement. Le deuxième est le disque *Lero Lero Candelerero* publié en 2003, qui est conçu comme un disque pour les enfants, compilant des jeux, des comptines, des devinettes ainsi que d'autres éléments pris des traditions orales présentes dans la campagne de Boyacá et quelques autres régions du pays²⁷⁸. Le troisième travail que nous voulons citer est *Carranga Sinfónica*²⁷⁹, publié 2011, qui est un disque produit avec l'orchestre symphonique de Colombie sous la direction d'Eduardo Carrizosa. Ce disque se compose de 15 pièces choisies parmi le répertoire de Jorge Velosa et ses ensembles *carrangueros* tout au long de sa carrière musicale. Le choix des pièces pour le disque met l'accent sur les compositions de Jorge Velosa dédié aux enfants et à l'écologie.

Ainsi, l'entrée de nouveaux membres dans le groupe, forts d'une formation académique et dans une grande mesure venue du groupe *Nueva Cultura*²⁸⁰, des changements ont été

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ Les thématiques des disques *En Cantos Verdes* et *Lero Lero Candelerero* seront traitées plus en détail dans la troisième partie de cette recherche dans le chapitre consacré à l'analyse du traitement des textes et leur engagement politique dans la musique *carranguera*.

²⁷⁹ Jorge Velosa y Los Carrangueros, orchestre symphonique de la Colombie sous la direction d'Eduardo Carrizosa, *Carranga Sinfónica*, Fondo Mixto de Cultura de Boyacá, 2011.

²⁸⁰ Dans le questionnaire proposé par Jorge Molina au chanteur et compositeur Jorge Velosa, ce dernier signale ne pas avoir eu un intérêt particulier à inviter des musiciens issus du groupe *Nueva Cultura* à intégrer leur groupe. Il raconte comme cela s'est produit parce que « c'était les croisements musicaux et sociaux qui se sont produits à l'époque qui nous ont en partie rapproché, par le partage aussi bien de buts et propositions musicales que d'objectifs, sonorités et instruments communs ». Traduction de : « *No hubo lo que usted llama un interés especial ; el trasegar musical y social de una época fue lo que, en parte, nos acercó, con*

introduits pour le groupe du point de vue musical, technique et de mise en scène. Nous pouvons remarquer en particulier pour cette période du groupe, un retour au fonctionnement du groupe *Los Carrangueros de Ráquira*, où la réflexion et la discussion intellectuelle étaient plus présentes. Dans cette période, le groupe affirme son penchant pour le traitement des thématiques centrées sur la figure du paysan de Boyacá et la relation avec l'environnement.

sus propósitos y propuestas tanto musicales como de objetivos, sonoridades, instrumentos comunes, etc. »
Extrait du questionnaire proposé par Jorge Molina au chanteur et compositeur Jorge Velosa, Bogotá, 19 mai 2019, question 10 : « Dans la transition entre le groupe formé avec Les Frères Torres et postérieurement *Velosa y Los Carrangueros*, quel intérêt particulier trouvez-vous à travailler avec certains des membres du groupe *Nueva Cultura* ? ».

2.8. Les activités extra-musicales de Jorge Velosa

Jorge Velosa développe, en dehors de la musique, une intense activité à la radio, à la télévision ainsi qu'en tant que conférencier dans les cercles académiques des universités en Colombie. Ces activités lui ont permis de donner une plus large diffusion à la musique *carranguera* ainsi que la possibilité de consolider l'image qui s'est construite autour de la figure du paysan du Plateau cundiboyasence. Nous allons, dans le travail qui va suivre, analyser chacune de ces facettes.

2.8.1. Les programmes à la radio

Jorge Velosa et le groupe des *Los carrangueros de Ráquira* ont très progressivement élargi leur public et leur répertoire grâce aux diverses émissions de radio et de télévision réalisées pendant plusieurs années. La notoriété qu'ils ont gagnée est partie d'un petit hameau rural pour, au fur et à mesure, s'étendre à toutes les autres régions de la Colombie. Avec le programme de la Radio Furatena, comme le mentionne Ramiro Zambrano, ils ont conquis le noyau principal de leur public, comprenant la vallée de Tenza, Chiquinquirá, la vallée d'Ubaté et tous leurs environs. D'après les informations données par Jorge Velosa, ils ont diffusé le programme *Canta el pueblo* entre deux et trois ans. Par la suite, ils ont continué à produire le même programme mais cette fois-ci à Bogotá, tous les dimanches à la Radio Super. Une fois le groupe devenu célèbre en Colombie, Velosa a animé une autre émission radio à l'entreprise de média Caracol appelé *Olalita y Olalá*. Le programme a été transmis tous les jours de 7 heures à 7 h 30 avec Yamit Amat²⁸¹. Ce média bénéficie d'une couverture nationale et possède l'une des deux chaînes les plus populaires de Colombie à la radio et à la télévision.

²⁸¹ Yamit Amat est un des journalistes les plus réputés de Colombie.

2.8.2. Jorge Velosa comédien à la télévision

Jorge Velosa a participé en tant que comédien à trois séries télévisées de comédie populaire et folkloriste : *Don Chinche*, *Romeo y Buseta* et *La Riolina*. Les deux premières, en particulier, ont eu un grand impact en Colombie. L'importance de la participation de Velosa à ces séries télévisées réside dans la manière dont il a créé leurs personnages.

Le dénominateur commun des trois personnages construits pour les trois séries télévisées est que les trois sont une représentation d'un type paysan de Boyacá avec, pour chaque personnage, des personnalités et des éléments différents. Ces personnages ont changé la perception que les gens avaient en Colombie des paysans de Boyacá. Nous voyons par exemple comment le personnage de Florentino, ou « Floro » dans la série *Don Chinche*, amène, selon Velosa, un son guttural, un cri très caractéristique des paysans de la région qui sera ensuite repris dans la musique, et spécialement pendant les concerts, pour introduire les chansons. Ce cri est devenu avec le temps un élément d'identification des paysans de Boyacá²⁸², grâce à sa représentation dans la série de télévision et grâce aussi au fait qu'il l'utilise constamment dans les interviews et dans les spectacles avec ses groupes. Le deuxième personnage construit par Velosa pour la série télévisée *Romeo y Buseta* est Monsieur Trino Epaminondas Tuta. Lui aussi est un personnage d'origine paysanne de Boyacá, mais qui vit à Bogotá. L'intérêt de ce personnage réside dans la façon dont Velosa l'a construit, entre sa manière de parler, de s'habiller, le langage qu'il utilise, qui est repris de la façon populaire de parler des paysans de Boyacá. Velosa indique qu'il a structuré et recréé ces personnages avec tous les éléments présents dans la culture populaire de sa région. Enfin, dans la série *La Riolina*, le personnage construit par Velosa s'inspire du passage de Jorge Velosa à la *Radio Furatena*. Ce personnage a été recréé sur la thématique d'un locuteur de radio dans une petite chaîne de village dont la programmation s'adresse aux paysans de la région.

Nous pouvons tirer une conclusion importante pour notre recherche du passage de Jorge Velosa à la télévision en tant que comédien. La valeur ajoutée de son activité se centre sur les possibilités que lui donne son passage à la télévision pour construire une image de paysan de Boyacá. Cette construction va s'ajouter à la mise en scène que Velosa construit lors de ses spectacles musicaux. Une situation intéressante que nous avons remarquée au

²⁸² Voici un exemple de ce cri [ici](#).

long de notre recherche est liée à la différence qui existe entre la façon dont Velosa se présente sur scène et la façon dont il s'exprime dans un dialogue plus personnel ou intime. Sur scène, Velosa se présente comme un paysan, ce que mettent en évidence sa tenue, son accent et l'intonation de sa voix, sa façon de parler en rimes avec des dictons, des proverbes, des blagues et des devinettes. Dans d'autres contextes, par exemple lors d'une conversation ou bien dans une interview longue, il ne garde plus son accent prononcé de paysan de Boyacá, il présente une facette plus réflexive et intellectuelle qui montre que son parcours académique est tout autant lié à son activité dans la musique *carranguera*. Cette différence de comportement invite à nous poser une question : Velosa a-t-il construit ce personnage de paysan de Boyacá pour conditionner une mise en scène de la musique *carranguera* ?

2.8.3. L'activité de Jorge Velosa en tant que conférencier

Jorge Velosa a réalisé une importante activité dans le milieu académique en tant que conférencier dans diverses universités et centres culturels du pays. Velosa explique que cette activité est issue des interlocutions qu'il fait avec le public pendant les concerts et qui, progressivement, ont gagné en importance avec la réalisation de concerts didactiques, de présentations préalables aux concerts jusqu'à devenir des activités indépendantes des concerts. La réalisation de conférences est devenue une activité régulière pour Jorge Velosa, grâce aux multiples invitations qu'il reçoit des universités, des espaces culturels et festivals de musique dans le pays. Nous voulons présenter ci-dessous les trois thématiques de conférences que Jorge Velosa a le plus fréquemment réalisées. À la fin de cette section, nous présenterons un évènement important qui correspond à la réalisation du Premier Congrès National Carranguero 2019 à Tinjacá dans le département de Boyacá, avec la participation de Jorge Velosa en tant que conférencier. La réalisation de ce congrès est à percevoir comme une consolidation de toute l'activité académique qui s'est produite autour de la musique *carranguera* au cours de son histoire.

2.8.3.a. Mon parcours avec les *tiples* – *Mis andares con los tiples*

La conférence autour du *tiple*, connue comme *Mis andares con los tiples*, s'est consolidée sous ce nom à la suite de l'article écrit par Jorge Velosa et publié dans la revue (*Pensamiento*), (*Palabra*) y *Obra*, édité par l'Université pédagogique nationale de Colombie²⁸³. L'article, ainsi que cela est mentionné en note de bas de page, a été écrit en réaction de la réponse que Velosa a voulu donner à trois questions posées par le professeur Eliécer Arenas lors de l'intervention qu'il a réalisé dans le colloque « *le tiple, otras miradas* »²⁸⁴, dans le cadre de la V^e *Rencontre Nationale du Tiple soliste* réalisée par l'Université pédagogique nationale de Colombie à Bogotá le 4 avril 2013. La conférence-article montre l'évolution du rapport que Jorge Velosa a eu depuis leur enfance avec le *tiple*, en tant qu'auditeur et interprète. Dans le récit donné par Velosa, il raconte qu'en dépit des contacts intermittents qu'il a eus avec l'instrument dans son enfance à la campagne, sa relation avec le *tiple* est devenue plus forte et importante lorsqu'il est rentré à l'Université nationale de Colombie en tant qu'étudiant de médecine vétérinaire :

« Là où je le rencontre [le *tiple*] en corps et âme, et pas à pas, c'est à l'Université Nationale, peu de temps après être entré pour faire des études vétérinaires en 1969. Je crois que le coup de pouce initial est donné au Conservatoire, dans la classe de folklore avec le maître Guillermo Abadía. Également, avec les discussions que nous avons eues en permanence entre garçons [...] sur l'importance, le sauvetage et la projection de la culture populaire, comme moyen et partie de ce que le mouvement étudiant, ou une des tendances au sein de celui-ci, prônait. Pour cela, nous avons donc constitué un groupe avec ses variantes, dans lequel le *tiple* a gagné une place très spéciale. Ce groupe semblait très proche de ce qui est maintenant la sonorité d'un ensemble *carranguero* »²⁸⁵.

²⁸³ Jorge Velosa, « Mis andares con los tiples », (*Pensamiento*) (*Palabra*) y *Obra*, 10 juillet – décembre 2010, p. 118-125.

²⁸⁴ Nous le traduisons comme « le *tiple* autre regard ».

²⁸⁵ Traduction de : « *Donde sí me lo voy encontrando en cuerpo y alma, y paso a paso, es en la Universidad Nacional, al poco tiempo de haber entrado a estudiar Veterinaria en 1969. Creo que el empuje inicial se da en el Conservatorio, en la clase de folclor con el maestro Guillermo Abadía. También en las tertulias que entre muchachos de cuerdas neuronales comunes teníamos permanentemente sobre la importancia, el rescate y la proyección de la cultura popular, como medio y parte de lo que pregonaba el movimiento estudiantil –o una de las tendencias dentro de él–, para lo cual armamos un grupo con sus variantes, en el que el tiple se ganó un lugar muy especial. Este grupo sonaba muy cercano a lo que ahora es la sonoridad de un conjunto carranguero* ». Jorge Velosa, « Mis andares con los tiples », *op. cit.*, p. 123.

La conférence-article présente également des poèmes et des chansons écrits par Jorge Velosa, quelques-uns inédits et d'autres publiés dans ses disques, dans lesquels le *tiple* est le protagoniste. Cette relation de poèmes et chansons, que présente l'instrument sur de multiples facettes, a l'objectif de mettre en valeur l'instrument. Également, Velosa, de manière très active et consciente, invite à la défense et la sauvegarde des instruments à cordes pincées, dont le *tiple* est un des instruments les plus représentatifs car reflète la culture populaire d'une bonne partie du pays.

2.8.3.b. La Carranga a son histoire — *La Carranga tiene su cuento*

En 2013, Jorge Velosa écrit la conférence *La Carranga tiene su cuento* (La Carranga a son histoire) à l'occasion d'un évènement culturel qui se tient dans la ville de Tunja à Boyacá²⁸⁶. Cette conférence a surgi comme une compilation qui prend en compte des écrits, des conférences et des interviews réalisés tout au long de sa carrière. Velosa y fait un récit autobiographique de sa relation avec la musique ainsi que la genèse et l'évolution de la musique *carranguera* en tant que genre musical et mouvement culturel. La conférence, très riche en anecdotes, reprend en détail les situations et évènements les plus importants qui ont permis au compositeur de former de la musique *carranguera* dès son passage à l'université, depuis la réalisation de l'émission *Canta el Pueblo* jusqu'au succès obtenu avec leur première formation des *Los Carrangueros de Ráquira* et, par la suite, avec les autres ensembles. La conférence offre également un panorama des rythmes de danse présents dans le répertoire de la musique *carranguera*, l'importance de la strophe et de la versification dans la composition des chansons. Il donne également des pistes sur la mise en scène des spectacles et des éléments conceptuels présentes dans les textes des chansons et dans son activité musicale.

²⁸⁶ D'après une version écrite et inédite proposée par Jorge Velosa. Nous avons extrait les références de la conférence qu'il a organisée lui-même en 2016 à l'Université d'Antioquia, qui garde le même sujet mais qui a été présentée sous le nom de *Campo, Universidad y Carranga* (Campagne, Université et Carranga) ([enregistrement audio](#) 2 mars 2016). Nous avons également trouvé une version de cette conférence dans le cadre du premier colloque de la musique andine colombienne réalisé entre le 25 et 27 mars 2013 dans la ville de Ginebra dans le département du Valle del Cauca en Colombie. Cette version est en ligne sur <http://unradio.unal.edu.co/nc/detalle/cat/festivos-un-radio-bogota/articulo/la-Carranga-tiene-su-cuento-conferencia-del-doctor-jorge-velosa/page/74.html>, consulté le 7 septembre 2020.

Cette conférence est devenue un document très important, par la quantité des références et des informations présentes, pour l'étude et la recherche sur cette musique.

2.8.3.c. La carrière (la mine) de mon chant — *La cantera de mi canta*

Jorge Velosa parle, dans cette conférence, de l'importance de la strophe, dénommée comme *canta* ou *copla*, dans la construction tant de la structure que du contenu de leurs chansons et leurs poèmes. Également, il parle de la façon dont la *canta* a permis de construire tout au long de sa vie un lien direct avec le savoir et la culture populaire. Les éléments qu'il relate dans la conférence font partie de ses expériences sur le sujet, son parcours créatif à travers l'étude personnelle et les recherches réalisées dans la campagne entre les divers villages à travers le pays, et en particulier les départements de Santander, Cundinamarca et Boyacá. Il déclare ne pas être un expert au sujet de la versification, mais son propos est de présenter sa vision et son expérience avec les *cantas* et le rôle qu'elles ont joué dans son travail de création.

Dans la conférence, il est possible de distinguer trois sections, dont une première qui parle de la façon dont la *canta* a été présente tout au long de sa vie. Une deuxième partie aborde les styles et formes de la strophe selon sa métrique et sa structure. La troisième partie illustre comment la *canta* est présente entre les paysans pour faire référence à tous les moments et situations de leurs vies. Pour Velosa, les *cantas* ou *coplas* sont comme des briques rendant possible la construction des poèmes.

Cette conférence a été d'une très grande utilité pour notre recherche, car avec les éléments théoriques et la grande quantité d'exemples présentés par Jorge Velosa, nous avons pu construire notre analyse sur la structure métrique des textes. Également, cette conférence nous a apporté des éléments importants pour l'analyse qui sera présentée dans la troisième partie de ce travail sur le rôle des strophes dans la construction de la mise en scène du spectacle *carranguero*.

La conférence a été organisée à plusieurs reprises dans différentes universités et centres académiques en Colombie. Nous avons pris pour notre analyse la version réalisée à l'Université d'Antioquia à Medellín le 3 mars 2016²⁸⁷.

2.8.3.d. Premier Congrès Nationale Carranguero 2019 à Tinjacá, Boyacá

C'est pendant les journées des 16 et 17 du mois d'août 2019 que s'est déroulé le premier Congrès National *Carranguero* dans la ville de Tinjacá du département de Boyacá, sur la consigne « *La Carranga se sent et se pense* »²⁸⁸, réalisé dans le cadre de la XII^e rencontre des musiciens *carrangueros* appelée *Convite Cuna Carranguera*²⁸⁹.

Pendant le congrès, quinze communications se sont succédé, venues tant de chercheurs, pédagogues et journaliste, que de musiciens actifs dans le milieu de la musique *carranguera*. Nous signalons notamment la participation des musiciens Jorge Velosa, Roque Julio « El Tocayo » Vargas et Frank Forero du groupe *Velo de Oza*.

Les communications ont été regroupées en six thématiques : les imaginaires et la mémoire, l'environnement et le territoire, la pédagogie, la perspective de genre, l'analyse musicale, la résistance culturelle et les scénarios de paix. Parmi les six thématiques du Congrès, nous remarquons principalement trois axes autour desquels se sont déroulées les communications. Le premier axe réunit les communications qui ont examiné les cadres stylistiques et temporels sur lesquels se sont étalées les productions de musique *carranguera*, entre les *romances* anciennes d'origine hispanique et les nouvelles expérimentations produites par les musiciens à travers la fusion avec d'autres genres musicaux. Le deuxième axe se focalise sur les expériences présentées par des professeurs

²⁸⁷ Conférence *La cantera de mi canta* réalisée par Jorge Velosa à l'Université d'Antioquia à Medellín le 3 mars de 2016 ([enregistrement audio](#) 3 mars de 2016).

²⁸⁸ Les mémoires du congrès ont été publiées au mois d'août 2020 : *Memorias 1^{er} Congreso Nacional Carranguero, ¡La Carranga se siente y se piensa!*, Tinjacá-Boyacá, La Jaula Publicaciones, Claudia Serrano (éd.), Astrid Avila, Daniel Díaz-Rueda, 2020. 257 p.

²⁸⁹ *Le Convite Cuna Carranguera* est la rencontre annuelle des musiciens *carrangueros* organisée depuis 2008 dans la ville de Tinjacá dans le département de Boyacá. Cette rencontre s'est faite à l'initiative d'un groupe de musiciens *carrangueros* et d'artistes indépendants dans le but d'ouvrir des espaces d'expression pour la musique *carranguera*, tant pour les musiciens professionnels que pour les amateurs.

et montrant comment la musique *carranguera* a été très importante pour leurs travaux pédagogiques tant au niveau de l'école primaire et de l'éducation non formelle qu'au niveau des cursus universitaires. Enfin, quelques communications se sont intéressées à la figure de la femme, autant dans les thématiques des chansons que concernant la participation directe des femmes à l'activité musicale du genre. Cette dernière thématique a permis un exercice académique très intéressant, parce que la rencontre entre musiciens, compositeurs et académistes a permis de discuter de la façon d'aborder les textes des chansons dans la musique *carranguera*, mais aussi les relations entre hommes et femmes, et d'évaluer dans quelle mesure les chansons peuvent renforcer les stéréotypes existants et donner une continuité à des relations injustes et inéquitables, particulièrement dans la vie des paysans de la région.

Nous avons voulu faire référence à ce premier congrès parce que sa réalisation a montré le lien assez fluide que la musique *carranguera* a entretenu avec l'académie dès son début. Cela peut s'observer dans la forme défendue par les musiciens *carangueros*, pour que cette musique fasse converger autant le divertissement que la réflexion et l'engagement social. La réalisation d'une activité académique telle qu'un congrès révèle également l'intérêt des académistes, en particulier ceux qui sont venus des sciences sociales, pour faire de la recherche et écrire sur la musique *carranguera*.

L'analyse des activités académiques autour de la musique *carranguera* nous a permis de comprendre comment ces manifestations musicales se sont progressivement consolidées en tant que mouvement social avec des revendications devenues plus explicites à travers les discours des conférences. Jorge Velosa explique que parmi les raisons qui l'ont poussé à réaliser des conférences²⁹⁰ ou à participer à de tels événements académiques, se trouvait la conscience de devoir cultiver la construction de la musique *carranguera* comme chemin de vie et genre musical.

²⁹⁰ À la question « À quel moment de votre carrière avez-vous commencé comme conférencier et comment vous êtes-vous intéressé à ce type d'activité ? », Jorge Velosa a répondu : « Quand je me suis rendu compte que le *carranguero* cessait d'être le nom du groupe et devenait une voie, dans un genre qu'il était socialement et musicalement important de cultiver et de payer du verbe et de la pensée ». Traduction de : « *Cuando me voy percatando de que lo carranguero va dejando de ser el nombre del grupo y se va transformando en un camino, en un género que social y musicalmente era importante cultivar y abonar desde el verbo y el pensamiento* ». Extrait du questionnaire proposé par Jorge Molina au chanteur et compositeur Jorge Velosa, Bogotá, 19 mai 2019, question 15.

2.9. L'évolution de la musique *carranguera* au-delà de Jorge Velosa et ses groupes carrangueros

2.9.1. Les groupes qui ont fait une carrière parallèle à Jorge Velosa

Parmi les centaines des groupes qui ont émergé après le grand succès des *Los Carrangueros de Ráquira*, qui ont commencé à se présenter en tant que *carrangueros* ou qui ont repris le même type d'ensemble instrumental, le même type de danses et une forme similaire de mise en scène, nous avons choisi trois groupes pour notre analyse. Notre choix a été orienté par notre travail de terrain qui a permis de distinguer trois groupes comme étant très représentatifs du genre tout en ayant un style propre et particulier. Nous allons analyser ci-dessous le parcours musical des groupes *Los Hermanos Amado* (Les Frères Amado), *El Pueblo Canta* et *Los Filipichines*.

2.9.1.a. Les Frères Amado et la dynastie musicale de la famille Amado

La famille Amado est considérée comme une dynastie de musiciens dans le département de Boyacá. Les membres de cette famille se sont principalement établis dans l'actuel village de Chíquiza, anciennement appelé San Pedro de Iguaque. Les membres de la famille Amado sont à l'origine de plusieurs groupes de musique *carranguera*, parmi lesquels le groupe connu sous le nom de *Los Hermanos Amado*, qui a été l'ensemble iconique de cette famille de musiciens.

Le groupe de *Los Hermanos Amado* a été fondé en 1987 par les quatre frères Pedro Nel, Senén, Gabriel et Develgario Amado. Leur premier disque a été enregistré en 1988. Nous comptons dans la discographie de ce groupe un total de sept disques enregistrés entre l'année de 1988 et 2008 :

Nom du disque	Année
<i>Ancestro campesino</i>	1988
<i>Recuerdos de mi pueblo</i>	1990
<i>Trabajo tiple y canción</i>	1992
<i>Que siga la fiesta</i>	1996
<i>Con ruana, quimba y sombrero</i>	1997
<i>Recordando mi folclor</i>	2004
<i>Con la esencia de mi tierra</i>	2008

Tableau 1 : Discographie du groupe *Los Hermanos Amado*.

Le groupe des *Frères Amado* a produit des enregistrements jusqu'à l'année 2008. Dans l'actualité, il existe une dizaine de groupes dans la famille Amado mais les ensembles les plus connus sont, d'une part, le groupe de *Pedro Nel Amado* et, d'autre part, le groupe de *Jacinto y sus Hermanos*. Nous soulignons également que Juan Amado, le fils de Pedro Nel Amado, un des frères Amado, a formé un groupe appelé *La Segunda Packa*, dans lequel il combine des éléments de la musique *carranguera* et le rock.

Voici un extrait des propos de Pedro Nel Amado sur la musique que jouent ses fils :

« *Parce que s'il y a de nouveaux musiciens qui aiment la Carranga, mon fils par exemple, il joue ma musique, mais il fait déjà sa musique avec du rock. Carranga, textes et requinto et tout, mais il a déjà un autre rythme plus altéré* »²⁹¹.

Une des caractéristiques les plus importantes à observer dans les groupes de la famille Amado est qu'ils se retrouvent à la limite de ce qui peut être considéré comme de la musique paysanne ou de la musique *carranguera*. La famille Amado garde de très fortes racines avec la campagne, ils combinent travaux dans la campagne avec activités musicales en tant que musiciens actifs dans les scénarios. Comme nous avons pu l'observer dans l'interview réalisée à Pedro Nel Amado²⁹² avec le groupe des Frères

²⁹¹ Traduction de : « *Porque si hay músicos nuevos y que les gusta la Carranga, mi hijo por ejemplo, él me toca mi música mía, pero entonces ya tiene la música con rock. Carranga, letras y requinto y todo, pero ya le mete otro ritmo mas alterado* ». Extrait de l'interview personnelle de Pedro Nel Amado, le 21 janvier 2017 à Tunja. ([Audio 1](#), 21 janvier 2017)

²⁹² Interview personnelle avec Pedro Nel Amado, le 21 janvier 2017 à Tunja, *op. cit.*

Amado, ils ont adopté tous les éléments établis dans la musique *caranguera* à partir du groupe *Los Carrangueros de Ráquira*, que ce soit l'ensemble instrumental, la tenue vestimentaire ou bien quelques aspects de mise en scène. Néanmoins, ils gardent leur propre identité dans leur musique avec les traditions de la campagne. Ils considèrent qu'ils sont en train de perpétuer une tradition familiale, une tradition pour eux ancestrale. Cette situation les place au carrefour de ce qui est considéré dans leur tradition familiale comme étant leur terroir, leur hameau rural, leurs coutumes paysannes et de ce qui est introduit par Velosa comme étant la représentation ou la mise en scène de la vie paysanne.

Pour notre corpus de travail, nous avons décidé de prendre trois disques parmi les productions de la famille Amado : le disque *Ancestro campesino*²⁹³ (Ancêtre paysan) en 1988 avec la formation des Frères Amado, le disque *Un Canto a la Vida*²⁹⁴ (Un chant à la vie) produit dans l'année 2000 par le groupe *Rompeson* dirigé par Pedro Nel Amado, et le disque *Pa' bailar con sumercé*²⁹⁵ (Pour danser avec vous) de l'année 2007, du groupe *Jacinto y sus Hermanos*.

2.9.1.b. Le groupe *El Pueblo Canta* et la famille Suesca²⁹⁶

Le groupe *El Pueblo Canta* a été formé en 1990 par les trois frères Suesca : Alvaro, directeur, chanteur principal et joueur de *requinto*, Jorge, le guitariste, Juber au *tiple*, accompagnés du fils d'Alvaro Suesca, Edixon Suesca, à la *guacharaca*. Ce groupe enregistre en 1991 son premier disque, *El gustador*. En 2005, le groupe change de formation avec la sortie de deux des frères Suesca, Jorge et Juber, et l'entrée de Danny Suesca, un autre fils d'Alvaro Suesca, qui avait fini sa formation au séminaire catholique et était devenu curé. La formation actuelle du groupe est composée d'Alvaro Suesca, son fils Edixon au *tiple*, Danny à la guitare et Eduardo Vega à la *guacharaca*. Le groupe est établi dans la ville de Tuta dans le département de Boyacá.

²⁹³ Los Hermanos Amado, *Ancestro campesino*, The Orchard Music-Codiscos, 1988.

²⁹⁴ Rompeson, *Un Canto a la Vida*, Discos el Dorado, 2000.

²⁹⁵ Jacinto y sus Hermanos, *Pa' bailar con sumercé*, Tipicol Music, 2007.

²⁹⁶ Les références sur le groupe sont extraites de l'interview personnelle d'Alvaro Suesca et Edixon Suesca du groupe *El Pueblo Canta* à Tuta-Boyacá le 22 janvier 2017 et du travail de Daniel Alejandro Alvarez, *Cuatro estilos de tocar la Rumba y el Merengue Carranguero en el Tiple*, mémoire de licence en musique, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2017.

Le groupe a produit cinq disques publiés jusqu'à l'année 2016, date du dernier enregistrement que nous avons retrouvé. Également, le groupe s'est produit dans de nombreux concours et festivals de musique andine colombienne. Ils ont notamment gagné en 1993 le premier prix de la meilleure « expression autochtone » au Festival National Mono Núñez, qui est un des festivals les plus prestigieux de musique andine colombienne. Voici la discographie du groupe que nous avons retrouvée :

Nom du disque	Année
<i>El gustador</i>	1991
<i>De Rumba en Rumba</i>	1995
<i>A Sombrero Quitáo</i>	1997
<i>Cantores y Bailadores</i>	2007
<i>¡ Ay qué sería de mi folclor !</i>	2016

Tableau 2 : Discographie du groupe *El Pueblo Canta*.

Ce groupe s'identifie comme étant un groupe nettement *carranguero* et gardant une grande admiration pour la musique produite par Jorge Velosa, ce qu'ils rappellent eux-mêmes volontiers :

« Nous, en particulier, nous avons été directement influencés par Jorge Velosa parce que nous avons adopté cet ensemble instrumental, nous avons continué et nous continuons à le diffuser comme cela. Nous continuons à l'aimer et à le respecter tel qu'il l'a fait »²⁹⁷.

Par rapport au groupe des Frères Amado, ce groupe prend un peu de la distance par rapport à la musique paysanne et se préoccupe d'introduire de nouveaux éléments dans ses interprétations, comme par exemple leur intérêt pour la polyphonie entre les voix et les instruments. Dans leurs chansons, ils introduisent jusqu'à quatre parties pour les voix et ils font des contrepoints entre le *tiple*, le *requinto* et la guitare, ce qui n'est pas très courant pour ce genre. Au niveau de l'instrumentarium, comme nous le verrons plus loin,

²⁹⁷ Traduction de : « *Nosotros particularmente tenemos la influencia directa de Jorge Velosa, porque adoptamos ese formato, por ahí nos fuimos, por ahí continuamos, y pues lo seguimos difundiendo así. Lo seguimos queriendo y respetando como lo hizo* ». Interview personnelle d'Alvaro Suesca et Edixon Suesca du groupe *El Pueblo Canta*, *op. cit.*

ils introduisent dans l'ensemble *carranguero* traditionnel des instruments de percussion venus d'ensembles traditionnels de la région, propres au genre musical de *guabina-torbellino*.

Le musicien Pedro Nel Amado du groupe des Frères Amado établit une comparaison entre leur type de musique et celle du groupe *El Pueblo Canta* :

« *Il est paysan, il est traditionnel [...] il a son style, il ne fait pas la fête, il est plus calme, il est comme un type de merengue bambuquiado, par exemple, si je joue avec Avaro Suesca, je ne peux pas m'intégrer à lui, car il a un autre style de musique, c'est aussi de la Carranga, mais alors la mienne est plus légère, plus saccadée et plus paysanne, et la sienne est plus parfaite, mieux arrangée, elle est au style du bambuco et la mienne est allégée, paysanne saccadée, guasca, pour danser [...], plus rapide* »²⁹⁸.

La conclusion à laquelle Pedro Nel Amado arrive est que si les deux groupes jouent bien de la musique *carranguera*, ils se démarquent par une différence de style, celui de leur groupe gardant un accent plus marqué pour être dansant ainsi qu'un caractère paysan, tandis que le groupe *El Pueblo Canta* préfère un type d'interprétation plus soigné et élaboré.

Nous avons intégré à notre corpus d'étude trois travaux de ce groupe. Les disques appartiennent à différents moments distincts de leur évolution : *A Sombrero Quitáo*²⁹⁹ (À chapeau levé) en 1997, *Cantores y Bailadores*³⁰⁰ (Chanteurs et danseurs) en 2007, et *¡Ay qué sería de mi folclor!*³⁰¹ (Que deviendrait mon folklore !) en 2016.

²⁹⁸ Traduction de : « *Es campesino, es tradicional [...] tiene su estilo, no es fiestero, es mas calmao, es como merengue bambuquiado, como por ejemplo si yo toco con Avaro Suesca, yo no me le puedo acoplar porque el tiene un estilo de otra música, es misma Carranga y todo pero entonces la mía es mas ligerita y mas golpeadita y mas campesina, y la de el es más perfecta, mejor arreglada, es bambuquiada y la mía es aligerada, campesina golpeada, guasca, para bailar [...], mas movida* », *ibidem*.

²⁹⁹ El Pueblo Canta, *A Sombrero Quitáo*, 1997.

³⁰⁰ El Pueblo Canta, *Cantores y Bailadores*, Edi-Son producciones, 2007.

³⁰¹ El Pueblo Canta, *¡Ay qué sería de mi folclor!*, Edi-Son producciones, 2016.

2.9.1.c. Jaime Castro et le groupe *Los Filipichines*

Jaime Castro est un compositeur et chanteur né à Tinjacá – Boyacá en 1966. À l'âge de 14 ans, il part vivre à Bogotá. En 1988, dans cette même ville, il forme le groupe *Los Filipichines*. La première formation de ce groupe était composée d'Abel Cordero à la basse électrique, José Garzón au *tiple*, Pedro Beltrán au *requinto* et Jaime Castro, le chanteur principal et à la *guacharaca*. Le premier disque de ce groupe est enregistré en 1997 sous le titre de *Sabor Carranguero (Swing carranguero)* et, jusqu'au 2020, le groupe a enregistré un total de sept disques. Voici la production musicale de Jaime Castro avec leur groupe *Los Filipichines* :

Nom du disque	Année
<i>Sabor carranguero</i>	1997
<i>Sabor carranguero Vol.2</i>	1998
<i>Jaime Castro y Los Filipichines 20 años</i>	2009
<i>Exitos de Oro Vol. 1</i>	2011
<i>Arte, Amor y Alegría</i>	2014
<i>Exitos de Oro Vol. 2</i>	2015
<i>A bailar se dijo</i>	2020

Tableau 3 : Discographie du groupe de Jaime Castro et *Los Filipichines*.

En 2000, Jaime Castro s'associe avec deux autres musiciens très reconnus dans le milieu de la musique *carranguera*, Les Frères Torres et Libardo Gonzalez, du groupe *El Son de Allá*. Avec eux, il forme le groupe *Tocason* (Torres, Castro et le Son) dont il est le chanteur principal. Avec ce groupe, le compositeur a une production importante. Nous remarquons également de multiples collaborations avec le *requintiste* Delio Torres, ancien *requintiste* de *Jorge Velosa et les Frères Torres* pour les projets musicaux de Jaime Castro et son groupe *Los Filipichines*.

Filipichin est un terme utilisé particulièrement à Bogotá pour faire référence à une personne, un homme présomptueux, élégant et sophistiqué dans la manière de s'habiller. Dans sa signification originelle, le terme fait référence à un « tissu en laine imprimé »³⁰².

³⁰² Traduction de : « *Tejido de lana estampado* ». Voir sur le dictionnaire en ligne de l'Académie royale espagnole (Real Academia Española, RAE) : <https://dle.rae.es/filipich%C3%Adn>, consulté le 9 septembre 2020.

Le terme fut extrapolé pour désigner les personnes habillées d'une tenue élégante, en général des hommes, à la mode de Bogotá il y a quelques années.

Le groupe, qui s'est établi à Bogotá, a cherché à produire un type de musique paysanne faite par des paysans qui ont quitté la campagne pour s'installer dans les grandes villes comme Bogotá. Les thématiques du groupe proposent ainsi des réminiscences sur la vie à la campagne, sur la vie des paysans qui ont migré dans les villes et sur la nostalgie du retour. Du point de vue musical, Jaime Castro s'identifie comme un musicien *carranguero*, qui fait de la musique paysanne, mais avec un peu plus d'élaboration musicale et avec des thématiques pour un public plus large que le paysan. Il est intéressant de signaler l'inscription que l'on peut lire sur la pochette de trois de leurs disques, juste après le titre du disque et le nom du groupe : « Musique paysanne élaborée »³⁰³. Quand nous avons interrogé Jaime Castro sur ce qu'il entendait par musique paysanne plus élaborée, il nous a donné la réponse suivante :

« De nos jours, si l'on peut souligner qu'il y a plus d'académies, car il y a définitivement déjà des écoles de musique dédiées à l'enseignement de la musique paysanne et puis c'est plus académique, les cercles harmoniques sont larges, d'abord parce que cela a commencé par le petit cercle de tonique, sous-dominante et quinte, mais on fait déjà de la musique avec de grands cercles, ce cela que j'appelle un peu plus élaborée, on fait beaucoup plus attention à la justesse, on s'accorde à 440 [...] »³⁰⁴.

Ce qui se détache du commentaire de Jaime Castro est que, selon lui, l'évolution qu'a connue la musique *carranguera* s'est produite principalement à partir d'une plus grande élaboration de l'aspect harmonique des chansons avec l'emploi de *cadences* harmoniques plus complexes. Également, il rappelle comment de plus en plus de groupes se préoccupent de la justesse et de la qualité de leurs interprétations. Nous voyons de quelle

³⁰³ Nous avons trouvé cette mention sur les disques : *Jaime Castro y Los Filipichines 20 años* (2009), *Exitos de Oro, Vol. 1* (2011) et *Exitos de Oro, Vol. 2* (2015).

³⁰⁴ Traduction de : « *Hoy en día si se puede apuntar a que hay más academia porque definitivamente ya hay escuelas de música dedicadas a enseñar música campesina y entonces es más académico, los círculos armónicos son amplios, inicialmente pues se comenzó con el pequeño círculo de tónica, subdominante y quinta, pero ya hacemos música con círculos grandes, que eso es a lo que yo llamo un poco más elaborado, nos fijamos mucho más en la afinación, afinamos a 440 [...]* ». Extrait de l'interview personnelle de Jaime Castro du groupe *Los Filipichines*, Bogotá, le 24 janvier 2017.

manière cela est étroitement corrélé avec le nom du groupe, car étant des paysans qui habitent la ville, ils ont voulu faire une musique qui reste toujours paysanne, mais d'une manière plus élaborée, plus soignée et plus élégante que celle des paysans de la campagne. Dans la même interview, il signale qu'il est possible que ce soit aussi l'augmentation de la consommation de musique *carranguera*, la compétition entre les groupes ou encore l'apparition d'écoles dédiées à l'apprentissage de cette musique, qui ont conduit à une élévation de la qualité musicale des productions et de l'interprétation de cette musique.

Ainsi, le groupe de Jaime Castro, les *Los Filipichines*, trouve un intérêt important pour notre recherche parce qu'il s'agit d'un groupe de musique *carranguera* urbaine, mais qui conserve les thématiques de la campagne. Également, il faut souligner qu'au niveau de l'instrumentarium, c'est le premier groupe qui décide d'introduire une basse électrique pour remplacer la guitare. Nous avons choisi trois productions de Jaime Castro et *Los Filipichines* à intégrer à notre corpus de travail : *Sabor carranguero (Swing carranguero)* en 1997³⁰⁵, *Sabor carranguero Vol.2* en 1998³⁰⁶ et *Arte, Amor y Alegría (Art, amour et joie)* en 2014³⁰⁷.

³⁰⁵ Los Filipichines, *Sabor carranguero*, Discos el Dorado, 1997.

³⁰⁶ Los Filipichines, *Sabor carranguero, vol.2*, Discos el Dorado, 1998.

³⁰⁷ Jaime Castro y Los Filipichines, *Arte, Amor y Alegría*, Cantautor Records, 2014.

2.9.2. Les nouvelles propositions à partir de la musique *carranguera*

« *Les cultures qui ne s'entremêlent pas ont tendance à disparaître* »³⁰⁸.

Cette phrase, qui revient souvent dans les interviews de musiciens *carrangueros*, a toujours fait référence à cette caractéristique de la musique *carranguera* d'être un mélange de genres musicaux contenus dans un même genre. Aux origines de la musique *carranguera*, les musiciens ont pioché des éléments présents dans les genres musicaux les plus populaires des paysans de la région du Plateau cundiboyacense. Nous avons vu comment la musique *carranguera* est une hybridation entre des genres aussi différents que la *guabina*, le *torbellino*, le *vallenato* de la côte caraïbe, le *joropo* de la Plaine orientale ou les *corridos* mexicains. Dans les dernières années, certains groupes de musique *carranguera* ont présenté une tendance similaire en multipliant des mélanges et croisements mais cette fois-ci avec d'autres genres musicaux contemporains à la fois pour imprimer une sonorité plus moderne à cette musique et impacter un public plus jeune, ou encore pour s'adresser au public urbain et d'autres régions. Des multiples combinaisons ou fusions produites, les plus importantes ont été celles réalisées avec la musique pop, le rock and roll ou les types de musiques caribéennes de danse sur l'ensemble connu comme étant de la « musique tropicale »³⁰⁹. Nous avons choisi les groupes Velo de Oza, San Miguelito et Los Rolling Ruanas qui sont des groupes représentatifs de ces types de fusion et avec lesquels nous pouvons rendre compte des nouvelles propositions qui ont été réalisées avec la musique *carranguera*. Les groupes ont été choisis par l'impact et la reconnaissance qu'ils ont eus dans le milieu de la musique *carranguera* ainsi que par la durée de leur carrière.

³⁰⁸ Traduction de : « *Las Culturas que no se entremezclan, tienden a desaparecer* ». Cette phrase, qui est attribuée à Jorge Velosa, a néanmoins aussi été retrouvée dans les interviews personnelles des musiciens *carrangueros* Luis Alberto Aljure, Frank Forero du groupe *Velo de Oza* ou Efraín Albarracín du groupe *San Miguelito*.

³⁰⁹ Dans notre contexte de recherche, nous dénommons comme musique tropicale colombienne ou musique de bal tropical colombienne aux adaptations qui sont réalisées des danses traditionnelles de la côte Caraïbe colombienne par les ensembles des musiciens des villes de l'arrière-pays de la Colombie. Avec ce terme, il est donc désigné de manière indifférenciée diverses danses de la côte Caraïbe telles que la *cumbia*, le *porro*, le *fandango* parmi d'autres, aussi bien que les productions qui présentent des éléments qui ont un « air » musical de la région caraïbe colombienne. Voir à ce sujet : Juan Diego Parra Valencia, *Deconstruyendo el chucu-chucu: Auges, declives y resurrecciones de la música tropical colombiana*, Fondo Editorial ITM, 2019, 249 p. et Juan Sebastián Ochoa, *Sonido sabanero y sonido paisa. La producción de música tropical en Medellín durante los años sesenta*, Bogotá, Editorial Javeriana, 2018. 388 p.

2.9.2.a. Frank Forero et le groupe *Velo de Oza*³¹⁰ : la *Carranga-rock*

« *Dire au monde que nous existons,
Chanter avec nos propres sons* »³¹¹.

Le groupe *Velo de Oza* est connoté comme étant un groupe de Carranga-Rock. Cette caractérisation est due à la façon dont ont été fusionnés les instruments musicaux de l'ensemble traditionnel *carranguero* et leurs rythmes de danse de basse avec l'instrumentarium d'un ensemble de rock.

Velo de Oza surgit en 2004 dans la ville de Tunja, le chef-lieu de Boyacá, comme un groupe de rock et, en 2007, il se transforme progressivement en un groupe de Carranga-Rock. La transformation se produit par l'incorporation du *requinto*, du *tiple* et de la *gaucharaca* à l'ensemble de base du rock, qui se compose de la batterie, de la guitare électrique et de la basse électrique. Le nom du groupe *Velo de Oza*, comme le signale Frank Forero, est un jeu de mots autour du nom de famille du compositeur Jorge Velosa. C'est un hommage rendu à son activité de musicien de *carranguera* mais aussi car il est considéré comme un personnage relevant de la culture de Boyacá³¹².

Le groupe a eu une géométrie variable au long de sa carrière, comprise entre trois et six intégrants, étant Frank Forero la colonne vertébrale du groupe et le seul intégrant qui s'est maintenu depuis la création du même. Forero, qui est le directeur du groupe, fait également office de compositeur, chanteur principal et producteur. Dans l'actualité *Velo de Oza* est intégré par quatre musiciens, dont Frank Forero à la voix et à la guitare, Fabián Pinilla à la batterie et la *guacharaca*, Jhonny Martinez au *Requinto* et David Barrera à la basse électrique.

³¹⁰ Les informations et références sur le groupe *Velo de Oza* sont tirées de l'interview personnelle de Frank Forero, du groupe *Velo de Oza* le 15 août 2019 à Tunja. Voir également le site officiel du groupe : <https://velodeoza.net/> consulté le 10 septembre 2020 et le site du ministère de la Culture de la Colombie *Simus* (Système d'information pour le secteur musical) : <https://simus.mincultura.gov.co/Home/DetalleAgrupacion/3910> consulté le 10 septembre 2020.

³¹¹ Traduction de : « *Contarle al mundo que existimos, cantarle con nuestros propios sonidos* ». Extrait de la chanson *Chowé* du groupe *Velo de Oza*. *Velo de Oza*, « *Chowé* », *Album Chowé*, 2020.

³¹² Références extraites de l'interview personnelle de Franck Forero, du groupe *Velo de Oza*, le 15 août 2019 à Tunja. ([Audio 1](#), 15 août 2019)

Le groupe a enregistré deux disques au long de sa carrière, le premier appelé *Sumercé*³¹³ en 2012 dans lequel ont été incluses quatre chansons de Jorge Velosa recrées avec le style musical du groupe, et huit chansons de leur création. Le deuxième disque produit sous le titre de *Chowé*³¹⁴ en 2020 inclut également deux chansons de Jorge Velosa et dix de leur propre production.

Le croisement de la musique *carranguera* avec le rock, ainsi que la formation instrumentale particulière du groupe, leur ont permis de toucher des publics et des marchés assez divers. *Velo de Oza* a été produit au croisement de la musique *carranguera*, du rock et des *musiques du monde*. Ce groupe qu'à la basse avait une inclination marquée pour le rock, a intégré progressivement des éléments venus de la musique *carranguera* et a profilé une sonorité qui le fait très particulier et qui l'a permis de gagner une bonne acceptation parmi le jeune public dans de différentes scènes du pays ainsi comme à l'étranger.

Nous voulons remarquer trois caractéristiques de ce groupe, la première est leur intérêt pour chercher une sonorité particulière et unique à partir de l'instrumentarium employé ainsi comme pour le traitement donné à la sonorité des mêmes avec des procédures digitales. Dans l'interview que nous avons eue avec Frank Forero il nous remarque comme pour leurs enregistrements, les ingénieurs du son n'avaient pas des références proches pour la réalisation du mixage dû à la particularité sonore du groupe et comme ils sont finis par créer un précédent de mixage à partir de leurs productions. Le prestigieux magazine américain Billboard, spécialisé dans des informations de l'industrie musicale, a réalisé une revue du groupe en mettant un accent sur la particularité de leurs caractéristiques sonores, voici un extrait pour l'illustrer :

« Ce groupe de cinq hommes (et une femme) joue un mélange de *Carranga* — musique folklorique de la campagne colombienne, principalement du département de Boyacá — avec du rock et de la pop. Le son est unique, en grande partie grâce à l'utilisation d'instruments traditionnels tels que le *guacharaca* (sorte de tube gratté par une fourchette pour produire un son de grattage) et à un sens de

³¹³ Velo de Oza, *Sumercé*, MTM, 2012.

³¹⁴ Velo de Oza, *Chowé*, 2020.

l'humour fantastique tant sur scène que sur les enregistrements. Amusant à regarder et à entendre »³¹⁵.

La deuxième caractéristique de ce groupe est la large quantité d'éléments des genres musicaux très variés qui sont utilisés dans leurs productions tant les créations comme les récréations des pièces de musique *carranguera* d'autres compositeurs. Selon le concept du groupe, il s'agit de faire une fusion entre la musique *carranguera* et les éléments venus du côté du rock. Nous pouvons ainsi entendre dans leurs chansons des éléments stylistiques aussi divers des genres comme le *hard-core*, le *punk*, le *ska*, le *reggae*, le *funk rock*, la musique *country*, le *blues*, le *swing* et les sonorités du *dubstep* venues de la musique électronique.

Une troisième caractéristique que nous remarquons de *Velo de Oza* est que dans les démarches de production et de promotion de leur travail, le groupe s'est projeté spécialement sur les circuits du marché des musiques du monde³¹⁶, ce qui lui a assuré une projection internationale tant en Europe qu'aux États-Unis³¹⁷.

Finalement, nous remarquons un aspect important en rapport aux textes des chansons du groupe *Velo de Oza*. Si bien le groupe projette une image urbaine, dans les textes des chansons il est très présent le jargon des gens de Boyacá et ils présentent autant les thématiques de la ville comme de la campagne. Également, une partie des thématiques du groupe relèvent l'importance d'imprégner la vie de dynamisme, de sortir de l'inertie et de rebondir toujours face aux adversités.

³¹⁵ Traduction de : « *This five-man (and one woman) troupe plays a mixture of Carranga—folk music from Colombia's countryside, mostly the state of Boyacá—married to rock and pop. The sound is unique, in large part thanks to the use of traditional instruments like the guacharaca (a sort of tube scraped by a fork to produce a scratching sound) and a fantastic sense of humor both onstage and in recordings. Fun to watch and hear* ». Extrait du magazine *Billboard* du 9 septembre 2014. Consulté le 10 septembre 2020 sur <http://bit.ly/1LjQe0Y>.

³¹⁶ Le groupe a notamment participé à la réalisation de *showcases* (des concerts courts destinés aux acheteurs et programmeurs internationaux) lors de conférences des affaires dans les *musiques du monde* d'ordre mondial plus réputées, comme la Womex (World Music Expo), versions de 2013, 2016 et 2018, et Circulart (la conférence d'affaires la plus importante en Amérique latine pour les musiques actuelles), versions 2014 et 2016.

³¹⁷ Le groupe a réalisé une tournée en Europe avec 24 dates en Espagne, en Allemagne et en République tchèque. Il a également participé deux fois au SXSW (South by Southwest) en 2017 aux États-Unis.

2.9.2.b. Les frères Albarracín et le groupe *San Miguelito*³¹⁸ : la *Carranga* — *folklore*

Le groupe *San Miguelito* s'est formé en 2006 dans la ville de Tunja à Boyacá, en réunissant les trois frères Albarracín : Efraín, Edwin et Fernando, qui sont chargés de jouer les instruments propres de la musique *carranguera* tels que le *triple*, le *requinto* et la *guacharaca*, ainsi que des voix. Le groupe a pu compter jusqu'à quinze musiciens sur scène et, parmi leur instrumentarium, nous rencontrons plusieurs instruments à vent, comme l'accordéon, mais aussi le clavier, la guitare électrique, la basse électrique et les instruments de percussion comme la batterie et les congas. Le groupe a enregistré deux disques, le premier en 2010 appelé *Puro Folklor*³¹⁹ (Pur folklore) et le dernier en 2016 sous le titre *Atrevido*³²⁰.

D'après l'interview que nous avons réalisée auprès d'Efraín Albarracín, ce dernier définit son groupe comme du *carranguero-folklore*. Cette définition est due au fait que lors de ses prestations, le groupe interprète, en plus du répertoire *carranguero*, des pièces en rythme de danse de diverses régions du pays, grâce aux possibilités qu'offre leur large formation instrumentale.

Dans les productions réalisées par le groupe, il est possible d'observer un mélange de genres musicaux à la frontière de la musique *carranguera*, des danses traditionnelles colombiennes d'autres régions du pays, de la « musique tropicale », et des éléments venus du rock ou de la musique pop, introduits occasionnellement par la guitare électrique et la batterie.

Le groupe *San Miguelito* s'est démarqué pour avoir encadré l'ensemble instrumental de la musique *carranguera* dans une formation instrumentale plus large et versatile avec les caractéristiques d'un orchestre de bal tropical. Avec cette formation instrumentale, ils ont construit un répertoire de chansons dans lequel ils combinent des pièces de leur propre création, des reprises des chansons très connues du répertoire *carranguero*, des compositeurs plus classiques du genre, et un répertoire de musique dénommé par eux-

³¹⁸ Les informations et références sur le groupe *San Miguelito* sont extraites de l'interview personnelle d'Efraín Albarracín du groupe *San Miguelito*, Tunja-Boyacá, le 1^{er} mai 2019.

³¹⁹ *San Miguelito, Puro Folklor*, SanMiguelito, 2010.

³²⁰ *San Miguelito, Atrevido*, SanMiguelito, 2016.

mêmes comme folklorique, issu de diverses régions de la Colombie, en particulier de la région de la côte caribéenne et dont la caractéristique principale est d'être une musique de danse.

Ce répertoire interprété par un orchestre de bal tropical, qui garde une base de l'instrumentarium *carranguero*, est accompagné d'une mise en scène qui reprend des éléments de celle des groupes *carrangueros* traditionnels pour les introduire dans les formes propres d'un spectacle de musique de danse. Nous pouvons remarquer ainsi que les membres du groupe n'utilisent plus la tenue caractéristique des musiciens *carrangueros* et se présentent comme un groupe urbain à l'apparence moderne et fraîche d'un groupe de musique *pop*. Néanmoins, dans la mise en scène de leurs spectacles, ils maintiennent l'usage des strophes comme élément fondamental pour les échanges et interlocutions avec le public, ce qui est très fréquent dans les concerts réalisés par la plupart des groupes *carrangueros*. Les stratégies employées par ce groupe dans leurs productions musicales et dans leur mise en scène leur ont permis, d'après l'avis des propres membres du groupe³²¹, de devenir un groupe qui tourne dans les circuits commerciaux de la musique de bal en Colombie, et qui impacte un public différent de celui plus conventionnel de la musique *carranguera*.

2.9.2.c. *Los Rolling Ruanas*³²² : l'exploration de la sonorité de l'ensemble *carranguero* dans le *rock and roll*

Le groupe *Los Rolling Ruanas* s'est constitué à Bogotá en 2014 avec quatre musiciens diplômés en musique et au parcours universitaire réalisé dans la même ville. Le groupe est formé par Juan Diego Moreno à la voix principale et à la *guacharaca*, Fernando Cely au *requinto* et à la voix, Luis Guillermo González à la guitare et à la voix, et Jorge Mario Vinasco au *tiple*. Les membres du groupe ont appris la musique *carranguera* par leurs propres moyens, car leur formation de base a été académique et leur expérience musicale s'est construite avec d'autres musiques populaires.

³²¹ Extrait de l'interview personnelle d'Efraín Albarracín du groupe *San Miguelito*, *op. cit.*

³²² Les informations et références sur le groupe *Los Rolling Ruanas* sont extraites de l'interview de Gabriel Fernando Cellys et Jorge Mario Vinasco du groupe *Los Rolling Ruanas*, le 2 mai 2019 à Bogotá. Voir également le site officiel du groupe : www.losrollingruanas.com/ consulté le 11 septembre 2020.

Ils ont appris la musique *carranguera* collectivement à travers l'écoute, la recherche sur les rythmes de danses, ainsi qu'à travers le montage de pièces de musique *carranguera* de Jorge Velosa. En 2015, le groupe devient en phénomène viral sur YouTube et les réseaux sociaux grâce à la publication de reprises de chansons des groupes de rock des *Beatles*, des *Kiss* et des *Rolling Stones* faits avec les instruments traditionnels de l'ensemble *carranguero*, avec des éléments rythmiques de l'accompagnement des danses de la musique *carranguera* et en portant la tenue qui identifie les musiciens *carrangueros*. Ce phénomène a permis de catapulter la carrière du groupe, qui a construit progressivement un concept sonore avec la combinaison d'éléments de la musique *carranguera*, du rock and roll, du blues et de la musique country, tant pour leurs chansons que pour les reprises des chansons de Jorge Velosa ou des groupes de rock and roll.

Le groupe a enregistré trois travaux au long de leur carrière, deux albums et un EP³²³ de quatre pièces. Le premier disque, *Origen*³²⁴ (Origine), est enregistré en 2016. En 2017, ils enregistrent le disque *La Balada del Caranguero*³²⁵ avec la participation de deux chanteurs invités, Catalina García du groupe *Monsieur Periné*, et Edson Velandia. Enfin, en 2018, ils enregistrent le disque *Sagre Caliente*³²⁶ (Sang chaud) auquel ont aussi collaboré d'autres groupes comme *Inti Illimani* de Chili, le trio argentin de rap folk fusion *Fémima*, et le groupe de rap de Bogotá, *Rap Bang Club*³²⁷.

Le fait de ne pas être un groupe qui a émergé dans un contexte traditionnel de musique *carranguera*, et de ne pas avoir l'envie de jouer comme un groupe traditionnel *carranguero* les a conduits à s'approprier cette musique d'une manière assez particulière. Chaque membre du groupe joue son instrument avec les éléments techniques et les modes de jeu propres à son parcours musical. Le *requintiste* par exemple, qui fait à la base la guitare électrique, joue le *requinto* avec les moyens techniques qu'il a appris pour jouer la guitare électrique, ce qui apporte de nouveaux éléments de langage à son jeu dans la

³²³ EP est le sigle en anglais de Extended Play, qui est utilisé pour dénommer un disque de durée moyenne, qui contient entre trois et cinq pièces.

³²⁴ Los Rolling Ruanas, *Origen*, Villalón Entretenimiento, 2016.

³²⁵ Los Rolling Ruanas, *La Balada del Caranguero*, 2017.

³²⁶ Los Rolling Ruanas, *Sagre Caliente*, 2018.

³²⁷ Références prises sur le site officiel du groupe : www.losrollingruanas.com/ consulté le 11 septembre 2020.

musique *carranguera*. Le *tipliste*, qui avait fait des études en guitare classique, essaye de trouver des sonorités dans l'instrument à partir de l'usage d'accords peu conventionnels en musique *carranguera*. Le guitariste, dont l'instrument de formation est la basse électrique dans le jazz et dans les musiques actuelles amplifiées, apporte de nouveaux éléments de figuration propres à d'autres genres musicaux comme la *salsa*, le *vallenato* ou le rock and roll à leurs lignes de basse, joués à la guitare dans la musique *carranguera*. Le chanteur, qui a eu une formation académique en chant, exploite sa voix avec un registre plus large que la moyenne des chanteurs de musique *carranguera* et avec un timbre vocal qui est plutôt proche du rock and roll.

Ce qu'il est intéressant d'observer dans *Los Rolling Ruanas*, et que nous pourrions reprendre plus en profondeur dans la troisième partie de cette recherche, est la manière dont ce groupe exploite les possibilités sonores de l'ensemble instrumental *carranguero* avec les modifications introduites sur les instruments de l'ensemble, avec les techniques et les modes de jeu employés, ainsi qu'avec le traitement digital qu'ils font du son de leurs instruments avec l'utilisation de pédales d'effets. L'évolution de la sonorité du groupe est bien décrite par Jorge Mario Minasco, le *tipliste* du groupe, lors d'une interview que nous avons réalisée auprès de deux membres de ce groupe. Voici un extrait de cette description :

« [...] Si vous regardez les disques, le premier que nous avons fait est *Origen*, qui est un EP, il ne contient que quatre chansons, le son est très propre, il n'y a vraiment pas beaucoup de processus [numériques], c'est donc la première étape. Le second, qui est déjà une longue durée, est celui de *La Balada del Carranguero*, il y a déjà des tentatives de faire certaines choses, mais il n'a pas été enregistré directement avec les pédales, elles se sont ajoutées plus tard. Et déjà le troisième album, qui était une longue durée, qui est celui de *Sangre Caliente*, a une caractéristique très particulière, c'est qu'on l'enregistre en bloc, et on l'enregistre sur bande magnétique, avec un processus analogique, puis le son des instruments, il est capté un peu mieux, il est un peu plus chaleureux [...] et là on joue avec les pédales branchées, comme si l'on était en live [...] »³²⁸.

³²⁸ Traduction de : « [...] si mirás los discos, el primero que hicimos que es el de *Origen*, que es un EP, tiene cuatro canciones no mas, el sonido es muy limpio, realmente no hay mucho proceso ahí, entonces ahí está esa primera parte. El segundo, que ya es un larga duración, que es el de la *Balada del Carranguero*,

2.10. Conclusion

Tout au long du chapitre, nous avons retracé un récit historique de la genèse et de l'évolution de la musique *carranguera* en tant que genre musical et mouvement culturel. Si notre démarche n'a pas permis d'être exhaustifs en regard de la quantité de groupes et de styles de musique *carranguera* qui se sont formés autour de la production de Jorge Velosa, comme ceux du département de Santander, cela nous a donné la possibilité de saisir les phénomènes les plus importants dans la construction et l'évolution du genre.

La première considération importante est que si l'histoire de la musique *carranguera* doit se raconter en parallèle du déroulement biographique et artistique de Jorge Velosa, nous ne pouvons affirmer qu'elle est un genre musical d'auteur. Tout d'abord, les musiciens qui l'ont accompagné au gré des différents ensembles formés tout au long de sa carrière ont fait des apports fondamentaux pour la construction du genre tant du point de vue musical qu'intellectuel, en termes de créativité. Ensuite, les groupes qui ont adopté les caractéristiques de la musique *carranguera* produite par Jorge Velosa et ses ensembles, ont eux aussi contribué à la diffusion de cette musique ainsi qu'à la formation de styles divers et à la création de nouvelles combinaisons avec d'autres genres musicaux.

Le passage de Jorge Velosa à l'Université nationale fut crucial pour lui dans la construction de la musique *carranguera*, car c'est dans cette université que se sont établies les racines du mouvement *carranguero*. L'Université donne également une légitimité importante à Jorge Velosa dans son engagement en faveur de l'art populaire en soulignant le rôle fondamental qu'il a joué dans la conception de la musique *carranguera*. Néanmoins, l'étude du déroulement biographique et artistique de Jorge Velosa nous a permis de comprendre que l'émergence de la musique *carranguera* comprend des facteurs très divers et que nous ne pouvons pas réduire cette musique à un type de chanson contestataire dérivé de la chanson de protestation et de la nouvelle chanson latino-américaine.

ya se le intenta menter algunas cosas, pero no se grabaron directamente con los pedales, sino que se le puso después, se le agregó, y ya con el tercer disco, que era como el segundo de larga duración, que es el de Sangre Caliente, tiene una característica muy especial ese disco y es quello grabamos en bloque, y lo grabamos en cinta, un proceso análogo, entonces la sonoridad de los instrumentos, se capta un poco mejor, como es un poco mas caliente, [...] y ahí si tocamos con los pedales conectados, como si estubieramos en vivo ». Extrait de l'interview de Gabriel Fernando Cellys et Jorge Mario Minasco du groupe *Los Rolling Ruanas*, 2 mai 2019 à Bogotá.

Un autre facteur qui a été décisif pour la consolidation et l'importante diffusion de la musique *carranguera* est dû en grande partie à la très forte relation que Jorge Velosa a entretenue au long de toute sa carrière avec les médias. Ainsi que nous l'avons vu, son expérience comme animateur à la radio, son passage à la télévision en tant que comédien et les activités réalisées comme conférencier dans le milieu académique et culturel, lui ont permis de consolider un discours construit autour de la figure du personnage paysan, dont il a formulé la mise en scène et autour duquel est identifiée la musique *carranguera*.

Les chansons de musique *carranguera* composées par Velosa, comme nous l'avons présenté dans notre récit biographique, sont liées à différents moments de sa vie et, en particulier, gardent une forte relation avec son enfance à la campagne. Velosa reste attaché à son enfance à la campagne, univers qu'il transmet ensuite dans ses poèmes et ses chansons, mais en même temps il reçoit l'influence du mouvement intellectuel de Bogotá, provoqué par la situation sociale et politique du pays. Cela nous montre que la création musicale de Velosa croise son vécu personnel et une réflexion intellectuelle dans un type de musique qui est en principe destiné à la danse et au divertissement. La chanson *carranguera* de Jorge Velosa devient ainsi un objet multidimensionnel qui contient à la fois un vécu personnel recréé dans une sorte d'univers poétique permit par la narration d'histoires, mais aussi un contenu intellectuel par la réflexion sociale et politique présente dans ses chansons et qui le connecte à la lignée des chansons contestataires dérivées de la chanson de protestation et de la nouvelle chanson latino-américaine. Enfin, la chanson *carranguera* est un objet de divertissement qui connecte cette élaboration intellectuelle et poétique avec le monde paysan à travers la danse.

Au-dehors de la production de Jorge Velosa, les autres groupes qui se sont formés en parallèle n'ont pas réussi à garder au même niveau toutes les dimensions contenues dans les chansons de Jorge Velosa. Certains groupes, par exemple ceux de la Famille Amado, sont plus enclins à faire de leur musique un objet essentiellement de divertissement. Il était donc plus important pour eux que leur musique soit très dansante et très proche de la musique paysanne. D'autres groupes, qui ont vu dans la musique de Jorge Velosa un modèle à suivre, ont réussi à faire une musique très appréciée par le public de la région, mais sans atteindre la même qualité poétique et la même capacité à lier la narration d'histoires aux revendications sociales et politiques. D'autres groupes, particulièrement ceux qui ont fait de nouvelles propositions à partir de la musique *carranguera*, ont trouvé

dans cette musique la possibilité de la croiser et de la combiner avec d'autres genres musicaux. Ils ont alors la particularité de toucher un public différent de celui traditionnellement attaché à la musique *carranguera*.

Au cours des interviews qu'ils nous ont accordées, les musiciens des groupes choisis dans notre corpus de travail ont manifesté leur conviction pour revendiquer la cause des paysans et la vie à la campagne, tout comme la défense de l'environnement. Cependant, nous n'avons pas retrouvé dans leurs déclarations ou leurs récits biographiques des indices d'une militance politique auprès d'un parti politique ou d'un certain type d'idéologie.

Les références que nous avons exploitées sur la relation pouvant exister entre l'idéologie du maoïsme et les groupes qui ont formé pendant les années 1970 des projets musicaux à partir de la recherche et la récupération des traditions paysannes – notamment pour donner forme à un type de musique locale sur laquelle se greffe la protestation sociale et que nous avons retrouvé comme antécédents à la musique *carranguera* – ne se retrouvent plus dans les années 1980. Nous ne pouvons donc pas établir un lien direct entre l'idéologie maoïste et les groupes *carrangueros* parallèles aux groupes de Jorge Velosa qui ont intégré notre corpus de travail. Au cours des interviews réalisées auprès des musiciens, nous n'avons pas trouvé de références prouvant leur intérêt particulier pour la militance politique avec un parti politique ou bien avec une idéologie politique liée à la gauche.

PARTIE II : ANALYSE DE LA MUSIQUE CARRANGUERA

Ainsi que nous l'avons signalé dans l'introduction générale, l'axe méthodologique suivi pour aborder notre objet d'étude a été construit autour de deux points différents, dont le premier a été l'analyse de l'évolution de la *carranga* comme mouvement culturel, traitée dans la première partie de cette recherche avec l'élaboration et l'évolution de l'histoire du mouvement *carranguero*. Maintenant, nous allons nous attaquer à l'étude de la musique *carranguera* en tant que genre musico-chorégraphique fondé sur la poésie chantée.

Si nous faisons référence à la musique *carranguera* comme genre musical, nous rappelons, comme le mentionne Ana Maria Ochoa, que la musique *carranguera* est plus précisément une réunion de danses provenant de divers genres musicaux, qui ont été intégrés dans la musique *carranguera* pour être interprétés dans un même contexte social, avec un même ensemble instrumental, en gardant les mêmes techniques et modes de jeu ainsi qu'en utilisant des formes semblables dans la structure et les thématiques des textes. Ces éléments confèrent à cette diversité et ces combinaisons de danses, de provenances aussi variées, une certaine homogénéité qui permet de les identifier en tant que danses appartenant au genre musical *carranguero*.

Le concept de genre, que nous utilisons ici pour la musique *carranguera*, rejoint d'une part la définition classique de genre musical de Franco Fabbri, à savoir « un ensemble d'événements musicaux (réels ou possibles) dont le cours est régi par un ensemble défini de règles socialement acceptées »³²⁹. Cette définition s'entend dans le consensus qui existe entre les musiciens, les promoteurs artistiques et les auditeurs et qui vise à reconnaître la musique *carranguera* en tant que genre musical. D'autre part, nous entendons le genre comme une réunion d'éléments, ou d'évènements, qui sont actifs et en constante évolution, ce qui nous éloigne de considérer le genre comme une collection d'éléments aux caractéristiques semblables et établis comme un répertoire fixe. La question que nous avons à résoudre concerne la caractérisation de ce qui peut être considéré comme musique *carranguera* parmi toute la production qui se réalise

³²⁹ Traduction de : « *A musical genre is "a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules" »*. Voir Fabbri Franco, « A theory of musical genres: two applications, *Popular Music Perspectives*, eds. Philip Tagg and D. Horn, Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 1982, p. 52.

constamment dans l'actualité et qui s'éloigne des modèles établis par Jorge Velosa et ses groupes. Il est ainsi important de se questionner sur les limites de ce qui pourrait se dénommer comme appartenant au genre *carranguero*, mais aussi sur les éléments fondamentaux qui nous permettent d'identifier ce qui est *carranguero* dans toutes les nouvelles productions.

Pour notre étude, nous avons circonscrit un corpus musical avec une sélection assez large et diverse de pièces, groupes et compositeurs qui nous semblent représentatifs et à partir desquels nous allons définir les comportements et caractéristiques spécifiques du genre. Nous tenons ainsi à signaler que nous utiliserons les termes de « répertoire de la musique *carranguera* » pour désigner ce que nous avons établi comme étant notre corpus musical.

Notre corpus musical a été circonscrit sur une période comprise entre 1980 et 2020 et correspond, ainsi que nous l'avons détaillé dans l'introduction générale, nous seulement à toute la discographie retrouvée de Jorge Velosa et ses ensembles musicaux dans la période comprise entre 1980 et 2011, mais aussi au répertoire sélectionné entre 1985 et 2016 des groupes *carrangueros* parallèles à Jorge Velosa et ses groupes, et enfin au répertoire sélectionné entre 2010 et 2020 des groupes à l'origine de nouvelles propositions sur la base d'une musique *carranguera*.

Pour analyser le répertoire sélectionné pour la musique *carranguera* et prendre en compte tous les éléments qui composent la pratique musicale des musiciens *carrangueros*, nous allons principalement concentrer notre analyse sur les danses ou les rythmes couramment joués par les musiciens selon les comportements que nous avons retrouvés parmi notre corpus. D'abord, nous allons faire une présentation de la composition du répertoire de danses dans la musique *carranguera* du point de vue qualitatif et quantitatif. Cette présentation nous permettra de mettre en contraste les concepts présentés par les musiciens interviewés lors de notre travail de terrain avec les données issues de l'analyse du corpus musical sélectionné. À partir du croisement des données qualitatives et quantitatives, nous établirons des catégories et des sous-catégories qui seront utilisées ensuite pour analyser, dans des chapitres séparés, les danses selon les catégories établies.

Nous avons caractérisé la musique *carranguera* pour notre analyse musicale comme un genre musico-chorégraphique fondé sur la poésie chantée. Le premier critère pour

caractériser ainsi le répertoire que nous avons circonscrit, est que presque toutes les pièces³³⁰ doivent être réalisées sur un rythme de danse, déterminé par les patrons rythmiques avec lesquels se réalisent la percussion et l'accompagnement du rythme harmonique des cordophones. D'autre part, les textes, qui sont versifiés, gardent une structure poétique centrée sur les strophes elles-mêmes basées sur le modèle de la *romance* espagnole introduite en Amérique latine depuis la période de la colonisation. Cette structure métrique des textes garde une étroite relation avec le rythme et détermine en grande mesure la forme des danses. C'est ainsi sur cette relation symbiotique entre la danse et la poésie chantée que nous allons situer notre analyse technique des structures musicales et du texte.

Cette partie aura pour point de départ l'analyse du répertoire de notre corpus, à partir duquel nous déterminerons les catégories et sous catégories de danses qui seront analysées individuellement au regard de leur contexte social, de leur évolution et de la manière dont elles se présentent dans le répertoire de musique *carranguera*. Le dernier chapitre de cette partie sera dédié à l'analyse technique des éléments de la structure musicale des danses présentes dans la musique *carranguera*, en tenant en compte de la structure formelle des pièces et de leur relation avec la structure des textes, du rythme et des matrices rythmiques que définissent les danses, la structuration des motifs et phrases mélodiques et les comportements et les structures harmoniques.

³³⁰ Nous avons retrouvé quelques exceptions avec des pièces – des chants *a capella* sur un rythme libre appelées *cantas de guabina* – qui seront traitées dans la section consacrée à la *guabina* et au *torbellino*.

CHAPITRE 3 : la classification des danses dans la musique

carranguera

La partie la plus importante du répertoire de la musique *carranguera* est composée de poésies chantées sur un rythme de danse. Néanmoins, nous rencontrons dans une proportion plus réduite des danses instrumentales et des morceaux ou fragments de pièces *a cappella* et, comme dans la discographie de Jorge Velosa, nous rencontrons des pièces ou des sections de pièces récitées avec un accompagnement instrumental de danse.

Lors de notre questionnaire proposé à Jorge Velosa, la question sur les nouveaux éléments qu'il considère avoir introduit dans la musique *carranguera* par rapport à la musique paysanne de Boyacá lui a été posée. Il fait d'abord remarquer, comme nous l'avons déjà signalé dans les chapitres précédents, que la musique *carranguera* n'est pas seulement de la musique paysanne mais qu'elle s'étend au-delà du département de Boyacá parce qu'elle reprend des éléments qui ne sont pas uniquement de Boyacá, mais qui appartiennent à d'autres régions. D'autre part, il mentionne que les éléments qui constituent les créations de la musique *carranguera* ne sont pas nouveaux, mais qu'elles sont le fruit d'un croisement avec la tradition. Velosa signale ainsi que :

« Plus que des nouveautés, je pense que c'était la manière dont nous avons intégré la créativité avec des éléments traditionnels, à la fois instrumentaux, rythmiques, mélodiques, dansants, poétiques ou textuels. Ce sont des sonorités qui ont circulé tout autour de nous, qui se sont révélées pour s'imposer dans le pèlerinage ou chemin *carranguero*, dans lequel se sont maintenant formés de nombreux groupes »³³¹.

Pour analyser le répertoire de la musique *carranguera* et prendre en compte tous les éléments qui composent la pratique musicale des musiciens *carrangueros*, nous allons concentrer principalement notre analyse sur les danses ou les rythmes couramment joués par les musiciens à partir du corpus établi pour notre recherche. Pour cela, nous allons

³³¹ Traduction de : « Más que novedades, creo que ha sido la manera como hemos “arreguntado” la creatividad con algunos elementos tradicionales, tanto de lo instrumental como de lo rítmico, lo melódico, “lo bailístico”, y lo poético o lo textual, sonoridades que fueron rodando y ajustándose hasta afirmarse como romería o camino carranguero, en el que ahora estamos muchas agrupaciones ». Questionnaire proposé par Jorge Molina au chanteur et compositeur Jorge Velosa, Bogotá, 19 mai 2019, question 1 : Selon vous, quels nouveaux éléments la musique *carranguera* introduit-elle par rapport à la musique paysanne présente à Boyacá ?

d'abord faire une présentation de la composition du répertoire de danses dans la musique *carranguera* du point de vue qualitatif et quantitatif. Cette présentation nous permettra d'établir des catégories et des sous-catégories qui seront utilisées ensuite pour analyser, dans des chapitres séparés, les danses selon les catégories établies.

3.1. Données qualitatives du répertoire de danses

Nous avons utilisé le terme de « danse » pour désigner ce que les musiciens de terrain appellent « rythme ». Nous avons retrouvé d'autres dénominations, comme *aire* (air) ou *viajao* (voyage), pour faire allusion à des pièces qui gardent des éléments de danse. Les danses ou les rythmes, dans le contexte que nous sommes en train d'analyser, se caractérisent par la présence de patrons rythmiques récurrents dans les instruments de percussion et dans l'accompagnement harmonique rythmique des instruments à cordes pincées ainsi que pour le comportement prototypique de la mélodie.

À partir de l'étude exhaustive du corpus, ainsi qu'avec la compilation des informations au travers d'entretiens auprès de musiciens de musique *carranguera*, un consensus semble arrêté concernant la concentration de la majorité du répertoire en deux danses : la rumba et le merengue. Néanmoins, nous avons retrouvé d'autres danses qui sont jouées par les musiciens *carrangueros*, soit par l'interprétation directe de ces danses soit dans une combinaison avec de la rumba et du merengue pour former de nouvelles variantes sur les mêmes danses.

Nous allons prendre d'abord quelques références données par les musiciens sur le terrain pour, ensuite, les confronter aux statistiques que nous avons pu formuler à partir du corpus sélectionné pour notre recherche.

3.1.1. Les concepts retrouvés sur le terrain

Pour Jorge Velosa, l'un des éléments qui détermine la musique *carranguera* est prédominant par rapport aux pratiques présentes dans la musique paysanne de Boyacá. C'est le fait d'avoir introduit dans le répertoire des paysans la présence de deux rythmes : la rumba et le merengue. Velosa affirme donc qu'à partir de la pratique des musiciens *carrangueros*, il a réussi à établir des caractéristiques et des éléments qui différencient sa musique par rapport aux autres musiques paysannes du pays. Ainsi, d'un point de vue rythmique, ils ont réussi dans les danses à « s'affirmer dans les rumbas et les merengues maintenant appelés *carrangueros*, avec leurs nombreuses variantes, en fonction des

souhais de chaque groupe ». Il affirme également que « ces rythmes ont évolué à partir de la *rumba criolla* et du *merengue vallenato cuerdeado* »³³².

Sur cet aspect, les musiciens *carrangueros* Luis Alberto Aljure, tipliste, et Jose Fernando Rivas, guitariste, donnent davantage de précisions sur les deux rythmes de dance principaux présents dans la musique *carranguera* :

« Dans la Carranga, Velosa les définit comme étant seulement deux rythmes, le *merengue* et la *rumba*, mais il s'avère qu'il manque un petit détail pour le *merengue* ; comme dans la région andine ou dans la région de la Plaine, il en existe deux formes, il y a le *pasillo* et il y a le *bambuco* et lui, les détermine comme une seule forme : le *merengue*. Et puis, il dit *merengue*, mais il ne dit pas si c'est un *pasillo* ou s'il s'agit de *bambuco*, et il s'avère qu'ils sont différents »³³³.

Nous comprenons, à partir de ce commentaire, que dans le rythme du *merengue* se trouvent deux formes ou deux systèmes d'accentuations différents, l'un qui est similaire au type d'accentuation du rythme de *bambuco*, et l'autre qui présente une similitude dans l'accentuation avec le rythme de *pasillo*, les deux étant des danses traditionnelles de la région andine colombienne³³⁴.

D'autre part, Velosa affirme que pendant l'évolution du genre, diverses variantes de rumbas et de merengues propres à la musique *carranguera* se sont établies. Voici celles qu'il mentionne :

« En utilisant différentes combinaisons, nous avons réussi à ce que nos rumbas et nos merengues donnent naissance à de nombreuses variantes. Par exemple, dans les merengues : *carranguero*, *buitragueño*, *apasillado*, *joropeado*, *bambuqueado*, *rajaleño*, *chiguano*, *merelao*, qui est un merengue avec *currulao*, etc. Et dans

³³² Traduction de : « Rítmicamente, afirmarse en las rumbas y los merengues ahora llamados carrangueros, con muchas variantes de cada uno, dependiendo de lo que cada grupo pretenda. Estos ritmos han evolucionado de la rumba criolla y del merengue vallenato cuerdeado ». Questionnaire proposé par Jorge Molina au chanteur et compositeur Jorge Velosa, op. cit., question 1.

³³³ Traduction de : « En la Carranga hay, Velosa los determina como solamente dos ritmos, que son el merengue y la rumba, pero resulta que a él le faltó un pequeño detalle, y es que el merengue, al igual que en la zona andina o en lo llanero hay dos vertientes, está el pasillo y está el bambuco y el los determina como unos solo : merengue, entonces le dice merengue, pero no dice si es pasillo o es bambuco, y resulta que son distintos ». Interview personnelle de Luis Alberto Aljure et José Fernando Rivas, Bogotá, mai 2019, audio 4.

³³⁴ Ces systèmes d'accentuation seront examinés en détail dans la partie dédiée à l'analyse du merengue.

les rumbas, la ligera (légère), la rumba-ronde, la amarrada (l'attaché), la rumbarrap, la paseada (la promeneuse), la rumba-merengue et d'autres. C'est et cela devrait être une recherche permanente »³³⁵.

Ce que Velosa appelle des variantes de rythmes de danse pour la rumba et le merengue est formulé par d'autres musiciens comme Luis Alberto Aljure comme « l'affect ou l'empathie avec les musiques régionales ». Voici un commentaire dans lequel il fait une synthèse de ce qui, pour lui, représente le répertoire de danses dans la musique *carranguera* avec les différents aspects qui le comprennent :

« Nous sommes donc ici avec la rumba, nous sommes avec le merengue, avec les deux merengues, car ce sont le merengue pasillo et le merengue [bambuco] et c'est tout cela qui compose [le répertoire]. L'autre aspect est l'affect ou l'empathie avec les musiques régionales, comme le joropo »³³⁶.

Nous soulignons également que, dans les témoignages recueillis sur le terrain, les musiciens *carrangueros* reconnaissent que c'est Jorge Velosa et ses musiciens qui ont introduit les différentes dénominations ou variantes des rythmes de la rumba et du merengue et qu'ils n'ont adopté ces dénominations et en ont créé de nouvelles que postérieurement. Nous retrouvons par exemple la référence que nous donne Alvaro Suesca du groupe *El Pueblo Canta*, dans laquelle il met en relief le fait que Jorge Velosa a assigné des noms aux différents types de danses qu'il a composées selon certaines caractéristiques qui peuvent les différencier et les définir. Voici son avis à ce sujet, à la suite de la question que nous avons posée sur la paternité de la nomination du rythme de la rumba légère :

« Ce qui se passe, c'est que, par exemple, dans le cas de Velosa, il donnait un nom à ses rythmes : la rumba ligera (légère), car avant Velosa, personne ne parlait de

³³⁵ Traduction non officielle de : « Echando mano de distintas re combinaciones, hemos llegado a que nuestras rumbas y merengues tengan muchas variantes. Por ejemplo, en los merengues: el carranguero, el buitragueño, el apasillado, el joropeado, el bambuqueado, el rajaleñero, el chiguano, el merelao, que es un merengue con currulao, etc. Y en las rumbas, la ligera, la rumbarronda, la amarrada, la rumbarrap, la paseada, la rumbamerengue, y otras. Es y debe ser una búsqueda permanente ». Questionnaire proposé par Jorge Molina au chanteur et compositeur Jorge Velosa, op. cit., question 6 : Dans le répertoire de la musique *carranguera*, à quels genres de rythmes différents le merengue et la rumba appartiennent-ils ?

³³⁶ Traduction de : « Entonces ahí estamos con la rumba, estamos con el merengue, con los dos merengues, porque son el merengue pasillo y el merengue [bambuco] y eso es lo que conforma. Lo otro son, los afectos o las empatías con las músicas regionales, por ejemplo lo de joropo ». Interview personnelle de Luis Alberto Aljure et José Fernando Rivas, Bogotá, mai 2019. ([Audio 4](#), mai 2019).

la rumba ligera, ni de la rumba paseada (promeneuse). Il l'écrivait dans ses enregistrements, il le disait et les baptisait comme cela. C'est lui qui a dit que cette rumba est ligera, cette rumba est paseada, cette rumba est corrida, car, pour cette dernière elle imitait soudainement le corrido³³⁷ mexicain, et la rumba ronde par exemple, il existe un type de rumba ronde, mais ce sont des noms que Velosa a donnés à ces rumbas lorsqu'il a commencé à les sélectionner en fonction de la vitesse, de l'accent rythmique, et c'est ainsi qu'il a commencé à les baptiser de la sorte. Mais initialement, la plus traditionnelle ou la plus ancienne des rumbas était la rumba criolla »³³⁸.

Comme nous l'avons déjà signalé, en dehors de la prévalence de deux types de danses principales dans la musique *carranguera*, il existe d'autres rythmes de danse et d'autres airs qui appartiennent au répertoire de la musique traditionnelle colombienne qui sont interprétés et intégrés dans le répertoire des musiciens *carrangueros*. Velosa se réfère également à la façon dont, tout au long de sa carrière musicale, il a eu l'opportunité de réaliser diverses expériences en se rapprochant d'autres genres musicaux populaires colombiens et latino-américains pour introduire différentes combinaisons et trouver de nouvelles sonorités pour la musique *carranguera*.

Velosa liste les airs de rythmes de danses suivants :

« En plus de nos thèmes déjà classiques et de certains thèmes novateurs, nous interprétons aussi occasionnellement des airs de *guabina*, de *guabina* instrumental et de chanson *guabina*, de *pasillos* et de *bambucos*. En permanence [nous interprétons aussi] des strophes, des récitatifs, et d'autres thèmes proches de nos sentiments et de notre monde sonore. Nous avons également eu quelques

³³⁷ Le *corrido* est un genre musical mexicain. Il est associé à la ballade narrative et il peut être chanté, récité ou dansé. Voir à ce sujet : « Corrido », *Grove Music Online*, 2001, consulté le 11 mars 2020 sur www-oxfordmusiconline-com.accesdistant.sorbonne-universite.fr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-000000656

³³⁸ Traduction de : « lo que pasa es que, por ejemplo en el caso de Velosa, el le fue dando un nombre a sus ritmos, la rumba ligera pues no la había antes de Velosa, nadie hablaba de rumba ligera, ni de rumba paseadita, él la escribió en sus grabaciones, decía y las bautizaba, él fue el que dijo esta rumba es ligera, esta rumba es paseadita, esta rumba es corrida, pues imitando de pronto al corrido mejicano y rumba ronda por ejemplo, hay un tipo de rumba ronda, pero ya pues son, digamos nombres que le dio Velosa a sus rumbas que el empezó a cultivar de acuerdo a la velocidad, de acuerdo al acento rítmico, se llama eso, entonces el empezó a bautizarlas así. Pero antiguamente lo más tradicional o lo más antiguo de la rumba era la rumba criolla ». Interview personnelle d'Alvaro Suesca et Edixon Suesca du groupe El Pueblo Canta, Tuta-Boyacá, le 22 janvier 2017.

expériences de combinaison plus audacieuses, avec le *vallenato*, la *salsa* [l'orchestre] symphonique, un peu avec le jazz ainsi qu'avec des orchestres appelés "tropicales". D'autres groupes ont participé à ces recherches et sont allés encore plus loin »³³⁹.

Nous retrouvons dans le commentaire de Jorge Velosa deux phénomènes qui sont présents entre les pratiques des musiciens *carrangueros* et qui ont été intégrés au répertoire de la musique *carranguera*. D'une part, l'interprétation d'autres danses différentes des rumbas et des merengues. Ces danses mentionnées par Velosa représentent une quantité très réduite du répertoire *carranguero* et ce sont des danses qui sont nommées par les musiciens ainsi que par les folkloristes comme des danses « traditionnelles colombiennes » ou bien « de la musique colombienne »³⁴⁰. D'autre part, Velosa mentionne un aspect important présent dans les pratiques des musiciens *carrangueros*, à savoir les combinaisons, les emprunts, les échanges ou les fusions avec d'autres genres musicaux populaires ainsi qu'avec d'autres types d'ensembles musicaux. Nous allons retenir d'ici, pour les catégories que nous allons établir pour l'analyse du répertoire des danses, deux dénominations : la catégorie de danses traditionnelles colombiennes et la catégorie d'autres genres musicaux.

³³⁹ Traduction de : « A más de nuestros temas ya clásicos y algunos novedosos, también interpretamos ocasionalmente guabina tonada, guabina instrumental, y guabina canción ; pasillos y bambucos; permanentemente, coperío, recitativos, y otros cercanos a nuestro sentir y sonar. También hemos tenido algunas contadas experiencias de recombinación más atrevidas, con vallenato, salsa, sinfónica, algo de jazz y orquestas que llaman tropicales. Otros grupos han estado en esas búsquedas y han ido más lejos ». Questionnaire proposé par Jorge Molina au chanteur et compositeur Jorge Velosa, question 6, op. cit.

³⁴⁰ Nous avons retrouvé sur notre terrain, chez les musiciens *carrangueros*, une distinction faite entre la musique *carranguera*, la musique colombienne ou traditionnelle colombienne ou du folklore colombien et la musique populaire. Quand ces musiciens nomment une musique comme étant de la musique colombienne, ils se réfèrent en général à des musiques qui sont considérées par les folkloristes comme des rythmes de danse de la région andine colombienne.

3.1.2. Les catégories pour l'analyse du répertoire de danses

Les différents concepts que nous avons recueillis à partir des interviews réalisées sur le terrain nous ont permis de comprendre une série de comportements dans le répertoire de la musique *carranguera*, qui soulèvent des difficultés au moment d'établir des catégories pour notre analyse. Nous avons remarqué que pour la classification des danses dans le répertoire, il ne s'agissait pas uniquement d'énumérer les types de danses qui sont interprétés par les musiciens *carrangueros* et d'établir une hiérarchie en elle-même, mais qu'en plus il y avait des comportements dans le répertoire qui permettaient de faire des sous-classements ou bien d'établir des catégories à partir de combinaisons et d'échanges produits entre les rythmes de danse plus utilisés de la musique *carranguera* avec d'autres genres musicaux traditionnels et populaires.

Nous pouvons en tirer maintenant quelques conclusions qui nous permettront d'établir des catégories pour l'analyse musicale qui sera développée dans les chapitres qui suivent :

- Selon le concept des musiciens, les deux rythmes de danse principaux de la musique *carranguera* sont la rumba et le merengue. Nous allons examiner ci-dessous dans quelle mesure cela correspond au comportement quantitatif de notre corpus.
- La rumba et le merengue ont chacun de leur côté des variantes qui se sont formées à partir des dénominations établies par les musiciens. Nous pouvons retrouver ainsi des variantes selon le caractère, la vitesse, l'accent rythmique ou selon les empathies qui se forment avec d'autres rythmes de danse.
- Dans le cas particulier du merengue, les musiciens ont indiqué deux formes ou deux systèmes d'accentuation qui déterminent les caractéristiques et les comportements rythmiques de l'accompagnement harmonique-rythmique et de la mélodie. Nous allons donc établir deux catégories dans les merengues selon leur forme d'accentuation : l'une *commétrique* et l'autre *contramétrique*. Nous adopterons ainsi les dénominations de *merengue commétrique* pour désigner ce que certains musiciens appellent merengue de type *pasillo*, et *merengue contramétrique* pour le merengue de type *bambuco*.
- Dans le cas de la rumba, il est important d'établir une différence entre la *rumba criolla* et la *rumba carranguera*. Nous allons donc traiter les deux danses dans le même chapitre que la rumba et les deux peuvent comporter des différences

de patrons rythmiques et métriques. Cela implique de les considérer comme deux danses différentes dans nos statistiques, mais du point de vue de l'analyse il faudra intégrer l'évolution historique que la *rumba criolla* a eue et comment cela a influencé la formation de la *rumba carranguera* ainsi que ses variantes.

- Selon les propos des musiciens *carrangueros*, ceux-ci interprètent aussi d'autres danses distinctes de la rumba et du merengue. Des danses telles que le *bambuco*, le *pasillo*, le *torbellino*, la *guabina* et le *joropo* font également partie du répertoire de la musique *carranguera*. L'analyse de ces danses et la façon dont elles se sont intégrées et sont interprétées par les musiciens *carrangueros* dans le répertoire seront traitées dans un chapitre que nous appellerons : « Les danses traditionnelles colombiennes dans la musique *carranguera* ».
- Nous établirons une catégorie différente pour le cas des pièces du répertoire qui ne s'ajustent pas aux autres catégories et qui correspondent à des pièces ou danses d'autres genres musicaux interprétés par les groupes *carrangueros* circonscrits dans notre corpus de travail.

À partir des conclusions que nous venons de formuler, nous allons synthétiser ces classifications dans un tableau incluant catégories, sous-catégories et variantes. Cela nous permettra de vérifier le comportement de cette classification du point de vue quantitatif dans le corpus de danses dans la discographie sélectionnée entre les différents groupes et artistes qui font partie de notre étude.

Voici le tableau avec les danses que nous avons pu identifier :

Catégorie	Sous-catégorie
Rumba	Rumba Criolla
	Rumba carranguera
	Guaracha
Merengue	Merengue de type bambuco
	Merengue de type pasillo
Danses traditionnelles colombiennes	Bambuco
	Pasillo
	Torbellino
	Guabina
	Joropo
Autres danses et genres musicaux	La salsa et le son cubain
	Le rock and roll
	La musique tropicale, Le porro, le paseo

Tableau 4 : Classification des danses et genres musicaux présents dans la musique *carranguera*.

Classification des danses et genres musicaux présents dans la musique *carranguera*

3.2. Les données quantitatives du répertoire

Dans cette section, nous allons présenter des données statistiques issues de notre répertoire en partant du tableau de synthèse dans lequel sont présentées les catégories que nous avons établies. Pour les données quantitatives que nous allons présenter, nous avons choisi les catégories : rumba, merengue, danses traditionnelles colombiennes et autres genres musicaux.

Les données quantitatives que nous présenterons sont issues du corpus sélectionné pour chaque groupe. Dans le cas de Jorge Velosa et ses différents ensembles, nous avons pris en compte toute la discographie qu'il a enregistrée et publiée jusqu'à nos jours. Pour les autres groupes, nous avons choisi un échantillon de deux ou trois disques pour l'analyse. La raison de ce choix est due au fait que Jorge Velosa et ses groupes ont produit la discographie la plus large en quantité et la plus étendue dans le temps, mais aussi car c'est lui qui a marqué un bon nombre d'aspects et de caractéristiques du genre. Nous allons donc établir une caractérisation des danses à partir du répertoire produit par Jorge Velosa et ses groupes pour le comparer avec le répertoire de groupes représentatifs qui se sont formés de manière simultanée à la carrière musicale de Jorge Velosa et qui ont répandu le genre en reprenant les caractéristiques présentes depuis les productions de *Los Carrangueros de Ráquira* en 1980. De la même manière, nous allons faire une comparaison avec le répertoire des groupes qui, selon nos critères, ont fait de nouvelles propositions autour de la musique *carranguera* ces dernières années.

3.2.1. Données issues du répertoire de Jorge Velosa et ses groupes

Dans le corpus de musiques enregistrées par Jorge Velosa, nous avons répertorié 210 pièces³⁴¹ au total sur un ensemble de 23 disques publiés entre 1980 et le 2011. Les 23 disques ont la distribution suivante :

³⁴¹ Nous avons compté les pièces une seule fois par titre même si le titre en référence à la pièce se présente plusieurs fois dans d'autres disques sous la forme d'une nouvelle version ou d'une réédition. Nous avons fait une exception pour la pièce « Canto a mi vereda » qui présente deux versions de rythmes différents et que nous avons donc compté comme deux pièces distinctes (une première version avec un rythme de merengue dans le disque *De mil amores* de 1990 et une deuxième version avec un rythme de *bambuco* dans le disque *En cantos verdes* de 1998).

- 31 pièces sur 3 disques avec le groupe *Los Carrangueros de Ráquira*, produits entre 1980 et 1982, avec les danses suivantes : 9 rumbas dont 3 *rumbas criollas* et 6 rumbas *carrangueras* ; 18 merengues dont 11 *merengues* de type *bambuco* et 7 *merengues* de type *pasillo* ; 4 danses traditionnelles colombiennes dont 1 *bambuco*, 1 *pasillo*, 1 *joropo* et 1 *torbellino*.
- 10 pièces répertoriées sur le disque *Cantas y relatos* de 1983 produit sans l'ensemble instrumental *carranguero*, dont 5 *cantas de guabina* et 5 récits accompagnés.
- 70 pièces comptées sur 7 disques avec le groupe *Jorge Velosa et les Frères Torres*, produits entre 1984 et 1990, avec les danses suivantes : 29 rumbas dont 1 *rumba criolla* et 28 *rumbas carrangueras* ; 37 merengues dont 24 *merengues* de type *bambuco* et 13 *merengues* de type *pasillo* ; 4 danses traditionnelles colombiennes dont 2 *bambucos*, 1 *torbellino* et 1 *paseo*.
- 113 titres répertoriés sur 8 disques avec le groupe *Velosa y los Carrangueros*, produits entre 1992 et le 2005, dont 96 nouveaux titres, 16 reprises et 1 nouvelle version d'une pièce avec changement du rythme de danse ; à cause de ce changement, nous comptabiliserons cette version comme une nouvelle pièce. Nous comptons ainsi 97 nouvelles pièces pour cette période, avec les danses suivantes : 38 rumbas dont 2 *rumbas criollas* et 36 *rumbas carrangueras* ; 43 merengues dont 22 *merengues* de type *bambuco* et 21 *merengues* de type *pasillo* ; 16 danses traditionnelles colombiennes dont 9 *bambucos*, 1 *joropo*, 2 *torbellinos*, 3 *guabina*, 1 valse.
- 15 pièces sur un disque de versions symphoniques du répertoire de Jorge Velosa produit avec l'Orchestre Symphonique de la Colombie et le groupe *Velosa et Los Carrangueros* en 2011.

- 3 disques de compilations, publiés en 1990, 2000 et 2001. Les disques présentent une réédition de pièces déjà publiées sauf pour le disque de l'année 2000 dans lequel nous rencontrons deux nouveaux titres³⁴² qui sont 2 *rumbas carrangueras*.

Dans les statistiques générales, sur un total de 210 pièces, 95,8 %, soit 200 pièces, sont des danses ; 2,4 %, soit 5 pièces, sont des récits accompagnés de musique ; 5 pièces, soit 2,4 % également, sont des couplets chantés ou récités *a capella* qui s'alternent avec des segments de danses. Dans les 200 pièces du répertoire de danse, nous avons analysé que 7 danses, soit 3,3 %, sont instrumentales. Ce qui fait que 193 pièces, soit 91,9 %, sont des danses avec de la poésie chantée. Dans l'annexe 2, il est possible d'avoir accès au tableau d'analyse du corpus de musique enregistrée des groupes choisis pour cette recherche avec tous les détails de la discographie, avec le nom du disque, les musiciens qui y ont participé, le label d'édition, l'année, le support, le titre des pièces, la durée, le rythme de la danse (si appliqué) et la tonalité.

Dans le (Tableau 5) ci-dessous, nous allons présenter une analyse quantitative des danses selon les catégories et les sous-catégories établies pour les rythmes de danses dans le corpus circonscrit autour de Jorge Velosa et ses groupes. Nous allons faire les statistiques sur un total de 200 danses.

³⁴² Les deux nouveaux titres sont : « Para Con Papas y Ají » et « La Mona Ramona ». Voir Jorge Velosa, *Una historia carranguera 30 éxitos*, CD double, FM, 2000, pistes 5 et 20.

Catégorie	Sous-catégorie	Pièces par sous-catégorie	Total de pièces par catégorie	Pourcentage partiel par sous-catégorie	Pourcentage total par catégorie
Rumba	Rumba Criolla	6	78	3 %	39 %
	Rumba <i>carranguera</i>	72		36 %	
Merengue	Merengue de type bambuco	57	98	28,5 %	49 %
	Merengue de type pasillo	41		20,5 %	
Danses traditionnelles colombiennes	Bambuco	12	24	6 %	11 %
	Pasillo	1		0,5 %	
	Torbellino	4		2 %	
	Guabina	3		1,5 %	
	Joropo	2		1 %	
Autres danses et genres musicaux	Valse	1	2	0,5 %	1 %
	Paseo	1		0,5 %	

Tableau 5 : Données statistiques des danses du corpus musical de Jorge Velosa et ses groupes.

3.2.2. Données du répertoire sélectionné des groupes *carrangueros* parallèles à Jorge Velosa et ses groupes

Nous avons choisi pour cette catégorie de répertoire les groupes *Los Hermanos Amado*, *Los Filipichines* et *El Pueblo Canta*. Ces trois groupes de musique *carranguera*, comme nous l'avons déjà mentionné, ont fait leurs carrières musicales après l'essor et l'énorme popularité qu'a eue la musique *carranguera* au début des années 1980 avec le groupe de Jorge Velosa et *Los Carrangueros de Ráquira*. Le travail de ces trois groupes garde une ligne assez traditionnelle et proche des paramètres de l'instrumentarium et du style définis à partir du groupe de Velosa. De ces trois groupes, nous avons choisi trois disques chacun, ce qui comprend pour cet échantillon un total de 9 disques publiés entre 1985 et 2016 :

A. 39 pièces comptées sur 3 disques avec des groupes formés par la famille Amado et qui ont pour référence le groupe *Los Hermanos Amado*. Les disques ont été produits entre 1985 et 2007. Voici les disques que nous avons choisis :

- Le disque *Ancestro campesino*, avec le groupe des Frères Amado en 1985³⁴³.
- Le disque *Un canto a la vida*, avec Pedro Nel Amado et son groupe *Rompeson* en 2000³⁴⁴.
- Le disque *Pa' bailar con sumercé*, avec le Jacinto Amado et son groupe *Jacinto y sus Hermanos* en 2007³⁴⁵.

³⁴³ Los Hermanos Amado, *Ancestro campesino*, The Orchard Music-Codiscos, 1988.

³⁴⁴ Rompeson, *Un Canto a la Vida*, Discos el Dorado, 2000.

³⁴⁵ Jacinto y sus Hermanos, *Pa' bailar con sumercé*, Tipicol Music, 2007.

Voici les données statistiques produites sur ce corpus musical :

Catégorie	Sous-catégorie	Pièces par sous-catégorie	Total de pièces par catégorie	Pourcentage partiel par sous-catégorie	Pourcentage total par catégorie
Rumba	Rumba Criolla	1	12	2,6 %	30,8 %
	Rumba carranguera	10		25,6 %	
	Guaracha	1		2,6 %	
Merengue	Merengue de type bambuco	14	22	35,9 %	56,4 %
	Merengue de type pasillo	8		20,5 %	
Dances traditionnelles colombiennes	Torbellino	3	5	7,6 %	12,8 %
	Guabina	1		2,6 %	
	Paseo	1		2,6 %	

Tableau 6 : Données statistiques des danses du corpus musical sélectionné pour la famille Amado.

Dans notre analyse des statistiques générales de la famille Amado, nous pouvons voir que 39 pièces, soit la totalité, sont des danses, et 3 pièces, soit 7,7 %, sont instrumentales. Il reste donc 36 pièces, soit 92,3 %, qui sont des danses avec de la poésie chantée.

B. 44 pièces comptées sur 3 disques du groupe *El Pueblo Canta* produits entre 1991 et 2016. Voici les disques que nous avons choisis :

- Le disque *A Sombrero Quitáo* en 1997³⁴⁶.
- Le disque *Cantores y Bailadores* en 2007³⁴⁷.
- Le disque *¡Ay qué sería de mi folclor !* en 2016³⁴⁸.

Voici les données statistiques produites sur ce corpus musical :

Catégorie	Sous-catégorie	Pièces par sous-catégorie	Total de pièces par catégorie	Pourcentage partiel par sous-catégorie	Pourcentage total par catégorie
Rumba	Rumba Criolla	0	12	0 %	27,3 %
	Rumba carranguera	12		27,3 %	
Merengue	Merengue de type bambuco	12	28	27,3 %	63,6 %
	Merengue de type pasillo	16		36,3 %	
Danses traditionnelles colombiennes	Bambuco	1	4	2,3 %	9,1 %
	Torbellino	2		4,5 %	
	Guabina	1		2,3 %	

Tableau 7 : Données statistiques des danses du corpus musical sélectionné pour le groupe *El Pueblo Canta*

Dans notre analyse des statistiques générales du groupe d'Alvaro Suesca et *El Pueblo Canta*, nous pouvons voir que 44 pièces, soit la totalité, sont des danses, 2 pièces, soit

³⁴⁶ El Pueblo Canta, *A Sombrero Quitáo*, 1997.

³⁴⁷ El Pueblo Canta, *Cantores y Bailadores*, Edi-Son producciones, 2007.

³⁴⁸ El Pueblo Canta, *¡Ay qué sería de mi folclor!*, Edi-Son producciones, 2016.

4,5 %, sont instrumentales. Il reste donc 42 pièces, soit 95,5 %, qui sont des danses avec de la poésie chantée.

C. 48 pièces comptées sur 3 disques des groupes du compositeur Jaime Castro et *Los Filipichines* produits entre 1997 et 2014. Voici les disques que nous avons choisis :

- Le disque *Sabor Carranguero volume 1* avec le groupe *Los Filipichines* en 1997³⁴⁹
- Le disque *Sabor Carranguero volume 2* avec le groupe *Los Filipichines* en 1998³⁵⁰
- Le disque *Amor Arte y Alegría* avec le groupe *Jaime Castro y Los Filipichines* en 2014³⁵¹.

Voici les données statistiques produites sur ce corpus musical :

Catégorie	Sous-catégorie	Pièces par sous-catégorie	Total de pièces par catégorie	Pourcentage partiel par sous-catégorie	Pourcentage total par catégorie
Rumba	Rumba Criolla	1	24	48 %	50 %
	Rumba carranguera	23		2 %	
Merengue	Merengue de type bambuco	13	22	27 %	46 %
	Merengue de type pasillo	9		19 %	

³⁴⁹ Los Filipichines, *Sabor carranguero*, Discos el Dorado, 1997.

³⁵⁰ Los Filipichines, *Sabor carranguero, vol.2*, Discos el Dorado, 1998.

³⁵¹ Jaime Castro y Los Filipichines, *Arte, Amor y Alegría*, Cantautor Records, 2014.

Catégorie	Sous-catégorie	Pièces par sous-catégorie	Total de pièces par catégorie	Pourcentage partiel par sous-catégorie	Pourcentage total par catégorie
Danses traditionnelles colombiennes	Bambuco	1	1	2 %	2 %
Autres genres musicaux	Pasodoble	1	1	2 %	2 %

Tableau 8 : Données statistiques des danses du corpus musical sélectionné du groupe Jaime Castro et Los Filipichines.

Dans notre analyse des statistiques générales du groupe du compositeur *Jaime Castro et Los Filipichines*, nous pouvons voir que 48 pièces, dont la totalité, sont des danses, 1 pièce, soit 2 %, est instrumentale. Il reste donc 47 pièces, soit 98 %, qui sont des danses avec de la poésie chantée. D'autre part, la présence de danses traditionnelles colombiennes est très limitée et nous ne retrouvons qu'une pièce rentrant dans la catégorie de combinaisons, échanges et fusions avec une danse d'origine espagnole appelée *pasodoble*.

3.2.3. Données du répertoire sélectionné de groupes à l'origine de nouvelles propositions sur la base d'une musique *carranguera*

Pour cette catégorie de répertoire, nous avons choisi deux disques de trois groupes sélectionnés, à savoir les groupes *Velo de Oza*, *San Miguelito* et *Los Rolling Ruanas*. Nous rappelons que la caractéristique principale pour établir cette catégorie est que les productions doivent partir de la musique *carranguera* dans sa structure classique, définie à partir de Jorge Velosa et *Los Carrangueros de Ráquira*, puis connaître une transformation par l'introduction de nouveaux éléments dans ce genre musical. Les éléments qui sont introduits dans la *Carranga* par ces groupes sont principalement pris des musiques actuelles comme le *rock and roll* et les musiques tropicales commerciales.

Les 6 disques rentrant dans cette catégorie ont été publiés entre 2010 et 2020 avec la distribution suivante :

A. 28 pièces comptées sur 2 disques du groupe *San Miguelito* produits entre 2010 et 2016. Voici les disques que nous avons choisis :

- Le disque *Puro Folklor* en 2010³⁵².
- Le disque *Atrevido* en 2016³⁵³.

Voici les données statistiques produites sur ce corpus musical :

Catégorie	Sous-catégorie	Pièces par sous-catégorie	Total de pièces par catégorie	Pourcentage partiel par sous-catégorie	Pourcentage total par catégorie
Rumba	Rumba carranguera	10	10	36 %	36 %
Merengue	Merengue de type pasillo	8	11	28 %	39 %
	Merengue de type Bambuco	3		11 %	
Danses traditionnelles colombiennes	Porro	1	1	3,5 %	3,5 %
Autres genres musicaux	Tropicale	5	6	18 %	21,5 %
	Son Cubain	1		3,5 %	

Tableau 9 : Données statistiques des danses du corpus musical sélectionné pour le groupe *San Miguelito*.

Dans notre analyse des statistiques générales du groupe *San Miguelito*, nous pouvons voir que 28 pièces, soit la totalité, sont des danses. Nous n'avons pas trouvé de pièces

³⁵² San Miguelito, *Puro Folklor*, SanMiguelito, 2010.

³⁵³ San Miguelito, *Atrevido*, SanMiguelito, 2016.

instrumentales. D'autre part, la présence de danses traditionnelles colombiennes est très limitée. En revanche, nous trouvons des pièces d'autres genres musicaux tels que le son cubain ou la musique tropicale, qui représentent 21,5 %, soit une partie importante du répertoire analysé pour ce groupe.

B. 24 pièces comptées sur 2 disques du groupe Velo de Oza produits entre 2012 et 2020. Voici les disques que nous avons choisis :

- Le disque *Sumercé* en 2012³⁵⁴.
- Le disque *Chowé* en 2020³⁵⁵.

Voici les données statistiques produites sur ce corpus musical :

Catégories	Sous-catégories	Pièces par sous-catégorie	Total de pièces par catégorie	Pourcentage partial par sous-catégories	Pourcentage total par catégories
Rumba	Rumba carranguera	10	10	42 %	42 %
Merengue	Merengue de type bambuco	4	11	17 %	46 %
	Merengue de type pasillo	7		29 %	
Danses traditionnelles colombiennes	Joropo	1	1	4 %	4 %
Autres genres musicaux	Pop-Rock	2	2	8 %	8 %

Tableau 10 : Données statistiques des danses du corpus musical sélectionné pour le groupe Velo de Oza.

³⁵⁴ Velo de Oza, *Sumercé*, MTM, 2012.

³⁵⁵ Velo de Oza, *Chowé*, 2020.

Dans notre analyse des statistiques générales du groupe *Velo de Oza*, nous pouvons voir que 22 pièces, soit 92 %, sont des danses. Également, nous n'avons pas trouvé de pièces instrumentales et la présence de danses traditionnelles colombiennes est très limitée. La présence de pièces d'autres genres musicaux interprétés par le groupe n'est pas très importante dans l'ensemble du répertoire. Nous avons rencontré seulement 2 pièces, soit 8 %, qui sont des interprétations en rythme de rock ou pop et qui ne gardent pas de rapport avec les danses de la musique *carranguera*.

C. 23 pièces comptées sur 2 disques du groupe *Los Rolling Ruanas* produits entre 2017 et 2018. Voici les disques que nous avons choisis :

- Le disque *La Balada Del Carranguero* en 2017³⁵⁶.
- Le disque *Sangre Caliente* en 2018³⁵⁷.

Voici les données statistiques produites sur ce corpus musical :

³⁵⁶ Los Rolling Ruanas, *La Balada del Caranguero*, 2017.

³⁵⁷ Los Rolling Ruanas, *Sagre Caliente*, 2018.

Catégorie	Sous-catégorie	Pièces par sous-catégorie	Total de pièces par catégorie	Pourcentage partial par sous-catégorie	Pourcentage total par catégorie
Rumba	Rumba carranguera	12	12	52 %	52 %
Merengue	Merengue de type bambuco	6	9	23 %	39 %
	Merengue de type pasillo	3		13 %	
Danses traditionnelles colombiennes	Bambuco-rajaleña	1	2	4,5 %	9 %
	Torbellino	1		4,5 %	

Tableau 11 : Données statistiques des danses du corpus musical sélectionné pour le groupe *Los Rolling Ruanas*.

Dans notre analyse des statistiques générales du groupe *Los Rolling Ruanas*, nous pouvons voir que 23 pièces, soit la totalité, sont des danses. Également, nous n'avons pas trouvé de pièces instrumentales. Nous avons rencontré 2 pièces, soit 9 % du répertoire, avec d'autres rythmes de danses traditionnelles colombiennes. Nous n'avons pas rencontré de pièces d'autres genres musicaux interprétés par le groupe, car toutes les pièces du répertoire gardent un rapport avec les danses de la musique *carranguera*.

3.3. Conclusion

Après avoir analysé et confronté les données qualitatives et quantitatives, nous pouvons conclure que les deux rythmes de danse principale de la musique *carranguera* sont la rumba et le merengue et, en conséquence, chaque rythme de danse sera traité dans des chapitres séparés avec leurs sous-catégories, variantes et systèmes d'accentuation.

D'après les données quantitatives, nous pouvons remarquer que les danses de musique traditionnelle colombienne qui sont les plus présentes dans notre corpus sont le *bambuco*, le *torbellino* et la *guabina*. Étant donné l'importance de ces danses dans les concepts apportés par les musiciens et dans les données statistiques, nous accorderons une attention particulière à leur étude dans le chapitre consacré aux danses traditionnelles colombiennes. Le *pasillo* et le *joropo* seront traités dans le même chapitre avec une présentation moins détaillée que les danses précédentes.

Tous les échanges que les musiciens *carrangueros* ont réalisés à partir des principaux rythmes de danse de la musique *carranguera*, en particulier la rumba et le merengue, avec d'autres genres musicaux, ont donné de nouvelles formes, styles et sous-genres entrant dans le répertoire de la musique *carranguera*. Nous allons aborder ce phénomène dans les chapitres correspondant à la rumba et au merengue.

La manière dont les musiciens *carrangueros* des groupes plus récents abordent dans leur répertoire les pièces d'autres genres musicaux, et dont ils produisent les combinaisons, échanges et fusions entre les danses *carrangueras* et les musiques actuelles comme le rock, la pop et les musiques tropicales sort du cadre de notre recherche. En conséquence, nous ne réaliserons pas d'étude approfondie de ce phénomène.

Dans les chapitres qui suivent, nous poursuivrons avec une analyse de l'évolution de différents rythmes de danse que nous avons circonscrits à partir de notre corpus de travail. Dans l'ordre, nous verrons la rumba, le merengue et la catégorie des danses traditionnelles colombiennes. Pour finir cette deuxième partie, dans le dernier chapitre, nous analyserons des éléments musicaux techniques présents dans la musique *carranguera*.

Chapitre 4 : LA RUMBA DANS LA MUSIQUE CARRANGUERA

La rumba est, avec le merengue, l'un des deux rythmes qui composent la partie principale du répertoire de la musique *carranguera*. Le mot rumba est un terme générique qui peut désigner un bon nombre de rythmes de différents pays d'Amérique latine. Dans la musique *carranguera*, le mot présente deux dénominations précises : *rumba criolla* et *rumba carranguera*. Les deux dénominations correspondent à deux danses et deux structures rythmiques différentes qui intègrent le répertoire *carranguero*, mais qui gardent une filiation.

Nous allons voir dans ce chapitre dans quelle mesure la *rumba carranguera* et la *rumba criolla* ont des antécédents et se forment en tant qu'adaptations locales de rumba transnationale d'origine afro-cubaine. Ensuite, nous étudierons le processus de formation de la *rumba criolla* et examinerons dans quelle mesure elle participe au répertoire de la musique *carranguera*. Enfin, nous présenterons les différentes hypothèses sur l'origine de la *rumba carranguera* et exposerons les différentes variantes qui se sont formées autour de la *rumba carranguera* et les nomenclatures que les musiciens ont établies pour la désigner.

4.1. L'évolution de la danse : de la *rumba cubaine* à la *rumba carranguera*

La rumba est apparue en Colombie dans les années 1930 comme le résultat d'une transformation commerciale qui s'est opérée aux États-Unis à partir de la rumba traditionnelle afro-cubaine. La rumba commerciale s'est développée en Colombie en adoptant un style créole et cette appropriation a formé la *rumba criolla*. À son tour, ce type de rumba, joué dans un contexte festif à Bogotá, a été remplacé par d'autres airs musicaux provenant de la côte caraïbe qui se sont imposés en tant que danse dans toute la Colombie. À partir des années 1950, la *rumba criolla* se transforme et adopte une autre physionomie instrumentale, avec les divers ensembles de cordes pincées traditionnelles. En voyant la diffusion que la *rumba criolla* a eue dans toute la région proche de Bogotá, dont le Plateau cundiboyacense, les autorités gouvernementales l'ont adoptée pour l'instituer en tant que patrimoine culturel et folklorique de la région. Fort de ce contexte, dans les années 1970, les musiciens *carrangueros* redécouvrent la *rumba criolla* et l'intègrent dans leur répertoire. Ils donneront forme, également, au rythme de *rumba carranguera* avec différentes variations. Nous analyserons comment s'est produite cette transformation pour comprendre la manière dont le rythme de *rumba criolla* s'est intégré à la musique *carranguera* et dont il a contribué à la formation de la *rumba carranguera*. Nous allons également étudier les caractéristiques de la *rumba carranguera* ainsi que ces diverses variantes. Nous entamerons notre analyse par l'examen du mot « rumba », les origines de ce genre musical à Cuba pour arriver ensuite à la réception et à la transformation que celui-ci a engendré en Colombie.

4.1.1. Le mot « rumba » et sa relation avec la musique cubaine et des Caraïbes³⁵⁸

Le terme *rumba* contient plusieurs acceptions. D'un côté, il peut désigner un genre musical, chorégraphique et poétique. De l'autre, le terme peut être associé à une rencontre

³⁵⁸ Nous avons retrouvé des descriptions et des analyses de la rumba à Cuba faites par différents auteurs : Jean-Pierre Estival, « Nouveaux enjeux ou continuité historique ? », *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne], 9/1996, consulté le 2 mai 2019 sur <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1203> ; Jean-Pierre Estival, « La rumba domestiquée. Une réflexion sur le rythme des percussions dans une musique afro-cubaine », *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne], 10/1997, consulté le 19 avril 2019 sur <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/773> ; Robin Moore, « The Commercial Rumba: Afro-Cuban Arts as International Popular Culture », *Latin American Music Review*, 16/2 (automne-hiver 1995), p. 165-198 ; Argeliers León, *Del canto y el tiempo*, La Habana, Imprenta Andre Voisin, 1988, p. 119-128 ; Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, La Habana, ed. Letras Cubanas, 1988 [1946], p. 220-221.

festive de caractère profane. Historiquement, le mot était associé depuis le XIX^e siècle à la festivité, la culture et l'idiosyncrasie des classes sociales les plus basses d'Afro-Cubains dans les quartiers urbains et suburbains des provinces de La Havane et de Matanzas. À Cuba, les rumbas sont des festivités réalisées dans des espaces informels des quartiers comme les bars, les rues et les arrière-cours des bâtiments où les gens avaient la possibilité de s'exprimer collectivement par la danse, la musique et le chant³⁵⁹.

Certains chercheurs ont mis en relation le mot rumba avec d'autres termes utilisés entre divers groupes ethniques africains présents à Cuba depuis le XVI^e siècle. Argiles Leon indique par exemple que le mot rumba est en relation avec d'autres termes comme *tumba*, *macumba* et *tambo* qui désignent une fête collective non rituelle de la population noire³⁶⁰. Larry Crook, de son côté, suggère que la rumba est apparue à Cuba au milieu du XIX^e siècle parmi divers groupes ethniques d'origine *Bantue* dont les plus dominants sont *Lucumi (Yoruba)*, *Arard (Dahomean)*, *Abakud (Carabali)*³⁶¹. Crook indique également que la rumba est influencée par deux danses profanes de ces ethnies : la *yuka* et la *makuta*³⁶².

³⁵⁹ Alejo Carpentier parle du caractère ambigu de la dénomination « rumba », parce qu'elle peut englober une grande diversité de rythmes. Il propose ainsi plutôt d'associer le terme à une atmosphère, un type de rencontre, une ambiance. Voici quelques extraits de Carpentier sur la rumba dans son livre *La musique à Cuba* : « Ce qui s'est passé avec la rumba, c'est que ceux qui la cultivent n'ont pas encore été en mesure de la définir exactement. Tout y tient : tous les rythmes constitutifs de la musique cubaine, en plus des rythmes noirs qui peuvent correspondre à la mélodie. Tout ce qui peut être admis sur un tempo 2 sur 4 est accepté par ce genre qui, plus qu'un genre, est une atmosphère. Ceci sans compter qu'à Cuba, il n'y a pas qu'une rumba, mais plusieurs rumbas. [...] C'est d'abord une danse chaude, dont les rythmes ont servi à accompagner une sorte de chorégraphie imprégnée d'anciens rites sexuels. [...] Il est significatif que le mot rumba soit passé dans la langue cubaine comme synonyme de jouissance, de danse licencieuse, de fête avec les femmes du chemin (del rumbo) ». Traduction de : « Ocurría lo que con la rumba, que aún no han podido definir con justeza los mismos que la cultivan. Todo cabe en ella: todos los ritmos constitutivos de la música cubana, además de los ritmos negroides que puedan cuadrar con la melodía. Todo lo apto para ser admitido por un tiempo en 2 por 4, es aceptado por ese género que, más que un género, es una atmósfera. Esto sin contar que en Cuba no hay una rumba, sino varias rumbas. [...] Es decir, ante todo una danza caliente, cuyos ritmos sirvieron para acompañar un tipo de coreografía que remozaba viejos ritos sexuales. [...] Es significativo el hecho de que la palabra rumba haya pasado al lenguaje del cubano como sinónimo de holgorio, baile licencioso, juerga con mujeres del rumbo ». Extrait d'Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, *op. cit.*, p. 220-221.

³⁶⁰ Voir Argeliers León, *Del canto y el tiempo*, La Habana, Imprenta Andre Voisin, 1988, p. 119-128.

³⁶¹ Voir Larry Crook, « A Musical Analysis of the Cuban Rumba », *Latin American Music Review*, 3/1, 1982, p. 92 : « The rumba emerged in the mid-nineteenth century as a secular dance among blacks from various African ethnic groups. The most dominant groups were the Lucumi (Yoruba), Arard (Dahomean), Abakud (Carabali), and the many Bantu-related groups ».

³⁶² Voir Larry Crook, *op. cit.*, p. 19 : « influenciada especialmente por dos danzas seculares: la yuka y la makuta ».

L'appellation de rumba associée à une musique et une rencontre festive remonte au XIX^e siècle. Des chercheurs, tels que Jean-Pierre Estival, défendent l'hypothèse d'une continuité historique entre une bonne partie des éléments qui intègrent la rumba. Ces caractéristiques se retrouvent dès le XVI^e siècle comme un produit du syncrétisme entre certains éléments provenant de diverses ethnies africaines, des éléments apportés par les Espagnols et d'autres qui sont nés à Cuba³⁶³.

Musicalement, la consolidation a lieu au début du XX^e siècle à Cuba à travers trois formes prédominantes dans la rumba : le *yambú*, le *guaguancó* et la *columbia*³⁶⁴. Dans sa forme traditionnelle, c'est-à-dire celle qui correspond à celle produite par les groupes afro-cubains depuis ses origines dans les fêtes de quartiers de La Havane et de Matanzas, la rumba se caractérise par le fait d'être un chant antiphoné en alternance entre soliste et chœur, accompagné avec de la percussion³⁶⁵.

Nous devons faire remarquer l'importance de la danse dans la rumba, et signaler, avant de les énumérer, que les trois formes de la rumba étaient toujours liées à la danse. La danse se fait en couples séparés. Le pas de danse le plus caractéristique de la rumba est le *vacunao*³⁶⁶, qui se retrouve dans la *rumba guaguancó*. Le pas à une connotation sexuelle représenté à travers un mouvement saccadé du pelvis par l'homme qui simule l'acte sexuel et qui obtient comme réponse de la femme un geste soit d'acceptation soit de rejet³⁶⁷. Cette forte connotation sexuelle de la danse a conduit à stigmatiser la rumba et à interdire sa représentation dans les espaces publics car elle était considérée comme une manifestation obscène.

Un aspect très important de la rumba pour notre recherche est sa transformation commerciale qui a permis une grande diffusion aux États-Unis ainsi que dans presque

³⁶³ Voir Jean-Pierre Estival, « Nouveaux enjeux ou continuité historique ? », *op. cit.*, p. 9 et 10.

³⁶⁴ Voir à ce sujet Jean-Pierre Estival, « Nouveaux enjeux ou continuité historique ? », *op. cit.*, p. 8

³⁶⁵ Jean-Pierre Estival et Larry Crook, dans leur description de la rumba, parlent pour la section de la percussion de trois tambours à une membrane seule de type conga (ou trois caisses un bois appelés cajones) ; nous retrouvons ainsi un tambour de registre bas de type conga (*tumbadores*), un tambour appelé *tres dos*, le tambour de registre plus aigu (*quinto*) et deux idéophones, une paire de baguettes de bois (*palitos*) et la *clave*. La section vocale comprend un chanteur principal, le soliste, et un chœur qui répond au soliste. Voir à ce sujet Jean-Pierre Estival, « Nouveaux enjeux ou continuité historique ? », *op. cit.*, p.8 et Larry Crook, « A Musical Analysis of the Cuban Rumba », *op. cit.*, p. 93.

³⁶⁶ *Vacunao* viens de l'espagnol *vacunar* (vacciner).

³⁶⁷ Le *vacunao* est décrit dans Jean-Pierre Estival, « Nouveaux enjeux ou continuité historique ? », *op. cit.*, p. 12 et dans Robin Moore, « The Commercial Rumba: Afro-Cuban Arts as International Popular Culture », *op. cit.*, p. 169.

tous les pays de l'Amérique latine. La rumba a été adoptée dans chaque pays comme une danse et une musique locale. En Colombie, la rumba est adoptée sous la dénomination de *rumba criolla* dans les années 1930 et, postérieurement, avec l'émergence de la musique *carranguera* en 1979, elle prend aussi la dénomination de *rumba carranguera*.

4.1.2. Transformation commerciale et diffusion de la rumba afro-cubaine

Plusieurs auteurs ont parlé de la transformation commerciale de ce que nous allons appeler la rumba traditionnelle afro-cubaine. Moore parle de cette période de transformation comme celle de la commercialisation et de l'internationalisation de la rumba. Estival fait référence à une domestication de la rumba et d'autres auteurs en parlent comme d'une « blanchisation ». Les principaux facteurs qui ont contribué à la transformation du type de rumba afro-cubaine sont les tensions raciales et identitaires à Cuba, le développement de l'industrie des disques aux États-Unis, l'affluence de touristes provenant des États-Unis à Cuba couplée à une forte médiatisation de la musique cubaine ainsi que les liens qu'elle a créés avec le jazz³⁶⁸.

D'après Moore, le début de la commercialisation et de l'internationalisation de la rumba s'est produit à Cuba pendant les années 1920 et au début des années 1930. Paradoxalement, cela s'est déclenché au moment de l'apparition de tensions raciales entre les élites racistes et eurocentristes et les mouvements nationalistes émergents. Ces derniers rejetaient les formes et les expressions musicales d'origine hispanique nord-américaine et revendiquaient les expressions musicales créoles et afro-américaines des couches populaires noires urbaines comme étant les éléments les plus représentatifs et où se condensent les expressions du nationalisme cubain. Cette tension raciale s'est manifestée dans la musique par l'opposition entre les compositeurs plus académiques et formés dans les conservatoires avec une vision eurocentrique, et les interprètes qui cherchaient de plus en plus la construction de leur répertoire dans les musiques afro-cubaines. Les conséquences de cette situation furent, d'un côté, la visibilité qu'a gagné le répertoire afro-cubain et, d'autre part, la déscentrifugation, qui est le terme utilisé par Moore pour signaler qu'un bon nombre de genres musicaux, comme la rumba, cessent

³⁶⁸Voir à ce sujet Jean-Pierre Estival, « Nouveaux enjeux ou continuité historique ? », *op. cit.*, p. 5.

d'être une exclusivité des musiciens afro-cubains et métis des couches les plus populaires et sont adoptés par des interprètes qui appartiennent à d'autres contextes sociaux³⁶⁹. Cette situation a ouvert les portes aux transformations qui se sont opérées par la suite sur ces musiques et plus particulièrement sur la rumba.

Les transformations plus importantes dans la rumba se sont produites lorsqu'elle fut introduite dans le théâtre vernaculaire³⁷⁰ ou de variétés et, par la suite, dans les spectacles de cabaret. Ce passage de la rumba de quartier au théâtre et au cabaret s'est produit avec une profonde stylisation du genre, qui devait s'ajuster aux critères esthétiques européens du cabaret. La transformation du genre musical est visible, tout d'abord, par le changement dans l'instrumentation. Dans le théâtre vernaculaire, ainsi que le signale Moore, la percussion de l'ensemble de rumba traditionnelle afro-cubaine est remplacée par des instruments d'orchestre comme le violon, la clarinette, la trompette, la contrebasse, le piano et les timbales caribéens et symphoniques³⁷¹.

La rumba s'introduit également dans les spectacles de cabaret présentés dans les casinos à Cuba comme une sorte de diversement touristique. Ce type de rumba s'est complètement transformé pour s'ajuster aux critères esthétiques des danses de salon européennes. Les spectacles de cabaret ont également exigé un changement d'instrumentation. L'interprétation de la rumba a repris le type d'ensemble instrumental qui était lié au *son* cubain urbain de la même époque. Cet ensemble comprenait le saxophone, la trompette, la conga, le *bongo*, le *güiro*, le *cencerro* (la cloche) et la *clave*³⁷².

La très large popularisation internationale de la rumba ainsi que d'autres genres afro-cubains s'est produite grâce à la commercialisation qui s'est développée aux États-Unis à travers des stratégies de marketing et la très large distribution des disques et des partitions. Ces stratégies ont impliqué un profond changement stylistique dans la rumba, comme d'ailleurs pour les autres genres afro-cubains. Aux États-Unis, un type de musique

³⁶⁹ Voir à ce sujet Robin Moore, « The Commercial Rumba: Afro-Cuban Arts as International Popular Culture », *op. cit.*, p. 171.

³⁷⁰ Le théâtre vernaculaire est une forme de théâtre qui s'est développée vers le milieu du XIX^e siècle en Espagne à partir des zarzuelas et des autres genres légers similaires. À Cuba, la rumba est introduite dans les représentations du théâtre vernaculaire pour être dansée pendant les entractes ou bien à la fin, au moment où la troupe faisait le salut final. Voir à ce sujet Robin Moore, « The Commercial Rumba: Afro-Cuban Arts as International Popular Culture », *op. cit.*, p. 173-174.

³⁷¹ *Ibidem*, p. 174.

³⁷² *Ibidem*, p. 175.

de danse cubaine qui était annoncé comme authentique s'est construit à partir de la fusion, opérée par des musiciens et des danseurs blancs, d'une série de clichés et d'éléments afro-cubains considérés comme exotiques avec les danses de salon amplement acceptées³⁷³. Le résultat de cette fusion est la commercialisation d'une musique faite sur mesure, pour le goût des élites des États-Unis, qui reprend des éléments musicaux et culturels des expressions afro-américaines mais qui, dans certains cas, n'a rien à voir avec les caractéristiques sur lesquelles se fonde l'appellation.

Pendant cette première période³⁷⁴ d'introduction de la rumba, popularisée et commercialisée aux États-Unis puis par la suite dans les autres pays d'Amérique latine, nous pouvons parler des transformations qu'elle a subies pour être introduite dans la société nord-américaine comme un effet de blanchisation. Cette popularisation de la rumba ne s'est pas faite sans tension avec les interprètes qui défendirent la performance traditionnelle de la rumba. C'est ainsi qu'à partir des années 1940 se produisit une renégociation, voir un « noircissement de la rumba », comme l'appelle Moore, à partir de la réappropriation de cette musique par les musiciens afro-cubains et avec la réintroduction d'éléments musicaux propres à la musique afro-cubaine et qui avait été effacés des représentations de la rumba dans le théâtre vernaculaire et du cabaret³⁷⁵.

La rumba a pu se répandre en Amérique latine grâce à la commercialisation et la médiatisation qu'elle a gagnée aux États-Unis. Un bon nombre de compositeurs en Europe, aux États-Unis et en Amérique latine ont composé des rumbas sans avoir une connaissance approfondie des formes de la musique afro-cubaine. Le résultat de ces productions est une musique qui mélange très librement les musiques populaires de différents pays, spécialement latino-américains, avec des éléments de la musique cubaine. C'est en Amérique latine, notamment au Mexique, en Argentine et au Brésil, pays aux plus forts degrés de développement dans l'industrie du disque et cinématographique, que se sont reproduites les formes du spectacle créées aux États-Unis autour de la rumba et qui ont rayonné dans les autres pays latino-américains à travers la diffusion de films, de productions discographiques et de partitions. Il est ainsi possible de retrouver en

³⁷³ Voir à ce sujet Robin Moore, « The Commercial Rumba: Afro-Cuban Arts as International Popular Culture », *op. cit.*, p. 167.

³⁷⁴ Nous parlons des années 1920 et du début des années 1930.

³⁷⁵ Voir Robin Moore, « The Commercial Rumba: Afro-Cuban Arts as International Popular Culture », *op. cit.*, p. 181-182.

Amérique latine, sous la dénomination de rumba, des rythmes et des genres musicaux qui se sont mélangés ou recomposés pour produire des versions locales de la rumba avec des appellations telles que *rumba-tanguillo*, *rumba-vals*³⁷⁶. En Colombie, nous pouvons retrouver les noms de *rumba criolla* et plus récemment de *rumba carranguera*.

L'importance pour notre recherche de comprendre les caractéristiques de la rumba traditionnelle afro-cubaine et son processus de commercialisation, sa popularisation et sa diffusion aussi bien aux États-Unis que dans la plupart des pays d'Amérique latine, présente une multiplicité d'aspects.

Les tensions raciales qui se sont présentées durant le processus de transformation qu'a subi la musique afro-cubaine pour devenir populaire ainsi que sa commercialisation reflètent la lutte et la négociation constante pour l'hégémonie culturelle en Amérique latine entre les élites dominantes et les groupes sociaux et ethniques marginaux. Cette tension se manifeste dans les modèles imposés par l'industrie du disque qui, au moment de la période de commercialisation de la rumba aux États-Unis en Amérique latine, avait des critères raciaux et eurocentristes. Elle se reflète également par les constantes négociations et les réappropriations que promurent les musiciens afro-cubains avec leurs positions marginales³⁷⁷.

La forme rythmique de la rumba a été réappropriée par d'autres pays et montre un éloignement des expressions traditionnelles à Cuba³⁷⁸. Cela peut nous indiquer deux choses. La première est que la dénomination de *rumba* a été utilisée sans discrimination pour des productions musicales qui n'avaient rien à voir avec les musiques cubaines en favorisant la connotation festive de danse que cette dénomination avait gagnée. L'autre

³⁷⁶ Voir une description plus détaillée de ce processus de diffusion de la rumba en Amérique latine dans Manuel Bernal Martínez, *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948*, mémoire de Master en musicologie, Bogotá, Université nationale de Colombie, 2018, p. 19-22.

³⁷⁷ Robin Moore fait une réflexion à ce sujet en rapport à la rumba : « The history of the rumba in its diverse representations documents and instantiates the struggle on the part of all Cubans to come to terms with cultural diversity within an ostensible national unity. It testifies to the diverse strategies of dominance and resistance to which black arts of both the Caribbean and North America have been articulated through time, and to the changing sounds and meanings associated with particular moments of cultural conflict throughout the Americas. » Extrait de Robin Moore, « The Commercial Rumba: Afrocuban Arts as International Popular Culture », *op. cit.*, p. 184-185.

³⁷⁸ À ce sujet, Jean-Pierre Estival écrit : « Avant la révolution, lorsque la rumba, par exemple, était évoquée hors de son espace social traditionnel, elle désignait des recompositions exotiques et commerciales qui n'avaient pas grand-chose à voir avec le genre original ». Voir Jean-Pierre Estival, « Nouveaux enjeux ou continuité historique ? », *op. cit.*, p. 7.

lecture est que la rumba a pu se mélanger avec des genres locaux dans divers pays d'Amérique latine et a produit de multiples variantes rythmiques et stylistiques.

Nous pouvons analyser dans quelle mesure les éléments de la rumba ont été repris et l'appropriation qui en a été faite en Colombie dans la *rumba criolla* ou dans la *rumba carranguera*. Il sera donc important d'analyser s'il y a des éléments musicaux ou stylistiques qui ont été repris en Colombie ou bien s'il s'agit juste d'une appropriation du nom et de sa charge symbolique.

4.2. La *rumba criolla*

Nous avons découvert dans le cadre de notre recherche que la *rumba criolla* est une danse (un rythme) qui fait partie du répertoire de la musique *carranguera* et qui constitue un antécédent à partir duquel s'est construite la *rumba carranguera*³⁷⁹. Les recherches et les références de ce genre musical sont très récentes en Colombie et ne rendent pas compte des différents moments historiques qu'il a traversés³⁸⁰. La documentation consultée sur le genre se concentre sur ses origines durant les décennies 1930 et 1940 comme une forme locale de la rumba commerciale internationalisée aux États-Unis et qui s'est mélangée avec d'autres danses traditionnelles colombiennes. Néanmoins, nous n'avons pas de documentation ni d'études sur les transformations qu'a eues cette danse pendant les décennies postérieures et les formes qu'elle adopte actuellement.

Pour pouvoir analyser la *rumba criolla* dans notre travail en rapport avec la musique *carranguera*, il est impératif pour nous d'utiliser quelques points de repère autour des différentes pratiques, contextes et formes qu'a adoptés la *rumba criolla* en Colombie. Nous pouvons souligner trois points de référence en rapport à ce genre musical et sa pratique dans la musique *carranguera* : la période de formation en tant que genre musical de danse entre les décennies 1930 et 1940, la période d'introduction de la *rumba criolla* dans les ensembles instrumentaux des cordes pincées traditionnelles de la zone andine colombienne (*Estudiantinas*) entre les décennies 1950 et 1980 et, enfin, la façon dont la *rumba criolla* a été adoptée dans le répertoire de musique *carranguera* depuis la décennie 1980³⁸¹ et le rapport qu'elle garde avec le rythme de *rumba carranguera*. Nous n'allons pas analyser les manifestations actuelles de la *rumba criolla* entre les interprètes d'instruments traditionnels à cordes pincées de la zone andine colombienne, car ces pratiques sont proches de la musique *carranguera*, et cela dépasse le cadre de notre recherche.

³⁷⁹ C'est l'une des versions les plus répandues au sein des musiciens *carranguera* retrouvés durant notre travail de terrain.

³⁸⁰ Le travail de recherche le plus rigoureux que nous ayons trouvé sur la *rumba criolla* est ce mémoire de Master en musicologie : Manuel Bernal Martínez, *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948*, mémoire de Master en musicologie, Bogotá, Université nationale de Colombie, 2018.

³⁸¹ Plus exactement à partir de l'année 1979, qui est l'année au cours de laquelle s'est formé le groupe *Los Carrangueros de Ráquira*.

4.2.1. La formation de la *rumba criolla* dans les décennies 1930 et 1940

La forme actuelle de *rumba criolla* est bien différente de celle des décennies 1930 et 1940, même si le répertoire qui se joue peut être le même que cette période. Les différences se trouvent d'abord dans la reconnaissance et la perception que le public a de ce genre musical. Nous pouvons également signaler que la forme que présente actuellement cette musique n'adopte pas le même type d'ensemble instrumental et que le contexte dans lequel cette musique est jouée n'est plus le même. Il est aussi très important de remarquer que les structures musicales, et notamment les formes d'accompagnement harmonique et les comportements rythmiques, se sont modifiées depuis les années 1950. Nous voyons ainsi que les musiciens adoptent actuellement un type d'accompagnement harmonique standard qui diffère de ce que nous pouvons entendre dans les enregistrements et les partitions de la *rumba criolla* de la période initiale.

Les résultats de la recherche faite par Manuel Bernal sur la *rumba criolla* montrent qu'un répertoire de danse interprété par des ensembles orchestraux a existé. Ce répertoire peut se délimiter sur une période spécifique de l'histoire en Colombie et il était circonscrit à la ville de Bogotá avec une série de caractéristiques interprétatives qui donne un rendu avec une certaine unité stylistique. Bernal propose donc la délimitation de ce répertoire sur la période comprise entre les années 1936 à 1948³⁸². L'évènement de référence pris comme point de départ de cette période est l'enregistrement de la rumba *Calientito* d'Antonio Escobar, qui marque la première référence d'une chanson enregistrée avec la dénomination de rumba. L'autre date de référence prise par Bernal pour la fin de cette période est 1948, qui correspond au grave incident politique qui a changé le comportement du pays, les dynamiques sociales dans la ville de Bogotá et même l'apparence physique de la ville. Deux autres références sont aussi signalées par Bernal pour donner un cadre temporel à la *rumba criolla* durant cette période. La première est la liaison de la *rumba criolla* avec la célébration du quatrième centenaire de fondation de la ville de Bogotá en 1938, et la deuxième est la parution de la dénomination de *rumba criolla* dans l'interview publiée en 1941 dans le journal *Estampa* d'un des compositeurs emblématiques des *rumbas criollas* : Emilio Sierra³⁸³.

³⁸² Voir Manuel Bernal Martínez, *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948*, p. 77 et 79.

³⁸³ Voir Manuel Bernal Martínez, *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948, op. cit.*, p. 36-37.

Les hypothèses sur la désuétude dans laquelle est tombée la *rumba criolla* en tant que genre musical populaire de danse sous la forme d'ensemble orchestral³⁸⁴ sont d'une part d'ordre politique, à cause des tensions sociales formées pendant la période de *La violencia* à partir de 1948. D'autre part, cela peut être dû au déplacement dont ce genre a souffert, comme d'autres genres musicaux de danse provenant de la côte caraïbe, avec un ensemble instrumental plus moderne et plus imposant du *big band* qui a davantage capté l'attention et les préférences du public dans les grandes villes en Colombie³⁸⁵.

Il n'existe pas non plus d'indices qui montrent que les compositeurs de *rumba criolla* ont modifié leurs groupes pour les rendre proches de nouvelles sonorités. La transition de la *rumba criolla* orchestral se produit vers les ensembles de cordes pincées³⁸⁶ traditionnels colombiens grâce à l'activité du compositeur Antonio Silva, qui avait une très grande pratique et une grande prédilection pour ce type d'ensemble instrumental³⁸⁷.

Le répertoire de cette période a pu être étudié et analysé à l'aide des enregistrements et des partitions qui ont été publiées à l'époque et dans les rééditions plus récentes. D'après la description du corpus localisé sur la *rumba criolla* par Manuel Bernal entre les années 1930 et 1940, il est possible de retrouver les enregistrements originaux de l'époque en format de disques 78 tours. La plus grande partie du répertoire se retrouve également dans des compilations postérieures faites par des collectionneurs pendant les années 1980 en format de disque LP (Long Play)³⁸⁸. Pour notre recherche nous allons retenir les compilations suivantes :

³⁸⁴ Dans les années 1950, la *rumba criolla* prend une autre forme instrumentale et change certaines de ses caractéristiques interprétatives.

³⁸⁵ L'orchestre de Lucho Bermúdez est la référence de la musique de la côte Caraïbe colombienne qui va s'imposer pendant une large période dans tout le pays depuis ses premiers enregistrements en 1943. Lucho Bermúdez et son orchestre ont réussi à faire aimer la musique marginale afro-colombienne de la côte Caraïbe entre les élites racistes et euro centristes des grandes villes de la Colombie sous un ensemble orchestral de big-bang très à la mode pendant cette période aux États-Unis et en Amérique. Voir à ce sujet Peter Wade, *Música, raza y nación. La música tropical en Colombia*, p. 137-138. Voir également Manuel Bernal Martínez, *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948, op. cit.*, p.79.

³⁸⁶ L'ensemble de cordes pincées traditionnelles colombiennes se compose principalement de guitare, *tiple* et *bandola*. (Voir glossaire pour le nom des instruments)

³⁸⁷ Voir Manuel Bernal Martínez, *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948, op. cit.*, p. 79.

³⁸⁸ Les disques originaux du corpus établi par Bernal se retrouvent à la médiathèque « Hernán Restrepo Duque » à Medellín, dans la collection Cuéllar du Centre de documentation artistique « Gabriel Esquinas » de la Faculté des Arts ASAB de l'Université Distrital à Bogotá, au Centre de documentation musicale de la Bibliothèque nationale de Colombie à Bogotá, dans la collection de la Fondation Emilio Sierra, dans sa collection privée et sur certains sites Web, y compris la chaîne Clásicas Colombianas sur YouTube. Voir Manuel Bernal Martínez, *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948, op. cit.*, p. 40-41 et Annexe 2.

Le disque *Que sabroso !*³⁸⁹ Avec des pièces du compositeur Emilio Sierra, le disque *Capricho Bogotáno. La músicaailable de los años 40*³⁹⁰ avec des enregistrements de l'*Estudiantina Alma Colombiana*, le disque *De la mano por el viejo Bogotá, Sierra y Garavito, Célebres rumbas criollas*³⁹¹ dans lequel se retrouve un bon nombre de pièces de l'orchestre du compositeur Milciades Garavito et le CD *Los reyes de la rumba criolla*³⁹².

Par rapport au corpus de partitions retrouvé par Bernal, il est possible de consulter un total de 34 partitions de *rumba criolla* qui se trouvent au centre de documentation musicale de la Bibliothèque nationale de Colombie, à la bibliothèque Luis Ángel Arango, à la collection de la Fondation Emilio Sierra de la municipalité de Fusagasugá et dans sa propre collection³⁹³.

Les compositeurs les plus représentatifs de *rumba criolla* pendant cette période sont Emilio Sierra, Milcíades Garavito Wheeler et Antonio Silva Gómez³⁹⁴. D'après les références biographiques de ces compositeurs, nous pouvons signaler que sa formation musicale s'est faite autant par la pratique empirique dans des groupes de musique populaire que dans les fanfares d'harmonie des villages d'origine, qui permettaient à certains musiciens un accès possible aux études musicales formelles et académiques. Une formation aussi diversifiée leur a permis d'accomplir de multiples activités en tant que musiciens. Ils étaient non seulement des compositeurs mais ils écrivaient aussi des arrangements, ils jouaient en tant qu'instrumentistes et ils dirigeaient leurs propres orchestres³⁹⁵. La principale reconnaissance de la carrière de ces compositeurs était mesurée à partir de la performance et de l'activité développée avec les ensembles et les orchestres, ainsi qu'avec les enregistrements et les partitions qu'ils ont publiés. Il est important de signaler que les partitions de *rumba criolla* sont en principe écrites pour le piano, mais elles ont pour fonction de servir de conducteur pour les ensembles. C'est à

³⁸⁹ Emilio Sierra, *Que sabroso..!*, RCA Victor, s.d.

³⁹⁰ Estudiantina Alma Colombiana de Silva Gómez, *Capricho Bogotáno. La músicaailable de los años 40*, Producciones Preludio, 1985.

³⁹¹ De la mano por el viejo Bogotá Sierra y Garavito, *Célebres rumbas criollas*, Producciones Preludio, 1983.

³⁹² Produit par le label Sonorecuerdos pour le Club international de collectionneurs de disques.

³⁹³ Voir Manuel Bernal Martínez, *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948, op. cit.*, p. 38 et Annexe 1.

³⁹⁴ Manuel Bernal fait aussi référence à d'autres compositeurs tels qu'Alfonso Garavito Wheeler, Luis Alberto Osorio Scarpetta, Rafael Lemoine, José del Carmen Báez et Antonio Escobar. Voir Manuel Bernal Martínez, *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948, op. cit.*, p. 35.

³⁹⁵ Voir Bernal Martínez, *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948, op. cit.*, p. 36.

partir de cette partition que s'est construit le discours sur les instruments dans le groupe, soit à partir d'indications plus ou moins précises des types d'instruments, soit avec de simples suggestions³⁹⁶. Ce type d'écriture donne la possibilité d'un large éventail dans l'orchestration et dans l'interprétation. Les rôles des instrumentistes peuvent se situer entre l'exécution des paramètres fixes et définis jusqu'à l'improvisation de leurs parties.

Les ensembles orchestraux de *rumba criolla* comprenaient des instruments avec les rôles suivants :

- Des instruments pour faire la basse de l'accompagnement harmonique rythmique avec des patrons plus ou moins stables et définis. Nous retrouvons ainsi dans les divers orchestres des instruments comme la contrebasse, le piano, la guitare et le *tiple*.
- Des instruments de percussion avec des cellules rythmiques répétitives et relativement stables.
- Des instruments mélodiques qui s'alternent à la mélodie principale ou qui font des contre-chants homophoniques et homorythmiques ou en contrepoint.
- La voix masculine, féminine ou en duo.

³⁹⁶ Voir également, au sujet de l'instrumentation, Bernal Martínez, *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948*, *op. cit.*, p. 62 et 63.

Le Tableau 12 nous montre une comparaison de l'instrumentarium utilisé dans les orchestres des trois principaux compositeurs de *rumba criolla* :

Orchestre	Instruments pour l'accompagnement harmonique rythmique	Instruments de percussion	Instruments mélodiques	Voix
Orchestre de Emilio Sierra	Contrebasse et piano	Maracas, claves, tambours type bongos	Trompette, flûte et violon. Dans certains cas, la clarinette et le saxophone	Masculine, féminine ou en duo
Orchestre de Milciades Garavito	Contrebasse et piano	Maracas, claves, tambours type bongos	Trompette, clarinette, saxophone et violon.	Masculine
Orchestre d'Antonio Silva	Contrebasse, guitare et <i>tiple</i>	Maracas	<i>Bandola</i> (mandoline), trompettes, violons et flûtes	Masculine, féminine ou en duo

Tableau 12 : Instrumentarium des orchestres de *rumba criolla* des décennies 1930 et 1940. Comparaison de l'instrumentarium utilisé dans les orchestres d'Emilio Sierra, Milcades Garavito et Antonio Silva.

Les aspects plus caractéristiques que nous pouvons remarquer de la rumba de cette période sont les suivants :

- Le mélange entre genres musicaux étrangers et locaux. Nous pouvons parler plus particulièrement du mélange entre la rumba commerciale internationalisée aux États-Unis à partir des éléments de la musique afro-cubaine avec des danses traditionnelles de l'intérieur de la Colombie comme le *bambuco* ou bien comme le *porro* et le *fandango*, très populaires dans la côte caraïbe colombienne. L'épicentre de production de la *rumba criolla* pendant ces deux décades était

principalement Bogotá. Comme le remarque Bernal³⁹⁷, les chroniqueurs de l'époque ont accordé à la *rumba criolla* une image cosmopolite et moderne. Il y avait dans la conception de cette musique l'intention de produire un style propre de Bogotá en accord avec les styles musicaux qui étaient à la mode dans les autres capitales du monde.

- La *rumba criolla* est un genre musical presque méconnu dans l'actualité du grand public en Colombie. Durant les décennies 1930 et 1940, c'était une musique qui se targuait d'avoir une très large diffusion et une bonne reconnaissance. Les productions de *rumba criolla* de cette période en Colombie ont bénéficié du développement de l'industrie musicale avec la production massive de disques et une diffusion dans les circuits locaux, internationaux ainsi qu'à la radio.

L'un des principaux résultats qu'a produit la recherche de Manuel Bernal sur la *rumba criolla* est de remettre en question cette conception qui existe actuellement avec les musiciens qui étudient les musiques traditionnelles en Colombie et qui la relie au rythme traditionnel colombien du *bambuco*, comme si elle en était une forme dérivée. Bernal propose donc une typologie en partant de l'analyse du répertoire qui montre que la *rumba criolla* se compose d'éléments variés et divers, provenant de différentes musiques. Sur la dénomination de *rumba criolla* pendant cette période en Colombie, dans le répertoire retrouvé et analysé par Bernal à partir des enregistrements et des partitions, il a pu établir quatre catégories ou sous-types de *rumba criolla*, selon ses comportements et caractéristiques musicaux³⁹⁸ :

- **La rumba de type antillais** : elle représente les pièces du répertoire qui sont nommées dans les partitions et les enregistrements comme *rumba criollas* et qui présentent une prépondérance d'éléments rythmiques et mélodiques avec la rumba transnationale commerciale d'origine afro-cubaine³⁹⁹.

³⁹⁷ Voir Manuel Bernal Martínez, *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948*, op. cit., p. 37.

³⁹⁸ Bernal propose sa classification à partir des relations que le corpus analysé de *rumbas criollas* en Colombie garde ou non avec les caractéristiques des structures musicales d'autres genres populaires colombiens et transnationaux de l'époque. Il n'existe pas de références types données par les compositeurs ou de documents par défaut, et il faut mentionner que les catégorisations ont été établies par Bernal comme une décision méthodologique pour son analyse de l'époque. Voir Manuel Bernal Martínez, *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948*, op. cit., p. 44.

³⁹⁹ Voir à ce sujet Manuel Bernal Martínez, *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948*, op. cit., p. 45-46.

- **La rumba de type *porro*⁴⁰⁰** : ce type très réduit de pièces, prénommé *rumba criolla*, même si ces compositeurs ont aussi écrit des pièces nommées *porro*, correspond au répertoire qui conserve ou qui s'est approprié les caractéristiques des basses rythmiques harmoniques de l'accompagnement ainsi que de certaines cellules rythmiques caractéristiques de la percussion, en particulier celle des maracas, qui marquent le contretemps⁴⁰¹.
- **La rumba de type *bambuco*** : paradoxalement, dans le corpus analysé par Bernal, le pourcentage de pièces qui sont insérées dans cette catégorie est le plus réduit, en tenant compte des associations directes qui sont faites actuellement entre les deux genres : la *rumba criolla* et le *bambuco*. Sur un total de 58 pièces qui ont été prises pour l'étude réalisée par Bernal, seulement deux d'entre elles gardent dans leur structure musicale des caractéristiques qui s'approchent de celles des *bambucos* écrites et enregistrées par les compositeurs de cette période. Elles portent néanmoins la dénomination de *rumba criolla*.
- **La *rumba criolla* de type *criollo*** : ce sous-type de répertoire représente la partie la plus large de l'étude faite par Bernal. Il constitue presque 80 % des pièces analysées. La principale caractéristique, selon le descriptif de Bernal⁴⁰², se présente dans la structure rythmique dont nous pouvons retrouver un comportement régulier marqué par la polyrythmie qui se forme par le chevauchement des divisions binaires et ternaires tant au niveau du tempo que dans son aspect métrique.

Nous pouvons en tirer quelques conclusions par rapport à la *rumba criolla* d'ensemble orchestral des décennies 1930 et 1940.

La première est que la *rumba criolla* de cette période ne garde presque aucune relation avec le *bambuco* du point de vue de sa structure musicale. En effet, le *bambuco* se

⁴⁰⁰ Le *porro* est un genre musical afro-colombien de la côte caribe colombienne. Le *porro* se présente en Colombie sous des formes et ensembles divers ainsi que dans des contextes différents. Le type de *porro* qui est pris par Bernal pour son analyse est celui qui se présente en petit orchestre populaire de caractère plus commercial. Voir à ce sujet Manuel Bernal Martínez, *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948, op. cit.*, p. 47-48.

⁴⁰¹ Cette cellule, comme le remarque Bernal, est aussi caractéristique d'autres genres musicaux traditionnels de la côte Caraïbe colombienne, comme la *cumbia*, la *tambora* et la *gaita*. Voir à ce sujet Manuel Bernal Martínez, *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948, op. cit.*, p. 48-49 et Victoriano Valencia Rincón, *Pitos y tambores, cartilla de iniciación musical*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2004, consulté le 29 août 2019 sur http://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/128415.

⁴⁰² Voir Manuel Bernal Martínez, *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948, op. cit.*, p. 57-62.

caractérise pour avoir un *pattern* rythmique de type sesquialtère, tandis que la *rumba criolla* est héritière de la rumba afro-cubaine avec le système de *claves* et le *pattern* rythmique de la *habanera*. Ces aspects seront montrés plus en détail dans la section consacrée à l'analyse musicale.

La seconde conclusion est que comme les compositeurs colombiens ont décidé de nommer leur musique *rumba criolla* et non pas rumba de manière générique, ce qui montre une volonté de se démarquer et d'avoir une production avec des caractéristiques locales. Néanmoins, les pièces de cette période gardent encore un bon nombre de caractéristiques de la structure rythmique de la rumba commerciale internationale. En même temps, elles présentent un comportement assez récurrent par le chevauchement entre les rythmes binaires et ternaires qu'il est fréquent de retrouver dans les interprétations et donnant une certaine flexibilité dans le passage entre un rythme à l'autre. Nous pouvons ainsi conclure que les productions de *rumba criolla* de cette période en Colombie ne se sont pas trop éloignées des *patterns* de la rumba commerciale internationale mais, dans les interprétations, les musiciens colombiens ont introduit des éléments propres de la pratique musicale locale dans le processus d'appropriation de la rumba commerciale ainsi que d'autres musiques très diffusées internationalement. Plus tard, nous allons très souvent rencontrer cette caractéristique entre les musiciens dans la musique *carranguera*.

Comment se sont produits la transformation et le passage de la *rumba criolla* des décennies 1930 et 1940 à la rumba que nous retrouvons actuellement dans la musique *carranguera* et dans les ensembles de cordes traditionnels dans la région centre-orientale de la Colombie ?

4.2.2. Transformation de la *rumba criolla* des décennies 1930-1940 à la *rumba-bambuco*

La transformation qui s'est opérée sur la *rumba criolla* des décennies 1930-1940 d'ensemble orchestral, de style international et proche des rythmes caribéens de la *rumba* que nous retrouvons actuellement dans un ensemble instrumental de cordes pincées traditionnelles andines colombiennes et proches du rythme de *bambuco*, est un sujet peu étudié et sur lequel il n'existe pas beaucoup de littérature. Comme une étude exhaustive

et concluante dépasserait le cadre de notre recherche, nous présenterons trois approches qui ont été traitées ou suggérées dans les recherches existantes. La première est l'adoption, qu'ont faite les ensembles traditionnels appelés *estudiantinas* dans les années 1950, du répertoire de *rumba criolla*. La deuxième est la construction, dans les années 1980, du discours qui a lié la *rumba criolla* au *bambuco*. La troisième est la déclaration de la *rumba criolla* en tant que patrimoine culturel de Cundinamarca délivrée par les autorités gouvernementales du département à travers une ordonnance législative, et la formation d'un festival national d'interprètes et de compositeurs de *rumba criolla*.

4.2.2.a. La construction d'un discours qui rapproche la *rumba criolla* au *bambuco*

Cette approche est abordée par Manuel Bernal dans son travail de recherche sur la *rumba criolla* à Bogotá entre 1936 et 1948. Il explique que, dans les années 1980, s'est construit un discours qui lie la *rumba criolla* avec des genres locaux et plus particulièrement avec le *bambuco*. Bernal signale la manière dont un bon nombre d'auteurs ont affirmé que la *rumba* a émergé comme une accélération du *bambuco* et plus particulièrement du style de *bambuco fiestero*⁴⁰³. D'après lui, il n'existe pas de références précises pour établir un rapport direct entre le *bambuco* et la *rumba criolla* avant les années 1980⁴⁰⁴ et ce fut probablement le journaliste Henan Restrepo Duque qui, le premier, a établi un lien entre les deux genres musicaux. Restrepo Duque a été chargé d'écrire les notes pour une série de disques de compilation des orchestres d'Emilo Sierra et Milciades Garavito d'après les originaux qui étaient éparpillés sur des disques 78 tours. Dans les notes de l'un des disques, Restrepo Duque introduit une citation qu'il attribue au compositeur Emilio Sierra et dans laquelle il extrapole des mots du compositeur pour indiquer la relation qui existe entre les deux danses en question.

⁴⁰³ Voir Manuel Bernal Martínez, *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948, op. cit.*, p. 2.

⁴⁰⁴ Sur les sources explorées par Bernal, celui-ci affirme que des auteurs plus ou moins contemporains des compositeurs de *rumba criolla* des années 1930-1940 soulignent spécialement le rapport et la relation qu'elle a avec les genres caribéens. Bernal fait référence particulièrement à Jorge Añez, *Canciones y recuerdos*, Bogotá, Ediciones Mundial, 1951, p. 214 et Heriberto Zapata Cuéncar, *Compositores colombianos*, Medellín, Cappel, 1962, p. 170 et 247. Il remarque également que, dans les sources retrouvées, il n'existe pas de références écrites liant la *rumba criolla* au rythme de *bambuco*. Manuel Bernal Martínez, *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948, op. cit.*, p. 2.

Nous devons souligner que le rapport du journaliste Restrepo Duque qui établit un lien entre *rumba criolla* et le *bambuco* est induit par le commentaire qu'avait fait le compositeur Emilio Sierra dans une interview en 1941 et dans laquelle il expliquait qu'« en réalité, ce genre de musique [la *rumba criolla*] s'appelait *fandango* [...], mais lorsqu'il a été enregistré, il s'appelait *rumba criolla* »⁴⁰⁵. Cette relation que fait le compositeur a probablement donné un argument au journaliste pour ensuite faire la liaison entre la *rumba criolla* et le *bambuco*. Cette relation part d'une déduction qui n'est pourtant pas correcte en supposant que puisque la *rumba criolla* a une filiation avec le *fandango*, et le *bambuco* une filiation avec le *fandango*, alors la *rumba criolla* est liée au *bambuco*. Comme le démontre Manuel Bernal, le problème de cette interprétation est que le *fandango*, tel qu'il est conçu durant les décennies 1930 et 1940, ne partage pas de caractéristiques avec le *bambuco* dans sa structure musicale⁴⁰⁶.

Nous pouvons signaler que la réédition des disques de *rumbas criollas* des décennies 1930-1940 réalisée sous l'impulsion du journaliste Hernan Restrepo Duque a donné un nouvel élan à ce genre musical et a permis la diffusion de ce répertoire. Néanmoins, cette nouvelle promotion du répertoire a été accompagnée d'une conception imprécise, qui met en relation un peu arbitrairement la *rumba criolla* au *bambuco*, et qui a également contribué à changer la physionomie des premières productions de ce genre musical.

4.2.2.b. La patrimonialisation et l'institutionnalisation de la *rumba criolla*

Une des manifestations les plus visibles que nous retrouvons actuellement de la *rumba criolla* se présente au travers du *Festival national d'interprètes et de compositeurs de la Rumba Criolla* « Emilio Sierra », dans la localité de Fusagasugá dans le département de Cundinamarca en Colombie. Le festival, qui se déroule chaque année au mois de

⁴⁰⁵ Traduction de : « “En verdad, esta clase de música se llamaba fandango [...] pero al ser grabada se denominó rumba criolla ». Próspero Morales Pradilla, « El autor de 'Que vivan los novios' Emilio Sierra », *Estampa*, 13 décembre 1941, p. 14 et 43, cité par Manuel Bernal Martínez, *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948*, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁰⁶ Dans le livre cité par Manuel Bernal (Gnecco Rangel Pava, *Aires guamalenses*, Bogotá, Editorial Kelly, 1948, p. 94), l'auteur définit le fandango comme une modalité de la *cumbia*, qui est un genre musical de la côte Caraïbe colombienne. La structure métrique de la *cumbia* est principalement binaire et ne garde pas de caractéristiques avec le *bambuco*, qui se caractérise par sa structure métrique sesquialtère. Voir aussi à ce sujet : Manuel Bernal Martínez, *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948*, *op. cit.*, p. 41-42.

septembre, a connu en 2019 sa 12^e édition. Il s'organise autour d'un concours d'interprétation et de composition d'œuvres en rythme de *rumba criolla*. La brochure que les organisateurs du festival et la mairie de Fusagasugá publient tous les ans contient la description du festival, le règlement du concours et le guide de participation. Nous trouvons bon nombre d'informations sur la façon dont s'articule ce festival, et notamment le souhait d'instituer la *rumba criolla* en tant que manifestation folklorique traditionnelle de Cundinamarca et de consolider une identité locale dans la ville de Fusagasugá. Le prospectus met ainsi en relief l'objectif « de diffuser et de sauvegarder les manifestations artistiques et culturelles qui contribuent à la conservation de la *rumba criolla* » ainsi que d'acheminer des actions pour contribuer à rendre effective la volonté politique des autorités du département de Cundinamarca de construire une tradition et une identité autour de ce genre musical.

La *rumba criolla* a été reconnue par l'ordonnance n° 14 du 27 juillet 1994 de l'Assemblée de Cundinamarca comme étant « l'air officiel » du département de Cundinamarca :

« Article 1 : Est adopté comme air folklorique officiel du département de Cundinamarca la *Rumba Criolla*, véritable manifestation populaire de la province de Cundinamarca, créée par Emilio Sierra, le compositeur de la localité de Fusaguasuga »⁴⁰⁷.

La *rumba criolla*, qui avait été une musique de danse localisée à Bogotá, est devenue une pratique musicale folklorique inscrite à la municipalité de Fusagasugá par la volonté d'un organe législatif. Cette municipalité a probablement repéré dans la *rumba criolla* les conditions favorables pour la définir comme une manifestation emblématique et identitaire de la région. Une condition en faveur de l'établissement d'une relation entre la *rumba criolla* et la municipalité de Fusagasugá, et par conséquent avec le département de Cundinamarca, fut le fait qu'Emilio Sierra, un des compositeurs les plus emblématiques de la *rumba criolla* des décennies 1930-1940, soit né dans cette localité, même s'il a développé son activité musicale et sa carrière autour de la *rumba criolla* à Bogotá. Il est

⁴⁰⁷ Traduction non officielle de l'ordonnance n° 14 du 27 juillet 1994 de l'Assemblée départementale de Cundinamarca en Colombie : « Artículo 1° Adóptase como aire folclórico oficial del Departamento de Cundinamarca, la Rumba Criolla, auténtica manifestación popular de la provincia cundinamarquesa, creada por el compositor fusagasugueño Emilio Sierra ». Extrait de Roberto Velandia, « Los ritmos de Cundinamarca, el bambuco cundinamarqués y la rumba criolla antillano », *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, 7/22, Bogotá, 2003, p. 19.

important de souligner que même si ce genre musical bénéficie d'une bonne reconnaissance et d'une bonne diffusion dans la région, il est surtout la conséquence de l'empressement des dirigeants à construire une identité par l'institutionnalisation du folklore, par l'organisation d'évènements, de concours et de festivals autour desquels la population peut se rassembler autour d'un symbole affirmant son identité culturelle⁴⁰⁸.

Sur la brochure du festival, nous avons noté d'autres éléments importants qui aident à définir la forme qu'adopte actuellement la *rumba criolla*. Nous pouvons ainsi souligner les points suivants :

Le prospectus met en relief que les bases et les exigences du festival ont pour but non seulement de définir et de déterminer les caractéristiques musicales de ce que les organisateurs appellent « l'authentique *rumba criolla* », mais aussi de la différencier dans l'interprétation en expliquant que « d'un côté son cousin germain le *bambuco*, et à l'autre extrémité sa cousine germaine, la *Carranga* paysanne, sont deux rythmes beaucoup plus répandus et connus dans la sphère nationale »⁴⁰⁹.

Les catégories référencées dans l'appel à participation du festival marquent une prévalence pour l'instrumental, les créations, les hôtes et l'enfantin, et nous montrent la volonté de privilégier les participants de la municipalité, les nouvelles générations et les créations. Cette position dénote l'intention de perpétuer les productions de ce genre musical entre les nouvelles générations en considérant la musicalité de Fusagasuga comme l'épicentre.

Du point de vue de l'instrumentarium, les organisateurs du festival considèrent les possibilités de participation en tant que soliste, duo, trio ou bien en groupe. Les bases du

⁴⁰⁸ La question de savoir comment s'était construite une identité locale autour de la *rumba criolla* dans la municipalité de Fusagasugá et dans le département de Cundinamarca à travers l'imposition et l'institutionnalisation par la voie de la norme était amplement traité dans la mémoire de licence de Rosa Del Pilar Rodríguez Garay. Voir à ce sujet : Rosa Del Pilar Rodríguez Garay, *Una mirada cultural de la rumba criolla de Emilio Sierra Baquero*, mémoire de Licence en sciences sociales, Fusagasugá, Université de Cundinamarca, 2016.

⁴⁰⁹ Traduction de : « Las siguientes bases y requisitos se han establecido en el festival para determinar y afianzar las características musicales que diferencian el ritmo de la auténtica RUMBA CRIOLLA, que en muchas ocasiones se ha interpretado con el carácter y estructura de su primo hermano el Bambuco y en su otro extremo su prima hermana la Carranga campesina, naturalmente por ser estos dos ritmos mucho más difundidos y conocidos en el ámbito nacional. » Extrait de Mairie de Fusagasugá, *X Festival Nacional de Intérpretes y Compositores de la Rumba Criolla « Emilio Sierra »*, présentation du festival, 2017, accessible en ligne sur : www.fusagasugacundinamarca.gov.co/NuestraAlcaldia/SaladePrensa/Documents/Bases%20X%20Festival.pdf, consulté le 3 septembre 2019.

concours définissent clairement ce que les organisateurs considèrent comme étant la structure formelle de l'ensemble instrumental de la *rumba criolla* :

« L'ensemble instrumental traditionnel de la *rumba criolla* repose sur deux formes du trio typique colombien : *tiple requinto*, *tiple* et guitare et un deuxième : *bandola*, *tiple* et guitare. Même s'il est important de rester dans ce type d'ensembles, l'organisation du festival permet de manière respectueuse son enrichissement musical, l'inclusion d'instruments des familles de cordes, des claviers, des vents, des percussions et de certains instruments électroniques, pour autant que ces derniers ne déforment pas le caractère et l'essence véritables de l'air de la *rumba criolla* »⁴¹⁰.

Le principal paramètre du concours est l'interprétation de la danse de la *rumba criolla*. Les participants doivent inscrire six *rumbas criollas* et l'une d'entre elles doit être du compositeur Emilio Sierra. Dans les annexes de la brochure, les organisateurs ont publié une liste pour appuyer la sélection des morceaux. Un autre paramètre fondamental du concours est l'inclusion obligatoire, parmi tous les instruments, du *tiple*, considéré comme « un instrument de caractère folklorique national et déclaré patrimoine culturel du pays »⁴¹¹.

4.2.3. La *rumba criolla* dans le répertoire de la musique *carranguera*

Il est important de signaler que, dans le répertoire de musique *carranguera*, nous retrouvons principalement des *rumbas carrangueras*, mais il y a également des *rumbas criollas* qui sont référencées sur les disques, bien que dans une proportion beaucoup plus réduite.

⁴¹⁰ Traduction de : « El formato tradicional instrumental de la Rumba Criolla se basa en dos formatos del trío típico colombiano : tiple requinto, tiple y guitarra y un segundo : bandola, tiple, guitarra. Aun cuando es de importancia prevalecer en estos formatos, la organización del festival permite de una manera respetuosa su enriquecimiento musical, la inclusión de instrumentos de las familias de cuerdas, teclados, vientos, percusión; y algunos instrumentos electrónicos, siempre y cuando estos últimos, no desvirtúen el verdadero carácter y esencia del aire de la RUMBA CRIOLLA. » Pris sur : Mairie de Fusagasugá, *XII Festival Nacional de Intérpretes y Compositores de la Rumba Criolla « Emilio Sierra »*, bouchure du festival, 2019, accessible en ligne sur : www.fusagasugadigital.gov.co/siteNoticia.php?id=MzE3NQ==&idArea=Mg==, consulté le 3 septembre 2019.

⁴¹¹ Extrait de Mairie de Fusagasugá, *XII Festival Nacional de Intérpretes y Compositores de la Rumba Criolla « Emilio Sierra »*, *op. cit.*

Nous avons retrouvé l'une des premières références de la rumba en rapport avec la musique *carranguera* dans la chanson *Lora Proletaria*. Cette chanson est enregistrée par Jorge Velosa vers 1973, pendant la période où il étudie à l'Université nationale de Colombie. Dans l'enregistrement, nous pouvons entendre dans les commentaires d'introduction qu'il présente la chanson comme étant un rythme de *rumba* : « [voici] une rumba dans un rythme très joué à Ráquira, qui est une autre ville de Boyacá »⁴¹². Dans la chanson, nous retrouvons la voix seule de Jorge Velosa avec l'accompagnement d'une guitare. Nous supposons que Velosa fait référence dans cet air à la *rumba criolla* car la dénomination de *rumba carranguera* n'est apparue qu'à partir de la création du groupe *Los Carrangueros de Ráquira* en 1979. Le texte de la chanson, comme nous l'avons déjà signalé, est de caractère direct, révolutionnaire et contestataire.

D'une part, la plupart des rumbas *criollas* que nous avons retrouvées dans le répertoire des groupes *carrangueros* présents dans notre corpus sont instrumentales. Nous avons retrouvé ainsi six *rumbas criollas* dans le répertoire de Jorge Velosa, dont cinq instrumentales avec les titres de *La Pisca tocona*⁴¹³, *La rumba carranguera*⁴¹⁴, *Flores para María*⁴¹⁵, *La Calabaza*⁴¹⁶ (La citrouille), *La yerbamora*⁴¹⁷ (La morelle noire) et une *rumba criolla* chantée sous le titre de *Sin Corazón*⁴¹⁸ (Sans cœur). D'autre part, nous avons trouvé une *rumba criolla* instrumentale du groupe de la famille Amado Jacinto y sus Hermanos sous le titre de *Flor Estella*⁴¹⁹, et une autre également instrumentale du groupe los *Filipichines* sous le titre de *La Parva*⁴²⁰ (La fauche).

⁴¹² Traduction de : « Una rumba con un ritmo muy tocado en Ráquira que es otro pueblo de Boyacá ». L'enregistrement de la chanson est accessible [ici](#).

⁴¹³ Los Carrangueros de Ráquira, « [Pisca tocona](#) », *Los carrangueros de Ráquira*, FM, 1980.

⁴¹⁴ Los Carrangueros de Ráquira, « [La rumba carranguera](#) », *Los carrangueros de Ráquira*, FM, 1980.

⁴¹⁵ Los Carrangueros de Ráquira, « [Flores para María](#) », *¡Viva quien toca!*, FM, 1981.

⁴¹⁶ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [La Calabaza](#) », *Entre Chiste y chanza*, Discos Fuentes, 1986.

⁴¹⁷ Velosa y Los Carrangueros, « [La yerbamora](#) », *En Cantos Verdes*, Discos Fuentes, 1998.

⁴¹⁸ Velosa y Los Carrangueros, « [Sin Corazón](#) », *Harina de Otro Costal*, Discos Fuentes, 1992.

⁴¹⁹ Jacinto y sus Hermanos, « [Flor Estella](#) », *Pa' bailar con sumercé*, Tipicol Music, 2007.

⁴²⁰ Jaime Castro y Los Filipichines, « [La Parva](#) », *Arte, Amor y Alegría*, Cantautor Records, 2014.

4.3. La *rumba carranguera*

4.3.1. Les origines de la *rumba carranguera*

Nous avons découvert, lors de notre travail de terrain, une histoire récurrente que partagent certains musiciens *carrangueros* sur la manière dont est apparu le rythme de la *rumba carranguera*. Pour ces musiciens, la *rumba carranguera* s'est formée à partir de la *rumba criolla*.

L'anecdote décrite par plusieurs musiciens qui ont joué avec Velosa, est fondée sur le fait que Velosa et les *Carrangueros* de *Ráquira*, lors de l'une de leurs présentations au cours d'une soirée, jouaient un air de *rumba criolla*. Ils parlent spécifiquement de la chanson de *Mariquiteña*. Préoccupés par les résultats de l'interprétation de ce répertoire et voyant que les assistants ne dansaient pas, ils ont décidé d'accélérer et d'alléger la chanson et de l'accompagner du rythme avec lequel la *rumba carranguera* est actuellement exécutée. À la vue des bonnes réactions obtenues en modifiant la perception que les gens avaient de cette musique et en la rendant plus encline à danser, à partir du type d'accompagnement introduit, ils ont continué à jouer de cette manière les *rumbas criollas*. Par la suite, ils se sont décidés à composer des chansons avec ce genre de rythme⁴²¹.

La réponse au questionnaire réalisé à Jorge Velosa tant à soutenir l'explication que la *rumba carranguera* s'est construite comme une variation rythmique de la *rumba criolla* :

« Dans notre cas, [*la rumba carranguera*] découle d'une variante rythmique que nous avons obtenue, au début du groupe, à partir des *rumbas criollas* pour les rendre plus légères et plus dansables. Compte tenu du résultat plaisant, nous avons conservé cet esprit qui est ensuite devenu une partie du style rythmique *carranguero* »⁴²².

⁴²¹ Les références sont extraites de l'entretien personnel avec Luis Alberto Aljure et José Fernando Rivas à Bogotá, le 3 mai 2019. ([Audio 5](#), 3 mai 2019)

⁴²² Traduction de : « Ya lo comenté un poco. En nuestro caso, surge a partir de una variante rítmica que, en los inicios grupales, le dimos a unas rumbas criollas para hacerlas más ligeras y bailables, y, ante el grato resultado, nos quedó ese sabor” que luego se volvió parte del estilo rítmico carranguero ». Questionnaire proposé par Jorge Molina au chanteur et compositeur Jorge Velosa, Bogotá, 19 mai 2019, question 7 : D'où pensez-vous que vient le rythme de la *rumba carranguera* ? Est-ce un rythme qui faisait déjà partie du répertoire de la musique paysanne de Boyacá ou est-ce un rythme créé à partir de la musique *carranguera* ?

Même si l'anecdote que nous avons racontée en rapport avec l'origine de la *rumba carranguera* à partir de la *rumba criolla* est un récit qui provient de musiciens directement liés avec la création et la formation du rythme musical, nous avons retrouvé d'autres musiciens et chercheurs qui ne sont pas d'accord avec l'explication de la filiation de la *rumba carranguera* avec la *rumba criolla*. Pour ce groupe de musiciens-chercheurs, la *rumba* garde un rapport plus direct avec des rythmes de danse de la côte Caraïbe colombienne comme le *porro*, le *son* et le *paseo* ainsi qu'avec le genre musical du *corrido* mexicain.

Nous avons pris par exemple l'avis du musicien et pédagogue Marco Villareal qui signale une origine multiple de la *rumba carranguera* :

« L'autre genre dans la musique *carranguera* est la *rumba* ; contrairement au *merengue*, il possède un système métrique binaire, dérivé des musiques caribéennes telles que le *paseo*, le *son* et le *porro* et, dans certains cas, du *corrido* mexicain. Cette dénomination de Rumba est liée à l'une des variantes de la *rumba criolla* de Bogotá des années 1940, qui avait ces mêmes influences »⁴²³.

Quand nous l'avons interrogé sur l'anecdote de l'origine de la *rumba carranguera* racontée par Velosa et d'autres musiciens *carrangueros* proches de lui, Villareal exprime ses doutes sur l'origine de la filiation :

« Je ne crois vraiment pas beaucoup cela [cette histoire]. C'est que cela me semble une très belle anecdote, et parle un peu de ce processus de binarisation du ternaire et du mouvement de l'un à l'autre, mais j'ai le sentiment que les *rumbas carrangueras* proviennent de la *guasca*, directement du *paseo*, de ce qu'est le *paseo* dans la *guasca* et dans le *paseo-parranda*. Tout cela n'est pas très bien défini, mais dans la *guasca*, il existe une *rumba binaire*, directement binaire, du *paseo-vallenato* et du *son [vallenato]*, qui est donc un héritage direct »⁴²⁴.

⁴²³ Traduction de : « El otro género existente en la música carranguera es la Rumba ; contrario al merengue, posee un sistema métrico binario, derivado de las músicas caribeñas como el paseo, el son y el porro, y en algunos casos del corrido mejicano. Esta denominación de Rumba está relacionada con una de las variantes de la Rumba Criolla bogotana de la década de 1940, que tuvo estas mismas influencias ». Voir Marco Villareal Otero, *Sistematización de aspectos técnico-interpretativos del requinto en la música carranguera: el caso de delio torres*, mémoire de Licence, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 25.

⁴²⁴ Traduction de : « yo la verdad, no me creo mucho ese... es que me parece una anécdota muy bonita, y habla un poco de ese proceso de binarización del ternario y de allá para acá y de aquí para allá, pero yo

D'autre part, Renato Paone, dans son travail de recherche en 1999, met en garde, à partir de ces sources orales, sur la présence d'un certain type de *rumba* joué par les paysans de la région du Plateau cundiboyacense qui était proche du *corrido* mexicain et de la musique *guasca* ou de *carrilera*. D'après ces hypothèses, cela pourrait constituer un antécédent important de la *rumba carranguera* en plus des éléments déjà signalés avec les apports de la *rumba criolla*. Il raconte ainsi que « la *rumba carranguera* aurait alors pu reprendre la version de la *rumba* exécutée par les paysans de la région de Cundiboyacense, qui aurait pu être un mélange de *rumba* et de *corrido* »⁴²⁵.

D'après tous ces éléments extraits de notre enquête, nous pouvons conclure que la *rumba carranguera* n'a pas qu'une seule origine et que ce rythme ne s'est pas formé uniquement comme une dérivation de la *rumba criolla*. Les références que nous venons de présenter nous permettent de définir le rapport qui existe entre la *rumba carranguera* et les genres musicaux suivants : la *rumba criolla*, le *vallenato* (avec les rythmes de *paseo* et *son*), le *porro*, la musique *parrandera*, les *corridos* mexicains et la musique *guasca* et *carrilera*. Ces relations entre la *rumba carranguera* et les autres rythmes seront examinées plus en détail en aval.

Dans le corpus du répertoire que nous avons sélectionné, il est déjà possible de repérer cet amalgame de rythmes dans la nomenclature que les compositeurs donnent aux rythmes de ces chansons, et qui montre l'introduction dans les pièces de *rumba carranguera*. Nous allons explorer d'abord la nomenclature donnée par les compositeurs à ses chansons pour établir ainsi une catégorisation des différentes dénominations et variantes que nous avons retrouvées pour la *rumba carranguera*.

siento que las rumbas carrangueras vienen de la guasca, directamente del paseo, de lo que es el paseo en la guasca y del paseo parranda. Todo eso no está muy definido, pero en la guasca existe la rumba binaria, directamente binaria, del paseo vallenato y el son, que pues es herencia directa ». Voir l'entretien personnel avec Marco Villareal, Tinjacá, le 19 août 2019. ([Audio 1](#), 19 août 2019)

⁴²⁵ Renato Paone, *La música carranguera*, mémoire de Licence en musique, Medellín, Escuela Popular de Arte de Medellín, 1999, p. 82.

4.3.2. Nomenclatures des compositeurs avec les variantes de la *rumba carraguera*

En général, dans tout le répertoire de musique *carranguera*, les compositeurs ont développé spontanément une nomenclature pour ces pièces. La nomenclature se compose du nom du rythme de la danse et d'un complément qui peut indiquer une caractéristique de la pièce ou une proximité avec une autre danse traditionnelle mais aussi avec un autre genre de musique populaire.

Cette pratique consistant à ajouter une nomenclature aux danses a d'abord été introduite par Jorge Velosa pour ensuite devenir une pratique habituelle entre les compositeurs. Nous pouvons observer, grâce au témoignage du compositeur *Alvaro Suesca* du groupe *El Pueblo Canta*, la façon dont Velosa fut le premier compositeur à utiliser des nomenclatures avec des caractérisations pour les rythmes de danse :

« Ce qui se passe, par exemple, dans le cas de Velosa, c'est qu'il a donné à ses rythmes un nom, la rumba-ligera [rumba légère] n'existait pas avant lui. Personne ne parlait de rumba-ligera, ni de rumba-paseada [rumba en rythme de paseo], il a écrit dans ses enregistrements, il le disait et il les baptisait comme cela. C'est lui qui a dit que cette rumba était ligera, que celle-ci était paseadita, ou que cette rumba était corrida, parce qu'elle imite soudainement le [rythme de] corrido mexicain. La rumba-ronda par exemple, il existe un type de rumba ronda. Ce sont des noms donnés par Velosa à ses rumbas. Il a commencé à développer cela en prenant des critères comme la vitesse, l'accent rythmique, et a donc commencé à les baptiser ainsi. Mais jadis, la plus traditionnelle ou la plus ancienne de la rumba était la rumba criolla »⁴²⁶.

Suesca signale que, dans son groupe, ils ont également commencé à ajouter des caractéristiques aux rythmes en suivant l'usage utilisé par Velosa :

⁴²⁶ Traduction de : « Si lo que pasa es que, por ejemplo en el caso de Velosa, el le fue dando un nombre a sus ritmos, la rumba ligera pues no la había antes de Velosa, nadie hablaba de rumba ligera, ni de rumba paseadita, el la escribió en sus grabaciones, decía y las bautizaba, el fue el que dijo esta rumba es ligera, esta rumba es paseadita, esta rumba es corrida, pues imitando de pronto al corrido mejicano y rumba ronda por ejemplo, hay un tipo de rumba ronda, pero ya pues son, digamos nombres que le dio Velosa a sus rumba que el empezó a cultivar de acuerdo a la velocidad, de acuerdo al acento rítmico, se llama eso, entonces el empezó a bautizarlas así. Pero antiguamente lo mas tradicional o lo mas antiguo de la rumba era la rumba criolla ». Entretien avec Alvaro Suesca et Edixon Suesca du groupe El Pueblo Canta, le 22 janvier 2017, Tuta Boyacá.

« En fait, nous avons également baptisé certains rythmes dans les œuvres. Dans cet ouvrage [la chanson *Mi burrito consejero* du disque *¡Ay qué sería de mi folclor!*], comme nous l'avons dit, nous le baptisons *merengue galopero*, car elle imite le galop du cheval, de l'âne, donc nous le jouons ainsi »⁴²⁷.

Il nous semble que les raisons principales à cette pratique sont d'un côté pour établir une identité pour le genre, et d'autre part, pour gagner en précision dans la façon de nommer les rythmes de danses à cause de l'ambiguïté qu'entretiennent les maisons des disques vis-à-vis de ces dénominations. Certaines expressions utilisées peuvent également donner des indications pour une interprétation en rapport avec la proximité d'une autre danse, du tempo ou du caractère de la pièce.

Nous allons organiser les différentes variantes de la *rumba carranguera* selon la nomenclature utilisée par les compositeurs dans leurs disques à partir de deux catégories : les rumbas qui gardent une proximité avec d'autres danses ou d'autres genres musicaux, et celles avec des indications de tempo ou de caractère.

4.3.2.a. Rumbas qui gardent une proximité avec d'autres danses ou d'autres genres musicaux

Dans la liste que nous allons présenter ci-dessous, nous trouvons une nomenclature avec différentes variantes de la *rumba* selon sa proximité ou son affinité avec d'autres danses traditionnelles colombiennes ou bien avec d'autres genres musicaux populaires latino-américains ou de musique actuelle. La relation entre la *rumba carranguera* et les autres danses et genres musicaux peut se produire par l'amalgame, la superposition ou l'alternance d'éléments caractéristiques des autres types de musique avec la *rumba caranguera*. Les éléments dans lesquels il est plus fréquent de retrouver ces relations sont l'accompagnement harmonique rythmique, les tournures mélodiques, le mouvement des basses ainsi que les thématiques des textes des chansons.

⁴²⁷ Traduction de : « De hecho nosotros en los trabajos también le hemos bautizado algunos ritmos. En este trabajo lo bautizamos, ya como que, como dijimos este es un merengue galopero, porque imita el galope del caballo, del burrito, entonces así le damos ». Entretien avec Alvaro Suesca et Edixon Suesca, *op. cit.* Voir également : El Pueblo Canta, «Mi burrito consejero», *¡ y qué sería de mi folclor!*, Edi-Son productions, 2016.

Voici les catégories que nous avons repérées dans le corpus du répertoire qui a été délimité pour notre recherche :

Rumba-paseada : dans cette catégorie de la *rumba carranguera*, la danse adopte des éléments du rythme du *paseo*, qui est un rythme qui appartient au genre musical *vallenato* de la côte caraïbe colombienne. Les principaux éléments qui peuvent caractériser cette catégorie sont le tempo tranquille, la forme de l'accompagnement harmonique rythmique à la guitare, les tournures mélodiques propres du *paseo vallenato* et le chant responsorial entre le soliste et le chœur.

Nous pouvons retrouver dans ce type de *rumba carranguera* des chansons comme *Los Trabalenguas*⁴²⁸ du compositeur Jorge Velosa.

Rumba-corrída : dans ce type de *rumba*, nous retrouvons une proximité entre les musiques paysannes de la région du Plateau cundiboyasence avec le rythme de *corrido* mexicain, et plus généralement avec le style de musique mexicaine prénommée « musique *ranchera* ». De l'appropriation et l'amalgame du *corrido* mexicain avec les autres rythmes traditionnels colombiens, nous retrouvons un type de musique très populaire dans la même région, à savoir la musique *guasca*.

Nous pouvons signaler quelques exemples de cette variante : *Dale que dale* (vas-y !) ⁴²⁹, *No te voy a olvidar* (Je ne t'oublierai pas) ⁴³⁰, *La flor de un día* (La fleur d'un jour) ⁴³¹ du compositeur Jorge Velosa.

Rumba-rap⁴³² : dans ce type de *rumba*, sont introduits des éléments récités de forme rythmique sur une basse d'accompagnement du rythme de danse de *rumba carranguera*.

⁴²⁸ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [Los Trabalenguas](#) », *Con alma, vida y sombrero*, FM, 1985.

⁴²⁹ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [Dale Que Dale](#) », *Con alma, vida y sombrero*, FM, 1985.

⁴³⁰ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [No Te Voy a Olvidar](#) », *De mil amores*, Discos Fuentes, 1990.

⁴³¹ Velosa y Los Carrangueros, « [La flor de un día](#) », *Surungusungu*, MTM, 2005.

⁴³² Le dictionnaire Oxford Music Online définit le rap comme un « style vocal très fortement rythmé et semi-parlé, issu de la musique afro-américaine à la fin des années 1970 ». La définition du dictionnaire signale également que les textes des chansons peuvent être improvisés ou précomposés et que les thématiques sont en général d'ordre politique ou de « la vie de la rue ». Voici la définition du dictionnaire : « Highly rhythmicized, semi-spoken vocal style originating in African-American music in late 1970s. A typical feature of hip hop, its precise ancestry is complex and includes militant black poetry and Jamaican dub and reggae, in which MCs would 'toast' or chat over an instrumental beat. (Toasting itself recalls W. African griots, who chant over a drum accompaniment.) Subjects of rap lyrics may include politics, life 'on the street' or bragging, and may be improvised or pre-composed ». Extrait d'Oxford Music Online : www.oxfordmusiconline-com.accesdistant.sorbonne-universite.fr/search?crossSearch=true&q=rap&sort=relevance, consulté le 2 décembre 2019.

La relation avec le *rap* s'établit par la forme des paroles récitées. En revanche, nous n'avons pas retrouvé de pièces avec une basse rythmique produite par des instruments électroniques ou avec une boîte à rythmes.

Une pièce caractéristique de ce type de *rumba* est *El marranito* (Le petit cochon)⁴³³ de Jorge Velosa et son groupe *Los Carrangueros*.

Rumba-merengue et rumba merengueada : ces deux types de mélange de *rumba* avec le *merengue* présentent deux façons différentes de relier les danses. Dans la première, la *rumba-merengue*, se retrouvent en alternance des sections au rythme de danse du *merengue* avec des sections au rythme de *rumba carranguera*. Un exemple de ce type de mélange est la chanson *Por un televisor* (Pour une télé)⁴³⁴ de Jorge Velosa. Dans la deuxième forme, la *rumba merengueada*, les deux rythmes de danse se superposent. Nous retrouvons cet exemple dans la chanson *La demanda del vecino* (La demande du voisin)⁴³⁵ de Jorge Velosa, où certains instruments comme la guitare et la *guacharaca* marquent le rythme de *merengue*, tandis que le *tiple*, le *requinto* et la voix réalisent leurs parties avec des éléments caractéristiques du rythme de *rumba carranguera*.

Rumba-guabina et rumba-guabiniada : dans ce type de combinaison, nous constatons une relation entre la *rumba carranguera* et le genre musical traditionnel de la *guabina*. Ce type de mélange se produit par l'alternance de sections réalisées en rythme de *rumba carranguera* avec d'autres sections qui présentent un chant *a cappella*, appelé *canta de guabina*⁴³⁶. Une pièce présentant cette caractéristique est la chanson *La pobre viuda* (La pauvre veuve)⁴³⁷ de Jorge Velosa avec son groupe *Los Carrangueros*.

Rumba – Son : cette variante intègre une basse rythmique qui est faite par la *guacharaca* et le *tiple* dans la *rumba carranguera*, des éléments du *son* cubain à travers le traitement de la basse que fait la guitare, et les figures d'ornementation que font le *requinto* et le *tiple*. Il est important de signaler que le *requinto* et le *tiple* ont un timbre similaire au

⁴³³ Velosa y los carrangueros, « [El marranito](#) », *En cantos Verdes*, Discos Fuentes, 1998.

⁴³⁴ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [Por Un Televisor](#) », *Alegría carranguera*, Discos Fuentes, 1987.

⁴³⁵ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [La Demanda Del Vecino](#) », *Alegría carranguera*, Discos Fuentes, 1987.

⁴³⁶ La *canta de guabina*, qui est un chant *a capella* très répandu dans toute la région centre-est des Andes colombiennes, sera traitée dans une section séparée avec le rythme de danse du *torbellino* parce que les deux *guabina* et *torbellino* sont des éléments importants qui intègrent le répertoire de la musique carranguera.

⁴³⁷ Velosa y Los Carrangueros, « [La Pobre Viuda](#) », *Revolando Cuadro*, Discos Fuentes, 1994.

cordophone cubain, appelé *tres* cubain, très utilisé dans le son cubain pour l'accompagnement harmonique rythmique ainsi que pour des ornements et des contre-chants. Nous pouvons mentionner deux exemples du compositeur Jorge Velosa pour ce type de *rumba carranguera* : *La carrangosa*⁴³⁸ et *Que pena con mi vecina* (Quelle honte avec ma voisine)⁴³⁹.

La guaracha⁴⁴⁰ : Dans notre travail de terrain ainsi que dans la discographie examinée, nous avons retrouvé une référence à un rythme d'origine afro-cubain : *la guaracha*. Ce rythme de danse est associé par les musiciens *carrangueros* à la *rumba carranguera*, et nous allons la considérer comme un sous-type de *rumba*⁴⁴¹. Nous pouvons mentionner comme exemple la chanson *Enamorado de ti* (Amoureux de toi)⁴⁴² du compositeur Pedro Nel Amado et son groupe *Rompe-Son*.

4.3.2.b. Rumbas avec des indications de tempo ou caractère

La liste de rumbas que nous allons présenter dans cette partie donne des indices pour l'interprétation du tempo, du caractère ou encore du type de fonctionnalité que peut avoir la pièce. Certains musiciens que nous avons interviewés donnent les expressions ci-dessous qui s'ajoutent à la danse, comme des « affects » ou des « sentiments », qui indiquent les proximités régionales et populaires et qui constituent des variantes pour la *rumba* et le *merengue* dans la musique *carranguera*⁴⁴³.

⁴³⁸ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [La Carrangosa](#) », *A ojo cerrado*, Discos Fuentes, 1989.

⁴³⁹ Velosa y Los Carrangueros, « [Que pena con mi vecina](#) », *Marcando Calavera*, Discos Fuentes, 1996.

⁴⁴⁰ Le terme *guaracha* est donné à un type de chanson d'origine afro-cubaine basée sur le rythme de habanera. Dans le Grove music online, le terme *guaracha* est ainsi défini : « *An Afro-Cuban canción form with binary structure based on the habanera rhythm that evolved as a substitute for the Spanish tonadilla escénica in 19th-century urban popular theatre. Its often picturesque and satiric coplas are delivered by a solo voice with a chorus repeating a single estribillo text and melody. Instrumental accompaniment shows the strong rhythmic influence of the habanera and features the guitar, tres (small three-string guitar) and güiro (gourd scraper)* ». Voir William Gradante, « Guaracha », *Grove Music Online*, 2001, consulté le 23 février 2020 sur www.oxfordmusiconline-com.accesdistant.sorbonne-universite.fr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011896.

⁴⁴¹ Nous avons principalement retrouvé ce rythme de danse dans la famille Amado. Le musicien *carranguero* Marco Villarreal définit ce rythme de danse comme « un volet de la *rumba carranguera* » qui « fait partie de la famille binaire simple des Caraïbes, qui garde une relation avec la sonorité caribéenne ». Extrait de l'entretien personnel avec Marco Villarreal, Tinjacá, le 19 août 2019. ([Audio 2](#), 19 août 2019)

⁴⁴² Rompeson, « [Enamorado de ti](#) », *Un Canto a la Vida*, Discos el Dorado, 2000.

⁴⁴³ Notons que les expressions utilisées, comme « affects » et « empathies », avec les musiques régionales sont extraites de l'entretien personnel avec Luis Alberto Aljure et José Fernando Rivas à Bogotá le 3 mai 2019.

Au niveau du tempo, nous rencontrons des expressions et des indications telles que :

Rumba-ligera : elle veut dire rumba légère. C'est le type de *rumba* la plus commune et qui implique un tempo agile et une certaine légèreté dans la façon de jouer qui invite à la danse. Le nom a été donné par Jorge Velosa et fait allusion à une *rumba* qui est plus légère que la *rumba criolla*. Les chansons les plus caractéristiques de ce type de *rumba* sont *Julia, Julia, Julia*⁴⁴⁴ et *Por fin se van a casar* (Ils se marient enfin)⁴⁴⁵ de Jorge Velosa.

Rumba-lenta : signifie rumba-lente. Ce type de *rumba*, par son tempo lent, est très proche de la *rumba-paseada*. Nous retrouvons cette indication principalement dans les chansons de Jorge Velosa telles que *La chucula esta fría* (La chucula es froide)⁴⁴⁶, *Sabanera de ojos negros* (Sabanera aux yeux noirs)⁴⁴⁷ et *La guitarrita puntera* (La guitare mélodique)⁴⁴⁸.

Rumba-amarrada : cela peut se traduire par *rumba-amarré* ou bien *rumba attachée*. Ce type de *rumba* présente une certaine proximité rythmique qui la rend très proche de la *rumba criolla*. Cette expression est également utilisée principalement par Velosa. La chanson la plus caractéristique de ce type de *rumba* est *La Pirinola*⁴⁴⁹.

Rumba jalada : Rumba tirée. C'est un type de *rumba* qui présente un tempo agité et qui va en avant. Nous en retrouvons des exemples avec la chanson *Fiesta con rompe-son*⁴⁵⁰ du compositeur Pedro Nel Amado et *La contesta* (La réponse)⁴⁵¹ de Jorge Velosa.

Concernant les indications de caractère ou de forme, nous rencontrons des expressions et des indications telles que :

Rumba-ronda : c'est une rumba-ronde. C'est également un type de *rumba* très fréquent dans le répertoire *carranguero*. Cette indication est utilisée pour les chansons qui sont composées à destination des enfants, comme les rondes. Les thématiques pour les enfants sont devenues une partie importante du répertoire de la musique *carranguera*, et ce type

⁴⁴⁴ Los Carrangueros de Ráquira, « [Julia, Julia, Julia](#) », *Los carrangueros de Ráquira*, FM, 1980.

⁴⁴⁵ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [Por fin se van a casar](#) », *Pa' los pies y el corazón*, FM, 1984.

⁴⁴⁶ Los Carrangueros de Ráquira, « [La chucula esta fría](#) », *¡Viva quien toca!*, FM, 1981.

⁴⁴⁷ Los Carrangueros de Ráquira, « [Sabanera de ojos negros](#) », *¡Viva quien toca!*, FM, 1981.

⁴⁴⁸ Los Carrangueros de Ráquira, « [La guitarrita puntera](#) », *Así es la vida*, FM, 1982.

⁴⁴⁹ Los Carrangueros de Ráquira, « [La Pirinola](#) », *¡Viva quien toca!*, FM, 1981.

⁴⁵⁰ Rompeson, « [Fiesta con rompe-son](#) », *Un Canto a la Vida*, Discos el Dorado, 2000.

⁴⁵¹ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [La Contesta](#) », *Alegría carranguera*, Discos Fuentes, 1987.

de chansons est généralement écrit en rythme de rumba. Ce type de variante est très répandu chez les compositeurs et nous pouvons mentionner les chansons suivantes : *La rumba del bosque* (La rumba de la forêt)⁴⁵², *Las diez pulguitas* (Les dix petites puces)⁴⁵³ et *La gallina mellicera* (La poule jumelle)⁴⁵⁴ de Jorge Velosa, *Vivan los animalitos* (Vive les animaux)⁴⁵⁵ du groupe *El Pueblo Canta*.

Rumba-Quebradita : Rumba un peu cassée. C'est une nomenclature utilisée par le groupe *El Pueblo Canta* dans des chansons comme *El comelon* (Le mangeur)⁴⁵⁶ ou *Por amor a ellas* (Par amour pour elles)⁴⁵⁷.

Nous retrouvons également d'autres expressions comme : ***rumba « aporriadito »*** (rumba-matracquée) ***rumba-pregonada*** (rumba criée), ***rumba-menoreada*** (rumba en tonalité mineure) ***rumba-pacífico*** (rumba avec des éléments de la côte pacifique).

⁴⁵² Velosa y Los Carrangueros, « [La Rumba del Bosque](#) », *Sobando Pita*, Discos Fuentes, 1993.

⁴⁵³ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [Las diez pulguitas](#) », *El que canta sus penas espanta*, Discos Fuentes, 1988.

⁴⁵⁴ Velosa y Los Carrangueros, « [La gallina mellicera](#) », *Marcando Calavera*, Discos Fuentes, 1996.

⁴⁵⁵ El Pueblo Canta, « [Vivan Los Animalitos](#) », *Cantores y Bailadores*, Edi-Son producciones, 2007.

⁴⁵⁶ El Pueblo Canta, « [El comelon](#) », *¡Ay qué sería de mi folclor!*, Edi-Son producciones, 2016.

⁴⁵⁷ El Pueblo Canta, « [Por amor a ellas](#) », *¡Ay qué sería de mi folclor!*, Edi-Son producciones, 2016.

4.4. Conclusion

Nous avons entamé notre étude de la *rumba carranguera* en explorant les filiations que ce type de rumba garde avec la rumba transnationale d'origine afro-cubaine. Dans notre analyse, nous avons trouvé que la rumba traditionnelle afro-cubaine avait connu des transformations importantes, notamment au niveau de l'instrumentarium, au moment où elle avait été reprise et commercialisée aux États-Unis. Ces processus de déscentrifugation et de « blanchissement » de la rumba afro-cubaine a ouvert les portes de cette musique à des musiciens issus de différents contextes sociaux, cessant alors d'être une musique exclusivement jouée par des musiciens afro-cubains. Cela a permis une large diffusion commerciale internationale dans la plupart des pays de l'Amérique latine, où s'est alors produite une recombinaison de cette danse par la combinaison avec des genres locaux, donnant alors naissance à des versions locales classées sous l'appellation de rumba. En Colombie un type de rumba a vu le jour, en suivant le modèle de la rumba transnationale, appelé *rumba criolla* ainsi que, plus récemment, *rumba carranguera*.

L'enquête que nous avons faite autour de la rumba transnationale d'origine afro-cubaine nous a permis de constater que la formation de la *rumba criolla* et de la *rumba carranguera* obéit à un type d'adaptation local, comme celles produites dans bon nombre de pays d'Amérique latine, à la rumba transnationale avec des danses et un instrumentarium propre à chaque pays ou région. Les transformations produites dans les formes locales de la rumba ont engendré un fort ancrage dans les régions de formation, à tel point qu'elles sont devenues des danses et genres traditionnels locaux dont le rapport avec la musique afro-cubaine devient presque méconnaissable. Dans le cas de la *rumba criolla*, la transformation qui s'est effectuée entre la *rumba criolla* des années 1930-1940, dont le rapport avec la rumba transnationale est plus clair, est très en relation à la *rumba criolla* qui est interprété dans l'actualité par les ensembles à cordes pincées ou par les groupes *carrangueros*, car ce type de *rumba criolla* s'est rapproché de plus en plus d'autres genres musicaux traditionnels colombiens, notamment le *bambuco*.

L'origine de la *rumba carranguera* dans la *rumba criolla* est signalée par bon nombre de musiciens. Néanmoins, selon les critères d'autres musiciens et d'après notre analyse du répertoire, en particulier la nomenclature qui définit les types de danse employés par les musiciens lors de ces enregistrements, nous avons pu rétablir les rapports importants que

la formation de rumba *carranguera* a avec d'autres genres et danses comme le *porro*, le *son* et le *paseo* ainsi qu'avec le *corrido* mexicain. Les rapports qui peuvent exister entre ces danses offrent la possibilité, au sein du chapitre dédié à l'analyse musicale, de réaliser une étude comparative du comportement rythmique de ces danses sous un même ensemble métrique.

CHAPITRE 5 : Le merengue

Le merengue représente l'autre rythme constitutif du répertoire de musique *carranguera*. Comme pour la rumba, le merengue est un terme générique servant à nommer plusieurs genres musicaux en Amérique latine et en Colombie. Dans la musique *carranguera*, le merengue est un rythme de danse qui présente de multiples variantes et combinaisons avec d'autres danses traditionnelles de Colombie. Le merengue de la musique *carranguera* tire sa source principale dans un type de merengue venant de la région de la côte Caraïbe colombienne, connu sous le nom de *merengue vallenato*. Les différents rythmes de danse du genre musical *vallenato* ont été introduits dans les autres régions de l'intérieur du pays avec un ensemble musical composé d'instruments à cordes pincés, de percussion et de chant. Ce type d'ensemble *vallenato* a défini un style spécifique dans ce genre musical connu sous le nom de *vallenato cuerdiao*. Les rythmes *vallenatos*, en particulier le merengue et le *paseo*, ont été intégrés et réappropriés par les paysans de la zone de la cordillère andine en Colombie pour former des variantes régionales à ces rythmes. Dans la région du Plateau cudiboyacense, le *merengue vallenato* s'est développé et a donné une forme régionale connue sous le nom de *merengue interiorano* ou *merengue boyacense*. L'appropriation du rythme dans cette zone du pays s'est faite par l'ajout d'instruments présents dans la région et par le mélange qui s'est opéré avec certains éléments musicaux propres aux musiques traditionnelles de la zone. Nous allons examiner en détail ci-dessous comment s'est produit ce processus d'intégration du *merengue vallenato* dans la région centre-orientale des Andes de la Colombie et comment ce type de *merengue interiorano* a été repris ensuite par la musique *carranguera* pour former, avec d'autres rythmes traditionnels de la zone, les différentes formes et variantes du *merengue* dans la musique *carranguera*.

5.1. Du merengue générique au merengue colombien

5.1.1. L'origine du mot merengue et ses différentes manifestations

La caractéristique la plus commune que nous retrouvons concernant le merengue est d'être un « style national de danse et de musique de la République dominicaine très populaire en Amérique du Sud »⁴⁵⁸. Néanmoins, il est possible de retrouver des danses appelées merengues dans d'autres pays caribéens, mis à part en République dominicaine, tels que Porto Rico, Haïti, Venezuela, Colombie et le Commonwealth de Dominique. Malgré la profusion de danses ayant la même dénomination et la difficulté d'établir des liens entre eux, certains auteurs reconnaissent une filiation du merengue avec les contredanses anglaise et française, à partir desquelles se sont formées les diverses formes régionales de la danse aujourd'hui réunies sous la dénomination de merengue⁴⁵⁹.

Les mentions écrites les plus anciennes du merengue remontent au XIX^e siècle, d'abord à Porto-Rico en 1849 puis en République dominicaine en 1854⁴⁶⁰. D'après les preuves apportées par différents chercheurs, le merengue de République dominicaine est celui qui a eu la plus grande notoriété, et il trouve son origine à Porto-Rico à partir du genre musical appelé « *Danza* »⁴⁶¹.

Le merengue présente une diversité de formes d'un point de vue métrique. Ainsi, le merengue des Antilles a tendance à garder une métrique de cycles et de subdivisions binaires à 2/4, tandis qu'en Colombie, il présente une métrique sesquialtère (3/4 – 6/8), et qu'au Venezuela il existe une variété de *merengue* en métrique de 5/8.

⁴⁵⁸ Référence extraite du *Oxford Dictionary of Music online* : « Style national de danse et de musique de la République dominicaine et populaire autour de l'Amérique du Sud. En milieu urbain, la musique peut être jouée par de grands ensembles. Les plus petites régions rurales comprennent accordéon, guiro, maracas et un tambour à main. La musique est rapide et peut mélanger des mètres doubles et triples. La danse est pour les couples, impliquant beaucoup de mouvements de la hanche ». Traduction de Jorge Molina, consulté le 3 décembre 2019 sur : www.oxfordmusiconline-com.accesdistant.sorbonne-universite.fr/search?crossSearch=true&q=merengue&sort=relevance

⁴⁵⁹ Voir à ce sujet Sydney Hutchinson, « Los merengues caribeños: naciones rítmicas en el mar de la música », *A tres bandas mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Akal, Ediciones, 2010, p. 181.

⁴⁶⁰ *Ibidem*.

⁴⁶¹ Pour approfondir sur la formation de la danza à Porto Rico et son introduction en République dominicaine sous la dénomination de merengue, nous recommandons le travail d'Edgardo Díaz Díaz, « Danza antillana, conjuntos militares, nacionalismo musical e identidad dominicana: Retomando los pasos perdidos del merengue », *Latin American Music Review*, University of Texas Press, 29/ 2, 2008, p. 232-262.

Nous allons examiner maintenant les formes et les caractéristiques que l'appellation du merengue a prises en Colombie.

5.1.2. Le merengue en Colombie

5.1.2.a. Merengues et *cumbiambas*

La référence la plus visible du merengue en Colombie est en rapport avec le genre musical *vallenato*⁴⁶². Le merengue se présente comme l'un des quatre rythmes de danse représentatifs de la musique *vallenata* avec le *paseo*, le *son* et la *puya*. Cependant, le merengue avait d'autres caractéristiques avant de devenir l'un des rythmes caractéristiques de la musique *vallenata*. Les recherches sur l'origine de cette danse nous indiquent que les merengues ont également été nommés *cumbiambas* et que ces dernières sont dérivées des *bundes*⁴⁶³. Le *bunde* est une ancienne danse formée au XVIII^e siècle pendant la période de la colonisation espagnole. Les *cumbiambas* et les merengues ont hérité du caractère festif et dansant du *bunde*. D'après les références orales et écrites compilées par Hugues Sanchez, le nom de merengue ou *cumbiamba* peut, jusqu'à la première moitié du XX^e siècle et de manière indifférenciée, faire référence à un rythme musical, une danse ou bien un évènement festif et dansant⁴⁶⁴.

Le merengue, pendant la première moitié du XX^e siècle, avant d'être un rythme de la musique *vallenata*, se jouait avec des instruments à vent locaux comme la *gaita* et la flûte de *milllo*, qui se mélangeaient avec l'accordéon et les instruments de percussion, tels que les idéophones frottés et les tambours. Dans les merengues de cette période, qui ont

⁴⁶² Jacques Gilard, un chercheur très reconnu de la musique *vallenato*, propose la définition suivante de ce genre musical, présenté comme le plus courant et dont l'origine et la formation méritent d'être nuancées : « Il s'agit d'une expression poétique et musicale où le chanteur joue aussi de l'accordéon diatonique et se fait accompagner d'un grattoir rustique (la « guacharaca ») et d'au moins une percussion (la « caja », tout aussi rustique que le grattoir). Il est admis aujourd'hui que cette expression est propre à la région de Valledupar, recoin méditerranéen et oriental de la côte atlantique colombienne, situé entre la Sierra Nevada et la frontière vénézuélienne ». Extrait de « Crescencio o don Toba ? Fausses questions et vraies réponses sur le *vallenato* », *Caravelle*, Toulouse, 48, 1987, p. 69-80.

⁴⁶³ Sur la transformation du merengue, voir le travail d'Hugues Sánchez Mejía, « De *bundes*, *cumbiambas* y merengues *vallenatos*: fusiones, cambios y permanencias en la música y danzas en el Magdalena Grande, 1750-1970 », *Música y sociedad en Colombia Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, Bogotá, Editorial Universidad del Rosario, 2009, p. 80-99.

⁴⁶⁴ Voir à ce sujet Hugues Sánchez Mejía, « De *bundes*, *cumbiambas* y merengues *vallenatos*: fusiones, cambios y permanencias en la música y danzas en el Magdalena Grande, 1750-1970 », *op. cit.*, p. 92.

disparu après avec le *vallenato*, il était habituel que les musiciens se placent au centre et que les assistants dansent autour d'eux en faisant une ronde⁴⁶⁵.

Avec l'apparition et la consolidation du genre *vallenato*, le merengue se transforme, notamment avec la séparation des formes de danse de la musique. La forme adoptée avec le *vallenato*, et le rythme de merengue couplé à celui du *paseo* connaîtront une large diffusion à partir des années 1950 dans toutes les régions centrales du pays, et adopteront d'autres formes et variantes locales. Nous allons examiner ci-dessous comment s'est élaboré le processus de formation et de consolidation du *vallenato* et les conséquences que cela a eues avec les « musiques d'accordéon » comme le merengue dans la région du Magdalena Grande, dans la côte caraïbe de la Colombie⁴⁶⁶.

5.1.2.b. Le merengue dans le *vallenato*

Un bon nombre de recherches sur le *vallenato* analysent la formation de ce genre comme un phénomène qui s'est produit sous l'effet de la volonté des élites de la ville de Valledupar⁴⁶⁷ de consolider l'identité de la région autour de cette musique. Le nom de *vallenato*, qui fait ainsi allusion à la ville de Valledupar, n'est pas connu avant 1945 et était utilisé dans les pièces musicales appelées *paseos vallenatos*. Le nom générique des différents types de rythme qui se jouaient dans la région, avant l'utilisation de la dénomination de *vallenato*, est connu sous le nom de « musique d'accordéon ». En effet, dans la région du Magdalena Grande, il existait une grande quantité des danses dont le répertoire était interprété par un ensemble musical qui comprenait des instruments à vent, la percussion et l'accordéon. La consolidation du *vallenato* en tant que genre musical s'est produite à partir de la réalisation du premier *Festival Vallenato* à Valledupar le 27 avril 1968. Les organisateurs du festival ont décidé de délimiter, dans des catégories fermées, les rythmes des danses qui intégreront le genre *vallenato* avec le *paseo*, le *son*, le *merengue* et la *puya*, laissant de côté un bon nombre de danses qui se jouaient aussi avec le même ensemble d'accordéons.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p. 93.

⁴⁶⁶ Le Magdalena Grande est un ancien terme géographique et administratif qui désignait une région de la côte Caraïbe colombienne, au nord de la Colombie. Actuellement, cette région est divisée en trois départements : Magdalena, Guajira et Cesar.

⁴⁶⁷ Valledupar est le chef-lieu du département du Cesar au nord-est de la Colombie.

Cette fermeté face à la diversité d'expressions présentes dans la région eut des conséquences importantes sur la multiplicité des expressions.

D'une part, la délimitation des danses pour le genre *vallenato* entre toutes les musiques des ensembles d'accordéons a permis la diffusion de certaines danses et la marginalisation d'autres selon les critères des élites qui ont déterminé les critères de participation au festival ce qui, par la suite, définira les préférences pour la musique d'accordéon. Les musiques d'accordéon dans le *vallenato* se sont écartées progressivement de ces contextes d'exécution pour s'adapter de plus en plus aux exigences commerciales des maisons de disques.

Avec le *vallenato* s'est diffusée l'idée d'appartenance et de concentration de la tradition musicale de la musique d'accordéon dans toute la région du Magdalena Grande, et notamment dans la ville de Valledupar. Des auteurs comme Jacques Gilard vont plus loin pour dire qu'il s'agit même d'une « usurpation » culturelle produite au profit d'une classe dirigeante⁴⁶⁸.

Cette situation, qui en général passe inaperçue pour la plupart des auditeurs, est au centre de grandes controverses entre certains compositeurs, promoteurs, interprètes et chercheurs du genre musical. Un bon nombre de musiciens de différentes zones de Valledupar, spécialement les musiciens appelés *sabaneros*, ont revendiqué, à travers leurs chansons et leurs activités musicales et de diffusion, que la variété des rythmes présents dans la région de la *Sabana* appartenait au répertoire de la musique d'accordéon⁴⁶⁹.

⁴⁶⁸ Voici la référence de Gilard : « Une région a usurpé la paternité d'une forme spécifique de chant – spécifique dans son processus, non dans son essence – et une caste a détourné à son profit exclusif cette usurpation qu'elle-même avait voulu, parce qu'elle a su utiliser la mutation des mass-medias depuis un demi-siècle et qu'elle a eu alors la chance de disposer d'hommes de talent, dont le plus important a été et reste Rafael Escalona ». Voir « Crescencio o don Toba ? Fausses questions et vraies réponses sur le vallenato », *op.cit.*, p. 79.

⁴⁶⁹ En 2012, quatre compositeurs et musiciens très reconnus de la côte Caraïbe avec une longue pratique de la musique d'accordéon, dont Alfredo Gutiérrez, Lisandro Meza, Aníbal Velásquez et Adolfo Pacheco, se sont déclarés musiciens « non vallenatos ». Ce groupe de musiciens s'est également lancé dans le projet artistique et pédagogique de promouvoir la diversité musicale de la région de la Sabana. La consigne pour ces musiciens est que « tout ce qui se joue avec l'accordéon n'est pas vallenato ». À ce sujet, nous recommandons l'article de presse « La lutte des troubadours du folklore sabanero contre le vallenato » : Juan Carlos Díaz, « La lucha de los juglares del folclor sabanero en contra del vallenato », *Journal el tiempo*, 2012, consulté le 9 décembre 2019 sur www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12001157.

Un bon exemple de cette controverse peut s'entendre dans les chansons *La diferencia*, *El engaño* ou encore *La hamaca grande* du compositeur Adolfo Pacheco Anillo.

Voici un extrait de la chanson *El engaño* du compositeur Adolfo Pacheco⁴⁷⁰, qui est au cœur de cette discussion :

Ils ont cherché Alfonso López	<i>Buscaron a Alfonso López</i>
Ils ont fait le festival	<i>Hicieron el festival</i>
Ils ont utilisé la presse	<i>Se valieron de la prensa</i>
Et ils ont dit que le folklore	<i>Y dijeron que el folclor</i>
Typique et très régional	<i>Típico y muy regional</i>
Légendaire et festif	<i>Legendario y bullanguero</i>
C'était celui de Valledupar	<i>Era de Valledupar</i>
Et comme dans Cent ans de solitude	<i>Y como en Cien años de soledad</i>
Ils ont glorifié Rafael	<i>Glorificaron a Rafael</i>
Aujourd'hui, celui qui ne joue pas ce rythme	<i>Hoy, el que no toca el ritmo aquel</i>
C'est comme s'il ne jouait de rien.	<i>Es como si no tocaran.</i>

Cette chanson, écrite à manière d'une dénonciation, permet de tirer quelques observations qui seront importantes pour la consolidation et la diffusion postérieure de la musique *vallenata* dans toutes les autres régions du pays. Le premier élément est la notoriété donnée à certaines personnalités importantes de la vie politique et intellectuelle du pays en tant qu'acteurs décisifs dans ce processus de promotion du genre. Nous voyons ainsi la mention d'Alfonso Lopez Michelsen, qui était président de la Colombie entre 1974 et 1978, ainsi que la référence au livre *Cent ans de solitude* de l'écrivain Gabriel Garcia Marquez. Gabriel García Marquez était un grand promoteur de la musique *vallenata*, spécialement pendant la période où il fut journaliste du journal *El Herald* de la ville de Barranquilla.

Le deuxième élément que nous pouvons tirer de cette controverse est que l'élite politique et intellectuelle qui était à la tête de la formation du *vallenato* à Valledupar a modelé un type de folklore de la côte Caraïbe autour de ce genre musical : celui qui s'est exporté

⁴⁷⁰ Adolfo Pacheco, « El engaño », *De nuevo las estrellas del vallenato*, Codiscos, 1976. Voici un lien pour entendre la chanson : <https://youtu.be/TeDcLHuNBT4> ; consulté le 10 décembre 2019. La problématique de la chanson est plus largement traitée dans Consuelo Posada Giraldo, « Canción vallenata: entre la tradición y los intereses comerciales », *Estudios de Literatura Colombiana*, 10, 2002, p. 74.

après dans les autres régions du centre du pays et qui a obtenu un grand succès commercial grâce au profit, et à la récupération par les maisons des disques de ce modèle de folklore musical.

5.2. Du *merengue vallenato cuerdiao* au *merengue interiorano*

Le *vallenato* va s'introduire à l'intérieur du pays grâce à l'industrie discographique, avec un ensemble instrumental qui diffère de celui qui avait été arrêté pour le *Festival Vallenato de Valledupar*, notamment avec l'accordéon diatonique, la *caja* et la *guacharaca*. L'ensemble instrumental qui va gagner une grande notoriété à l'intérieur du pays est un type de *vallenato* qui s'accompagne d'instruments à cordes pincées, particulièrement la guitare et la guitare *requinto*, et d'un instrument de percussion, qui avec le temps a été remplacé par la *guacharaca*. Ce type de *vallenato* à cordes, connu comme *vallenato cuerdiao*, a eu deux figures centrales : Guillermo Buitrago et Julio Bovea.

Nous allons analyser maintenant comment s'est produit ce processus de diffusion du *vallenato cuerdiao* et comment se sont opérées l'assimilation et la transformation des rythmes de ce genre à l'intérieur du pays, pour former en particulier de nouvelles versions du *merengue*.

5.2.1. La diffusion du *vallenato* à cordes à l'intérieur du pays :

Guillermo Buitrago et Julio Bovea

La forme du *vallenato* qui s'est introduite dans les autres régions centrales de la Colombie est considérée par plusieurs chercheurs comme un processus de blanchiment d'un genre venant de la culture afro-américaine⁴⁷¹. Le *vallenato* a été exporté vers les autres régions avec un ensemble instrumental bien différent de celui qui était constitué autour de l'accordéon. La nouvelle formation instrumentale était composée par un ensemble de cordes pincées, avec en règle générale des guitares et une percussion assez réduite. La guitare a été moins stigmatisée comme instrument que l'accordéon et elle profitait, durant cette période, d'une plus grande adhésion auprès du public du centre du pays. La diffusion du *vallenato* dans cette nouvelle présentation a eu une figure centrale avec le chanteur et guitariste Guillermo Buitrago. Cette diffusion s'est poursuivie avec Julio Bovea, un

⁴⁷¹ L'expression de blanchiment en rapport au *vallenato* est approfondie dans l'article de Darío Blanco Arboleda, « La música de la costa atlántica colombiana, Transculturalidad e identidades en México y Latinoamérica », *Revista Colombiana de Antropología*, 41, 2005, p. 171-203. Également, la thèse affirmant qu'un bon nombre d'expressions musicales de la côte Caraïbe colombienne ont subi un processus de dissimulation ou de dissolution des éléments afro avant leur introduction et leur commercialisation dans les régions centrales de la Colombie a été largement présentée dans le livre de Peter Wade, *Música, raza y nación. La música tropical en Colombia*, op. cit.

guitariste qui jouait avec Buitrago et qui voulut faire une carrière indépendante avec son groupe *Bovea y sus vallenatos*⁴⁷².

Guillermo Buitrago⁴⁷³ est un chanteur, compositeur et guitariste né à Cienaga, dans le département de Magdalena au nord de la Colombie, le 1^{er} avril 1920, et qui est mort à un très jeune âge, le 19 avril 1949. Sa mère était originaire de Cienaga et son père, un marchand venu de la ville de Marinilla dans le département d'Antioquia au centre-ouest du pays. Nous remarquons que la région de naissance de son père est celle où la musique de Buitrago a eu un très fort enracinement.

Buitrago avait appris la guitare dès son enfance, et son répertoire au début de sa carrière se compose plutôt de musiques mexicaines et de musiques de la région andine colombienne comme les valse et les *pasillos*. Son intérêt musical bascule ensuite pour la musique de la côte Caraïbe et il décide de voyager pour explorer les différentes expressions musicales qui se retrouvent dans la région de Magdalena, dont il est originaire, et ainsi former ce qui sera le répertoire de chansons avec lequel il deviendra très célèbre. Il a ainsi compilé des chansons de compositeurs de la zone de Valledupar tels qu'Enrique Pumarejo, Emiliano Zuleta et Rafael Escalona, qui seront très reconnus après les enregistrements qu'il a produits. Buitrago, durant sa courte carrière, a enregistré environ 100 chansons avec le label de disques Fuentes en Colombie et le siège argentin du label européen Odéon. Buitrago était devenu à l'époque un des artistes les plus reconnus en Colombie et, encore aujourd'hui, sa musique est très populaire pour les fêtes de Noël et de fin d'année⁴⁷⁴.

Un élément très important, signalé par les spécialistes de la musique de Buitrago, est le lien qu'il arrive à établir entre d'un côté les chansons appelées *boléros*⁴⁷⁵ et la musique

⁴⁷² Au sujet de l'introduction du *vallenato* dans les autres régions centrales du pays par Buitrago et Bovea, voir Peter Wade, *Música, raza y nación. La música tropical en Colombia, op. cit.*, p. 117-118.

⁴⁷³ Les principales références biographiques sur Guillermo Buitrago ont été trouvées dans les travaux de recherche d'Edgar Caballero, *Guillermo Buitrago, Cantor del pueblo para todos los tiempos*, Medellín, Edición Discos Fuentes, 1999, consulté le 12 décembre 2019 sur <https://discosfuentes.com.co/artists/guillermo-buitrago/>; Marina Quintero, *Juglares y trovadores, Trashumancia, poesía y canción*, Medellín, Ed. Tambor Arlequin, 2014, p. 15-47, Reinaldo Spitaletta, « Viva el vagabundo Buitrago », *Journal El colombiano*, Medellín, 13 décembre 2019.

⁴⁷⁴ Les références à ce sujet sont extraites de Peter Wade, *Música, raza y nación. La música tropical en Colombia, op. cit.*, p. 117.

⁴⁷⁵ Nous parlons ici du boléro en tant que genre musical d'origine cubaine très répandu dans bon nombres de pays latino-américains. Certains auteurs situent les origines et l'évolution du boléro dans le *danzon* cubain. Le *danzon*, à son tour, tire ses origines de la contredanse anglaise au XVII^e siècle. Voir à ce sujet Mark Pedelty, « The Bolero: The Birth, Life, and Decline of Mexican Modernity », *Latin American Music*

cubaine, et de l'autre avec la musique d'accordéon de la région de la Magdalena. En effet, Buitrago a produit une adaptation de la musique d'accordéon de sa région, particulièrement des chansons en rythme de *paseo* et merengue, avec la basse instrumentale et le style d'interprétation propre aux trios de *boléros* qui, internationalement, étaient très répandus en Amérique latine.

À la mort de Guillermo Buitrago, le guitariste Julio Bovea (1934-2009) poursuit ce style de chanson *vallenata* en l'accompagnant avec des instruments à cordes établis par Buitrago. Bovea, originaire également de la ville de Ciénaga, après avoir joué avec Buitrago, forme un *trio* prénommé *Bovea y sus vallenatos* avec Ángel Fontanilla, lui-même guitariste, et le chanteur Alberto Fernández, des musiciens de sa région. Avec ce groupe, Bovea a popularisé la musique du compositeur Rafael Escalona et a effectué une carrière entre 1967 et 1975 en Argentine qui a contribué à la forte diffusion du *vallenato* à l'intérieur du pays, notamment avec l'enregistrement de plus de 500 chansons⁴⁷⁶.

La production et la diffusion du *vallenato*, introduit par Guillermo Buitrago et Julio Bovea, ont été des bases importantes pour l'établissement des musiques qui seront la source des rythmes de danses ainsi que pour l'organisation de la structure musicale dans la musique *carranguera*.

Nous pouvons signaler quelques éléments importants dans le processus d'appropriation de la musique *vallenata*, introduite par Buitrago et Bovea dans toute la zone de la cordillère des Andes en Colombie.

Des quatre rythmes institutionnalisés dans la musique *vallenata*, Buitrago et Bovea ont fait une grande diffusion et une popularisation des rythmes de *paseo* et de merengue. Il est important de signaler que les deux rythmes ont eu par la suite des versions locales dans le Plateau cundiboyacense ainsi que dans le département d'Antioquia. Dans la musique *carranguera*, le merengue eut sa propre version du rythme et le rythme de *paseo* a eu également une influence importante dans la construction du rythme de *rumba carranguera*.

Review / Revista de Música Latinoamericana, 20/1, printemps-été 1999, p. 30-58, consulté le 2 mars 2020 sur www.jstor.org/stable/780164.

⁴⁷⁶ Les références sur Julio Bovea sont tirées d'Edgar Caballero, Guillermo Buitrago, cantor del pueblo para todos los tiempos, op. cit., et « Diez años sin Julio Bovea », *Artista de la semana*, Radio Nacional de Colombia, 9 septembre 2019, consulté le 14 décembre 2019 sur www.radionacional.co/noticias/musica/julio-bovea-vallenato.

Buitrago et Bovea ont consolidé un type d'ensemble instrumental pour la musique d'accordéon de la région de Magdalena Grande basé sur les instruments à cordes pincées. Les ensembles instrumentaux à cordes pincées, qui pour ce type de *vallenato* ont présenté diverses formes comme des duos, des trios et des quatuors, se sont stabilisés sur l'ensemble de type *trio* de *boléros*, à savoir la guitare de marquage ou d'accompagnement, la guitare *puntera* ou mélodique, un chanteur principal et une petite percussion, qui pour les *boléros* sera les *maracas* et, pour les *vallenatos*, sera la *guacharaca*. Le chanteur principal joue un des trois instruments et les autres musiciens chantent aussi pour appuyer les refrains ou pour répondre au chanteur principal. Les formes d'exécution et d'organisation du discours musical du *boléro* ont été reprises par Buitrago et Bovea pour constituer et définir les *patterns* de l'accompagnement harmonique rythmique du *vallenato*, les ornements et les parties mélodiques des instruments. L'adoption des éléments propres à l'interprétation du *boléro* a influencé la façon de chanter, en passant d'un type de chant plus rustique du *vallenato* d'accordéon à une façon de chanter plus douce et soignée, comme pour les *boléros*⁴⁷⁷.

Le type d'ensemble à cordes a donné un air plus sophistiqué et international au *vallenato*. Cela a permis à ce genre musical de pénétrer les autres régions du pays, mais aussi d'autres pays latino-américains. Nous pouvons aussi noter que le fait d'interpréter le *vallenato* avec des instruments à cordes pincées lui a permis de s'intégrer et de se fondre avec d'autres musiques du centre du pays qui sont également jouées en grande partie avec ce type d'instruments.

⁴⁷⁷ Plusieurs auteurs signalent l'importance du *Trio Matamoros* pour l'incidence qu'ils ont eue sur la musique cubaine dans la consolidation du type de *vallenato* de cordes avec Guillermo Buitrago et Julio Bovea. Références disponibles dans Marina Quintero, *Juglares y trovadores, Trashumancia, poesía y canción*, op. cit., p. 15-47 et Reinaldo Spitaletta, « Viva el vagabundo Buitrago », op. cit. Gabriel García Marquez, dans une chronique pour le journal *El Heraldo* de la ville de Barranquilla en Colombie, formule une critique sur la manière dont le *vallenato* introduit par Buitrago reprend des éléments de la musique cubaine et pourquoi cela représente une déformation de l'authenticité du *vallenato* d'accordéon. Voir Gabriel García Marquez, *Obra periodística*, vol. 1, Textos costeños, Jacques Gilard (Éditeur), Bogotá, Oveja Negra, 1981, p. 600 et 622, cité dans Peter Wade, *Música, raza y nación. La música tropical en Colombia*, op. cit., p. 178.

5.2.2. L'émergence du *merengue interiorano* et la musique *guasca* à Boyacá

Le type *merengue vallenato* introduit par Guillermo Buitrago et Julio Bovea dans les autres régions centrales de Colombie a rapidement été adopté, reproduit et réinterprété par les paysans et les couches les plus populaires de la population dans presque toutes les sous-régions de la cordillère andine de la Colombie pour donner naissance à un type de merengue andin. En particulier, deux sous-régions se sont approprié ce rythme : la sous-région d'Antioquia et de l'axe du café⁴⁷⁸ de la Colombie d'une part, et la sous-région du Plateau cundiboyacense d'autre part. Dans la sous-région d'Antioquia, le merengue est devenu l'un des rythmes principaux de la musique *parrandera*⁴⁷⁹. Dans la sous-région du Plateau cundiboyacense, le merengue a pris la dénomination de *merengue interiorano*, appelé aussi *merengue boyacense*, à partir duquel s'est formé postérieurement le *merengue carranguero*. Dans cette région, le merengue s'est mélangé avec d'autres musiques traditionnelles comme le *bambuco*, le *pasillo* et le *torbellino* ainsi qu'avec le genre musical du *joropo* de la Plaine orientale de Colombie⁴⁸⁰.

En général, le merengue de la zone andine de Colombie a été associé à d'autres genres musicaux très populaires par les couches les plus basses de la population, intégré par des paysans dans les zones rurales et des paysans immigrants dans les principales villes de l'intérieur du pays. Cette caractéristique a conféré au merengue l'appellation péjorative de musique « *guasca* » et l'inclusion dans un ensemble de musiques populaires connues sous le nom de musique « *carrilera* »⁴⁸¹. Le terme de musique *carrilera* est employé de manière indifférenciée ou confondue avec le terme de musique *guasca*, et les deux termes ont une connotation de quelque chose qui est ordinaire, marginal, mal abouti. Ces termes sont utilisés comme des étiquettes qui ne représentent pas un genre musical en soi, mais

⁴⁷⁸ La sous-région de l'axe du café (*eje cafetero*) est une zone économique et touristique en Colombie, caractérisée par la culture et la production de café. Cette sous-région comprend les départements de Caldas, Risaraldas, Quindío, Tolima ainsi qu'une partie des départements de Valle del Cauca et d'Antioquia.

⁴⁷⁹ Voir note de bas de page 48.

⁴⁸⁰ Voir à ce sujet Elizabeth Muñoz Ñañez, « El merengue cundiboyacense. Orígenes, transformaciones y contextos », *A contratiempo*, Bogotá, 7, 1990, p. 23-25, p. 26.

⁴⁸¹ *La carrilera* fait allusion à la voie ferrée. Par rapport à la musique, comme le rapporte Hernan Restrepo Duque, cela désigne une étiquette établie par les travailleurs des transports des colis dans le système ferroviaire, dans le département d'Antioquia ainsi qu'à Bogotá, pour indiquer le style musical des disques qu'ils devaient distribuer ou vendre dans les gares des villages au cours de leur itinéraire de voyage. Voir Hernán Restrepo Duque, « La música de carrilera: mitos y verdades », *Revista de la Universidad Nacional*, 20, 1989, p. 69.

font référence à un ensemble de genres musicaux qui ont été popularisés dans les sous-régions de la zone andine grâce aux démarches de l'industrie discographique⁴⁸² et de la radio. Nous précisons donc que le merengue *interiorano*, que nous allons également prénommer *merengue* de musique *guasca*, intègre, avec d'autres genres comme la *ranchera* mexicaine, le *tango* argentin et les *pasillos* équatoriens, ce qui est étiqueté comme étant l'ensemble des musiques *carrilera* de la zone andine colombienne.

Processus de formation du merengue *interiorano*

Le *merengue interiorano* (de l'arrière-pays) ou *boyacense* s'est formé autour des années 1950 à partir du *merengue vallenato* de Guillermo Buitrago et de Julio Bovea. Elizabeth Muñoz Ñañez présente trois facteurs principaux parmi ceux qui ont permis l'émergence et la diffusion du *merengue interiorano* : la radio⁴⁸³, l'industrie du disque et les migrations entre les régions durant la période connue sous le nom de la « Violence »⁴⁸⁴, en réponse à l'assassinat du leader politique Jorge Eliécer Gaitan.

Le répertoire du merengue nous montre, par la variété d'expressions et de points communs qu'il présente avec les musiques régionales du Plateau cundiboyacense et par son processus de formation, les éléments qui vont lui conférer les traits particuliers de la région ainsi que la constitution de variantes basées sur le même rythme.

⁴⁸² D'après les références de Restrepo Duque, la formation de l'industrie nationale de la phonographie a été donnée à partir de 1949-1950, et les types de musique populaire comme la *guasca* et les musiques appelées « *carrilera* » ont été fondamentales pour les entreprises qui se sont spécialisées dans la production phonographique. Voir à ce sujet Hernán Restrepo Duque, « La música de carrilera: mitos y verdades », *op. cit.*, p. 66-70.

⁴⁸³ Il est important de souligner le rôle qu'a joué la station de Radio Sutatenza par son intense activité de diffusion des musiques populaires dans le département de Boyacá depuis sa création en 1947 par le prêtre José Joaquín Salcedo dans le village de Tenza, comme le projet d'écoles radiophoniques pour les paysans de la région. Voir à ce sujet l'article sur la collection documentaire de *Radio Sutatenza et Acción Cultural Popular*, administrée par la bibliothèque Luis Ángel Arango de la banque de la République de la Colombie : <http://babel.banrepcultural.org/cdm/landingpage/collection/p17054coll24>, consulté le 17 décembre 2019.

L'autre station importante à signaler pour la diffusion des musiques populaires, dont le merengue et la musique *guasca*, est la Radio Furatena. Il faut rappeler l'importance qu'a eu le concours *Guitarra de Plata Campesina* (guitare d'argent paysanne) organisé par la Radio Furatena dans l'origine et l'évolution de la musique *carranguera*. Le concours est présenté de la manière suivante sur la page de la station de radio : « Le concours *Guitarra De Plata Campesina* est né en 1973 dans le seul but de soutenir, promouvoir et valoriser les interprètes, compositeurs et arrangeurs empiriques du genre musical *guascarrilero* qui ont émergé dans toute la région du plateau de Cundiboyacense et de ses environs. » Voir sur <http://radiofuratena.com/index.php/features/gpc> consulté le 17 décembre 2019.

⁴⁸⁴ Voir à ce sujet le chapitre 1 sur le contexte social et politique en Colombie.

Nous pouvons parler d'une première étape d'adoption du merengue caractérisée par la reproduction et la réinterprétation des merengues de type *vallenato*, introduits dans la région à partir des disques enregistrés par des groupes provenant de la côte Caraïbe. Dans ce processus d'assimilation et de réinterprétation du répertoire de la côte Caraïbe, les groupes de la région commencent à introduire des changements et des adaptations dans les chansons. Les éléments les plus notoires que nous pouvons relever sont les suivants :

- La réinterprétation du répertoire avec des instruments propres de la région comme le *tiple* et le *tiple requinto*.
- La modification des parties mélodiques des chansons.
- La modification des caractéristiques métriques des chansons. Il était fréquent, dans certaines pièces, spécialement les plus populaires, que lorsque les versions originales étaient interprétées avec des rythmes de danse en division et cycles métriques binaires, elles soient réinterprétées avec le rythme du merengue présentant une métrique sesquialtère (3/4 – 6/8).

Dans un deuxième temps, nous pouvons parler de la formation d'un répertoire originel et la consolidation d'un type de merengue avec des caractéristiques propres à la sous-région du Plateau cundiboyacense. Les caractéristiques principales qui se sont produites dans ce type de merengue émergent à partir du mélange entre le type de merengue *vallenato* et les danses locales comme le *torbellino*, le *bambuco* et le *pasillo* mais également à partir de la forte relation qui existe dans la région avec le *joropo*. Le merengue a ainsi reçu d'importants apports de cette musique.

Dans un troisième temps, nous pouvons parler de la reconnaissance du merengue comme une appellation régionale qui, au niveau national, est connu comme *merengue interiorano* ou *merengue boyacense*. Le merengue de cette région a des caractéristiques propres, qui vont lui permettre de se différencier du type de merengue de la côte Caraïbe, ainsi que du merengue des autres sous-régions de la zone andine colombienne. Les mélanges que ce rythme a eus avec les autres danses de la zone ont formé des sous-types ou variantes, qui prendront une définition encore plus précise qu'avec les variantes formées avec le *merengue carranguero*.

Carlos Rojas Hernandez, dans ses recherches produites en 1989 sur le merengue boyacense⁴⁸⁵, propose une typologie pour classer le merengue de cette région en quatre sous-types qui nous serviront de base pour définir ensuite les variantes du *merengue carranguero* :

La variante proche du merengue proche du *vallenato* de Valledupar : c'est un type de merengue qui garde une proximité avec les éléments mélodiques et de l'accompagnement harmonique rythmique des merengues enregistrés par Guillermo Buitrago et *Bovea y sus vallenatos*.

La variante du merengue proche de la musique *parrandera* d'Antioquia et le Viejo Caldas : ce type de merengue présente une proximité avec le merengue qui s'est formé dans le département d'Antioquia et dans la sous-région de l'axe du café. La particularité que présentent le merengue d'Antioquia et cette variante du *merengue interiorano* est l'utilisation des modèles mélodiques, avec lesquels ils improvisent des strophes appelées *trovas*. Ce type de poésie chantée improvisée est encore très présent dans le département d'Antioquia.

La variante du merengue dérivé du type de *joropo* de montagne : le *joropo*, un rythme de danse traditionnelle de la Plaine orientale de Colombie ainsi que de certaines régions du Venezuela, a une variante stylistique qui s'est formée dans le piémont entre la Cordillère orientale et la Plaine orientale. Samuel Bedoya appelle cette zone la sous-région andine de la Plaine et remarque que la structuration dans cette sous-région est un micro-système harmonique et rythmique propre aux musiques de cette zone⁴⁸⁶. Une caractéristique, que remarque Rojas Hernandez à propos de ce type de *merengue-joropo*, est la manière indifférenciée qu'ont les groupes de la région de faire référence aux deux rythmes de danse : « le *joropo* de montagne est considéré par certains groupes comme un type de merengue »⁴⁸⁷.

⁴⁸⁵ Carlos Rojas Hernandez, « Le merengue en la práctica musical boyacense, descripción de aspectos morfo-estructurales », *Música, región y pedagogía, Tunja*, Centro de Investigación de Cultura Popular del ICBA, 1989, p. 61-76.

⁴⁸⁶ Voir Samuel Bedoya, « Regiones, músicas y danzas campesinas », *op. cit.*, p. 24-30.

⁴⁸⁷ Traduction de : « El joropo “de montaña” es asumido por algunos grupos como modalidad del merengue ». Carlos Rojas Hernandez, « Le merengue en la práctica musical boyacense, descripción de aspectos morfo-estructurales », *op. cit.*, p. 71.

La variante du merengue proche des musiques traditionnelles de la zone orientale andine : Rojas Hernandez décrit cette variante comme le type de répertoire du merengue qui garde une proximité et une continuité avec les rythmes *bambuco*, *pasillo* et *rumba criolla*. Les musiciens, qui gardent une familiarité avec ces autres musiques traditionnelles, assimilent le merengue en particulier au *bambuco* et au *pasillo* et ils ont établi une nomenclature pour le merengue dans laquelle ils différencient deux systèmes d'accentuation qui déterminent la structure rythmique de l'accompagnement harmonique rythmique et le comportement rythmique du phrasé dans la mélodie. Nous retrouvons ainsi, selon la nomenclature établie par les musiciens, le *merengue* de type *bambuco* et le *merengue* de type *pasillo*, qui ne constituent pas en soi des variantes du merengue mais plutôt des codes déterminés par les musiciens pour différencier les deux formes d'accentuation. Ces deux systèmes d'accentuation seront repris dans le merengue de la musique *carranguera* que nous étudierons plus largement dans la section consacrée au *merengue carranguero* et à l'analyse musicale.

5.3. Du *merengue interiorano* au *merengue carranguero*

5.3.1. L'origine du *merengue carranguero* dans le *merengue interiorano*

Le *merengue carranguero* reprend tous les éléments du *merengue interiorano*, avec ses différentes variantes. Cependant, le *merengue carranguero* puise ses origines dans le *merengue vallenato* à cordes.

Le principal élément qui s'est introduit au *merengue* à partir de la musique *carranguera* est la consolidation de l'ensemble organologique *tiple*, *requinto*, guitare et *guacharaca*. Avant la musique *carranguera*, le *merengue* était principalement interprété avec des guitares : une guitare rythmique pour faire l'accompagnement, et une guitare *puntera* pour faire les mélodies.

Les musiciens s'accordent généralement pour dire que la consolidation de l'ensemble instrumental et des rythmes de danse dans la musique *carranguera* a débuté avec Jorge Velosa et *Los Carrangueros* de *Ráquira*. Alvaro Suesca, le directeur du groupe *El Pueblo Canta*, fait référence à la façon dont une bonne partie des rythmes de danse qui s'interprètent dans la musique *carranguera* était des musiques jouées avec la guitare ; voici son commentaire :

« Ce qu'a fait Velosa, c'est de prendre le *tiple* et le *requinto* et d'y ajouter la guitare et la *guacharaca* pour faire la musique qu'il avait conçue. Les rythmes étaient là, parce que beaucoup des anciens groupes l'interprétaient en guitare [...] c'était similaire avec la musique *parrandera*, ou le *vallenato* en guitare [le vieux *vallenato*, celui de Buitrago] tout cela se jouait à la guitare »⁴⁸⁸.

Pour l'utilisation des instruments comme le *tiple* et le *requinto*, qui traditionnellement étaient employés pour accompagner les musiques de la région comme le *torbellino*, la *guabina*, le *bambuco* et le *pasillo*, les musiciens ont dû adapter leurs techniques d'exécution du jeu battu pour réaliser l'accompagnement harmonique rythmique du

⁴⁸⁸ Traduction de : « Pero entonces Velosa, lo que el hizo fue coger, entonces el *tiple* y *requinto* y colocámosle la guitarra y la *guacharaca* y vamos a hacer la música pues que el se la ideó. Los ritmos estaban ahí, porque muchos grupos antiguos lo interpretaban en guitarra [...] era como una similitud, digamos que la música *parrandera*, o la *vallenata* en guitarra [el *vallenato* antiguo, los de Buitrago] todo eso era en guitarra ». Entretien personnel avec Alvaro Suesca et Edixon Suesca du groupe *El Pueblo Canta*, Tuta-Boyacá, le 22 janvier 2017.

merengue. Ce qui en a résulté est une hybridation des façons d'interpréter les rythmes de danse traditionnelle et les façons d'interpréter le *vallenato* à cordes de la côte Caraïbe. Les changements qui se sont produits dans les techniques du jeu battu, principalement pour le *tiple*, seront traités en détail dans une partie dédiée⁴⁸⁹.

5.3.2. Les accointances et les relations du *merengue carranguero* avec d'autres genres musicaux :

La principale caractéristique qui ressort de l'hybridation produite entre le *merengue* de la côte Caraïbe et les différentes danses andines et de la Plaine orientale est la production de variantes du *merengue*, que nous avons déjà présentées dans la typologie de ce qui s'est produit pour le *merengue interiorano* mais qui, dans la musique *carranguera*, connaîtra un plus large spectre et une définition plus précise et consciente de la part des compositeurs.

Nous allons examiner ci-dessous, suivant la même méthodologie déployée pour l'analyse des variantes de la *rumba carranguera*, les variantes qui se sont formées dans le *merengue carranguero* selon les accointances avec les autres danses régionales, ainsi qu'avec les nomenclatures données par les compositeurs.

5.3.3. Nomenclatures des compositeurs avec les variantes du *merengue carranguero*

De la même manière que cela s'est produit pour la *rumba carranguera*, les compositeurs ont construit une nomenclature spontanée pour les merengues. Nous rencontrons ainsi le nom de la danse suivi d'un complément qui indique sa relation ou ses accointances avec une autre danse. Il est également possible de retrouver une indication de tempo, de caractère ou, comme certains musiciens *carrangueros* le définirent, un « affect ».

⁴⁸⁹ Voir section 10.1.2.a. Le *tiple* ou les survivances hispaniques de la période coloniale, particulièrement la sous-partie C : Modes de jeu du *tiple* dans la musique *carranguera*.

Jorge Velosa a créé une nomenclature pour ses compositions et, dans le cas du merengue, le *merengue interiorano* présentait déjà des points communs avec différentes musiques régionales qui nous permettent d'entrevoir quelques variantes pour ce type de merengue.

Nous allons présenter les différentes variantes qui ont été produites avec le merengue à partir de la nomenclature utilisée par les compositeurs dans leurs disques, de même que pour la *rumba carranguera*, en tenant compte de deux catégories : les merengues qui gardent des accointances avec d'autres danses traditionnelles, et les merengues qui possèdent des indications de tempo ou caractère.

5.3.3.a. Nomenclatures des merengues qui gardent des accointances avec d'autres danses traditionnelles

À la différence de la liste avec les variantes de la *rumba* que nous avons compilées, selon les accointances avec d'autres genres musicaux traditionnels colombiens ou populaires latino-américains, nous retrouvons uniquement, dans le merengue de la musique *carranguera*, des accointances avec les danses colombiennes.

Les différences entre les variantes du merengue dans la musique *carranguera* sont d'une très grande subtilité. En général, les musiciens le définissent selon les caractéristiques et les nuances de l'accompagnement harmonique rythmique de la guitare et du *triple* et les tournures mélodiques. Ces deux caractéristiques déterminent principalement la proximité et les relations entre deux danses et la prédominance des caractéristiques d'une danse sur l'autre. Cette prédominance peut déjà se retrouver dans la nomenclature. Par exemple, il est possible de rencontrer un *merengue bambuquiado* ou un *bambuco merengueado*.

Au cours d'une interview personnelle, nous avons interrogé le *tripliste* Luis Alberto Aljure et le guitariste José Fernando Rivas, tous deux musiciens *carrangueros*, sur la façon de reconnaître, dans le jeu instrumental, les caractéristiques et le feeling qui nous permettent d'identifier les rythmes et les variantes dans la musique *carranguera*. Leurs réponses nous permettent d'identifier leurs visions des différences entre les variantes d'une danse. Par exemple, pour le *merengue*, se retrouvent dans les éléments l'agogique et les nuances de l'accompagnement harmonique rythmique du *triple*. Voici les éléments apportés par les musiciens :

« Il faudrait avoir un golpometro [une manière de marquer les coups battus] pour savoir comment je marque la différence entre [...] le merengue, le bambuco et le pasillo. La question est dans l'agogique, dans l'affect, où j'insiste dans le ressenti qui est donné par la main droite, ou la [main] gauche pour les gauchers, tout cela est en rapport avec la rythmique. L'harmonie est la même, la [main] gauche est la même, ce sont les mêmes positions, ce qui lui donne ce caractère, c'est la main droite, c'est la rythmique, c'est la main rythmique, pour ne pas dire la droite, mais c'est la main rythmique qui génère les différences [...] »⁴⁹⁰.

La liste que nous présentons ci-dessous nous montre la nomenclature donnée par les compositeurs en prenant en compte les variantes qui se sont produites par le mélange entre le merengue et les danses traditionnelles de la région ou bien selon la proximité que les pièces gardent avec les types de merengues d'autres régions.

La première classification que nous allons présenter est celle qui existe parmi les musiciens pour déterminer le type de système d'accentuation qu'ils utilisent pour faire l'accompagnement rythme harmonique. Cette division par systèmes d'accentuation est déjà présente dans le *merengue interiorano* et assimile le type d'accompagnement du merengue aux deux principales danses de la zone andine colombienne : le *bambuco* et le *pasillo*. Ces deux rythmes de danse présentent deux systèmes d'accentuation rythmique avec des appuis différents. Le premier, sera défini comme étant de type *commétrique* pour le *pasillo*, et le deuxième comme étant *contramétrique* pour le *bambuco*, selon la terminologie que nous allons utiliser dans les analyses musicales⁴⁹¹. Nous voyons ainsi que les merengues sont classés selon le système d'accentuation rythmique en *merengues* de type *pasillo* et *merengue* de type *bambuco*. Cette différenciation n'est pas écrite de façon explicite sur les disques, mais est sous-entendue selon la proximité qu'elles ont

⁴⁹⁰ Traduction de : « Habría que menternos a un golpómetro para saber como marco la diferencia entre [...] el merengue, el bambuco y el pasillo. El paseo está en la agógica, en el afecto, en el sentimiento que se da aquí, en la mano derecha, insisto o los zurdos en la mano zurda, en lo rítmico, tiene que ver mas es con eso, lo armónico es lo mismo, la zurda es lo mismo, son las mismas posiciones, lo que le da el sentimiento es la mano derecha, es la rítmica, es la mano rítmica, para no decir la derecha, la izquierda o la derecha, la que genera las diferencias [...]. Interview personnelle avec Luis Alberto Aljure et José Fernando Rivas, Bogotá, 3 mai 2019. ([Audio 5](#), 3 mai 2019).

⁴⁹¹ D'autres terminologies sont utilisées en Colombie par les chercheurs. Nous soulignons particulièrement la terminologie utilisée dans le cahier du ministère de la Culture en Colombie. Dans cette terminologie, le rythme de danse du *pasillo* se définit comme un système d'accentuation rythmique d'ordre thélique, et le *bambuco* comme un système d'accentuation rythmique d'ordre anacrousique.

avec les danses traditionnelles et qui sont définies dans la nomenclature donnée par les compositeurs.

Nous allons maintenant présenter en deux groupes la liste des variantes du merengue selon la proximité avec les autres danses régionales, ou selon les deux systèmes d'accentuation rythmique.

A. Les merengues commétriques

Ce groupe est connu par les musiciens sous le nom de merengue de type *pasillo*. Également, ce type de merengue est appelé *merengue joropiado* ou *merengue orientano* (*joropo* de l'est), en rapport à la proximité que ce groupe de merengues garde dans son accentuation avec le *joropo* de type *por corrido* de la Plaine orientale de Colombie. Le musicien *carranguero* Marco Villareal le définit comme un dérivé des rythmes de danse du *pasillo*, *joropo* et du *torbellino*⁴⁹².

Jorge Velosa utilise également dans sa nomenclature les deux dénominations : *merengue joropiado* et *merengue orientano*. Les dénominations restent ainsi des synonymes et désignent le même type de danse avec les mêmes caractéristiques. Nous retrouvons des *merengues joropiados* par exemple dans les pièces suivantes : *Pajarito mentiroso* (Petit oiseau menteur)⁴⁹³, *Corazoncito llanero* (Petit cœur llanero)⁴⁹⁴ et *Palomita de ojos verdes* (Petite colombe aux yeux verts)⁴⁹⁵ de Jorge Velosa ou bien *Cantor pintor* (Chanteur peintre)⁴⁹⁶ et *Solita con su ilusión* (Seule avec son illusion)⁴⁹⁷ du groupe *El Pueblo Canta*. D'autre part, nous rencontrons une référence aux *merengues orientano* dans la chanson *El Prestamito* (L'emprunt)⁴⁹⁸ de Jorge Velosa.

Les variantes que nous avons repérées dans ce groupe sont en grande partie proposées par Jorge Velosa et ses musiciens. Nous les retrouvons ainsi :

⁴⁹² Marco Villareal Otero, *Sistematización de aspectos técnico-interpretativos del requinto en la música carranguera: el caso de delio torres*, mémoire de Licence, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 25-26.

⁴⁹³ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [Pajarito mentiroso](#) », *Alegría carranguera*, Discos Fuentes, 1987.

⁴⁹⁴ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [Corazoncito llanero](#) », *Entre Chiste y chanza*, Discos Fuentes, 1986.

⁴⁹⁵ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [Palomita de ojos verdes](#) », *A ojo cerrado*, Discos Fuentes, 1989.

⁴⁹⁶ El Pueblo Canta, « [Cantor pintor](#) », *¡Ay qué sería de mi folclor!*, Edi-Son producciones, 2016.

⁴⁹⁷ El Pueblo Canta, « [Solita con su ilusión](#) », *Cantores y Bailadores*, Edi-Son producciones, 2007.

⁴⁹⁸ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [El Prestamito](#) », *Con alma, vida y sombrero*, FM, 1985.

Le merengue apasillado : dans ce type de *merengue*, en plus de garder l'appartenance au système d'accentuation de type *pasillo*, les pièces présentent des caractéristiques dans l'accompagnement rythmique harmonique et des tournures mélodiques propres au rythme du *pasillo*. Nous pouvons citer deux exemples de pièces de Jorge Velosa pour ce type de merengue : *La Pasilladora*⁴⁹⁹ et *El Tinterillo*⁵⁰⁰.

Le merengue chiguano : d'après les références données par Jorge Velosa, c'est une variante du merengue que l'on trouve au village de *Choachí* dans le département de Cundinamarca. *Chiguano* est l'adjectif servant à désigner l'appartenance au village de *Choachí*. Jorge Velosa a repris les caractéristiques rythmiques du merengue de ce village pour composer la chanson *Por un beso que me dites* (Pour un baiser que tu m'as donné)⁵⁰¹.

Le merengue redovado : ce type de merengue garde une proximité avec la danse de la *redova* du département d'Antioquia.

Le merengue guabiniado et merengue atorbellinado : ce sont des types de merengue qui gardent une proximité avec les rythmes de danse de *guabina* et *torbellino*. Un exemple servant à illustrer ce type de merengue est la chanson *Por el querer de una puentana* (Pour l'amour d'une *puentana*)⁵⁰², qui est un *merengue guabiniado* de Jorge Velosa.

Nous avons rencontré également d'autres nomenclatures pour les variantes du merengue avec ce type de système d'accentuation, notamment *merengue pasajero* ou encore *merengue reinoso*. Également, nous voulons signaler l'existence dans le répertoire de Jorge Velosa d'une danse appelée *Son Paisa*. Cette dénomination est utilisée dans le département d'Antioquia pour désigner le merengue de type *commétrique* dans la musique *parrandera* de cette région. Jorge Velosa utilise cette dénomination dans la

⁴⁹⁹ Velosa y Los Carrangueros, « [La Pasilladora](#) », *Marcando Calavera*, Discos Fuentes, 1996.

⁵⁰⁰ Los Carrangueros de Ráquira, « [El Tinterillo](#) », *Así es la vida*, FM, 1982.

⁵⁰¹ Velosa y Los Carrangueros, « [Por un beso que me dites](#) », *Surungusungu*, MTM, 2005.

⁵⁰² Velosa y Los Carrangueros, « [Por el querer de una puentana](#) », *Surungusungu*, MTM, 2005.

chanson *La Mula de Don Roberto* (Mule de Don Roberto)⁵⁰³. Dans cette chanson Velosa voulait probablement se rapprocher du caractère de cette danse de la musique *parrandera*, néanmoins la chanson garde les mêmes caractéristiques rythmiques du merengue *commétrique* de la musique *carranguera*.

B. Les merengues *contramétriques*

Cet ensemble de variantes du merengue est connu selon son système d'accentuation comme merengue de type *bambuco*, et la nomenclature la plus utilisée pour ce type de merengue est celle de *merengue carranguero*⁵⁰⁴ ou *merengue interiorano*. Sa principale caractéristique est la filiation qu'il présente avec le rythme de danse du *bambuco* ainsi qu'avec le *merengue vallenato* à cordes.

Jorge Velosa utilise dans sa nomenclature les deux mêmes dénominations : *merengue carranguero* et *merengue interiorano*. Nous retrouvons par exemple des *merengues interioranos* dans les pièces suivantes : *La Tocanita*⁵⁰⁵, et *Usted es mi país* (Tu es mon pays)⁵⁰⁶ de Jorge Velosa. Nous rencontrons également des références de *merengues carrangueros* dans les pièces *La cucharita* (La petite cuillère)⁵⁰⁷, *La china que yo tenia* (La nana que j'avais)⁵⁰⁸ et *El Saceño*⁵⁰⁹ de Jorge Velosa. Nous avons rencontré cette même nomenclature dans la chanson *El güesito gustador* (Le petit os goûteux)⁵¹⁰ du groupe *El Pueblo Canta*.

Les variantes que nous avons repérées dans ce groupe de *merengues* sont également proposées en grande partie par Jorge Velosa et ses musiciens :

⁵⁰³ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [La Mula de Don Roberto](#) », *Con alma, vida y sombrero*, FM, 1985.

⁵⁰⁴ Il est important de signaler que la dénomination *merengue carranguero* ne fait pas référence à tous les types de merengue dans la musique *carranguera*, mais aux merengues qui présentent un type d'accentuation *contramétrique* ou de type *bambuco*.

⁵⁰⁵ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [La Tocanita](#) », *Alegría carranguera*, Discos Fuentes, 1987.

⁵⁰⁶ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [Usted es mi país](#) », *Con alma, vida y sombrero*, FM, 1985.

⁵⁰⁷ Los Carrangueros de Ráquira, « [La cucharita](#) », *Los carrangueros de Ráquira*, FM, 1980.

⁵⁰⁸ Los Carrangueros de Ráquira, « [La china que yo tenia](#) », *Los carrangueros de Ráquira*, FM, 1980.

⁵⁰⁹ Los Carrangueros de Ráquira, « [El Saceño](#) », *Los carrangueros de Ráquira*, FM, 1980.

⁵¹⁰ El Pueblo Canta, « [El güesito gustador](#) », *El gustador*, 1991.

Le merengue buitragueño : merengue qui garde une proximité avec les *merengues vallenatos* à cordes du chanteur et compositeur Guillermo Buitrago. Ce type de *merengue* est également nommé *merengue vallenato cuerdeado*.

Le merengue parrandero : dénomination qui est donnée aux merengues présentant des caractéristiques similaires avec celui de la musique *parrandera* du département d'Antioquia. Dans ce type de merengue, l'accompagnement rythmique harmonique reste le même, la proximité avec le merengue dans la musique *parrandera* se présentant avec les caractéristiques de la mélodie ainsi qu'avec le traitement du texte. Nous pouvons la retrouver dans la chanson *La ley del billete* (La loi de l'argent)⁵¹¹ de Jorge Velosa.

Diverses variantes produites par la relation entre le merengue et les différents types de bambuco :

Le merengue bambuquiao : dans ce type de merengue, les pièces présentent des caractéristiques dans l'accompagnement rythmique harmonique et des tournures mélodiques propres au rythme du *bambuco* traditionnel de la partie centrale de la région andine.

Le bambuco merengueado : nous rencontrons cette nomenclature dans la chanson *Que solita está mi tierra* (Comme ma terre est solitaire)⁵¹² de Jorge Velosa. La caractéristique de cette pièce est que la forme de la mélodie au niveau rythmique et dans le phrasé correspond au *bambuco*, mais l'accompagnement rythmique harmonique est du *merengue carranguero*.

Le bambuqrenque sureño : cette dénomination est donnée par Jorge Velosa au type de merengue qui s'est formé à partir de la chanson *El maleficio* (La malédiction)⁵¹³. Dans cette chanson, il mélange le *merengue carranguero* et le type de *bambuco* du sud de la région andine colombienne. Ce type de *bambuco* garde en même temps une proximité avec la musique andine d'Équateur.

⁵¹¹ Velosa y Los Carrangueros, « [La ley del billete](#) », *Patiboliando*, MTM, 2002.

⁵¹² Velosa y Los Carrangueros, « [Que solita está mi tierra](#) », *Surungusungu*, MTM, 2005.

⁵¹³ Velosa y Los Carrangueros, « [El maleficio](#) », *Patiboliando*, MTM, 2002.

Le merengue rajaleñero et rajaleña merengueado : dans cette variante, le merengue se met en relation avec le rythme de danse de la *rajaleña*. Cette danse est une variante d'un type de *bambuco* appelé *Sanjuanero*, propre au département du Tolima en Colombie. Un exemple est la chanson *Lero, lero, candelero*⁵¹⁴ de Jorge Velosa, qui utilise la nomenclature de *rajaleña merengueado*.

Le merelao : mélange qui se produit par la combinaison entre le *merengue* et le rythme de danse du *currulao*. Cette danse, très présente dans toute la région pacifique de la Colombie, est appelée également *bambuco viejo* (vieux *bambuco*). La chanson *Dónde estarán tantán* (Où sont-ils ?)⁵¹⁵ de Jorge Velosa présente les caractéristiques propres de cette combinaison.

Merengue Guasquito et Merengue Guascarrilero : il faut rappeler que le *merengue boyacese*, ou *merengue interiorano*, est également appelé *merengues guascas*. Dans la musique *carranguera*, l'appellation de *merengue guasca* est utilisée pour les pièces qui gardent une proximité avec la musique mexicaine, comme les *corridos* et *rancheras*.

5.3.3.b. Nomenclatures des *merengues* selon des indications de tempo ou de caractère

De la même façon que pour la rumba, nous rencontrons dans le merengue un bon nombre d'expressions et de mentions que les compositeurs ajoutent pour donner des indications sur le tempo, le caractère, le contenu ou plus généralement une caractéristique qui puisse différencier la pièce. Nous signalons que ces expressions ne donnent pas d'indications ni d'indices sur le système d'accentuation mis en place par les musiciens pour réaliser l'accompagnement rythmique harmonique. Les indications sur les systèmes d'accentuation sont à déterminer entre musiciens.

Voici une liste de termes que nous avons repérés et donnant des indications sur le tempo ou le caractère de la pièce :

⁵¹⁴ Velosa y Los Carrangueros, « [Lero, Lero, Candelero](#) », *Lero, Lero, Candelero*, MTM, 2003.

⁵¹⁵ Velosa y Los Carrangueros, « [Dónde estarán tantán](#) », *Lero, Lero, Candelero*, MTM, 2003.

Merengue arriao : merengue poussé. C'est un type de merengue qui présente un tempo vif et qui tirant vers l'avant. Cette nomenclature est utilisée par Jorge Velosa dans la chanson *La Carranga es libertad* (La Carranga est la liberté)⁵¹⁶.

Merengue arrebatado : merengue emporté. L'indication de tempo pour ce merengue est « agité ». Cette nomenclature est utilisée par Jorge Velosa dans la chanson *Las diabluras* (Les sottises)⁵¹⁷.

Merengue juguetón : merengue joueur. Cette indication peut être le parallèle de la *rumba ronda* et suggère un caractère ludique et enfantin pour la pièce. Jorge Velosa donne cette nomenclature pour la chanson *Mi burritorrito*⁵¹⁸.

Merengue pasolento : merengue à pas lent. C'est une indication de temps lent. Cette nomenclature est utilisée par le groupe *El Pueblo Canta* dans la chanson *Consejitos a mi novia* (Conseils à ma copine)⁵¹⁹.

Merengue Allegro : cette nomenclature tire son nom des indications italiennes de tempo de la musique savante occidentale. Nous retrouvons cette nomenclature dans la chanson *El amor canta* (L'amour chante)⁵²⁰ du groupe *El Pueblo Canta*.

Nous retrouvons également d'autres nomenclatures comme : *merengue fiestero* (merengue fêtard) ou encore *merengue sentimental*.

D'autre part, nous avons repéré des indications donnant une particularité ou faisant allusion à la thématique elle-même de la pièce.

Voici une liste de termes que nous avons repérés donnant des indications de tempo ou sur le caractère de la pièce. La particularité de cette liste est qu'elle vient des pièces du groupe *El Pueblo Canta* : *merengue galopero* (merengue du galop), *merengue leñador* (merengue bûcheron), *merengue labrador* (merengue laboureur), *merengue tejendero* (merengue tisseur) et *merengue zarandero* (merengue de secousse).

⁵¹⁶ Velosa y Los Carrangueros, « [La Carranga es libertad](#) », *Surungusungu*, MTM, 2005.

⁵¹⁷ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [Las Diabluras](#) », *Pa' los pies y el corazón*, FM, 1984.

⁵¹⁸ Velosa y Los Carrangueros, « [Mi burritorrito](#) », *Surungusungu*, MTM, 2005.

⁵¹⁹ El Pueblo Canta, « [Consejitos a mi novia](#) », *¡Ay qué sería de mi folclor!*, Edi-Son producciones, 2016.

⁵²⁰ El Pueblo Canta, « [El amor canta](#) », *¡Ay qué sería de mi folclor!*, Edi-Son producciones, 2016.

Nous rencontrons également des références pour lesquelles nous n'avons pas trouvé de traduction ou de correspondance en langue française. En voici quelques-unes : *merengue arracachero*, *merengue trabagache* ou *merengue cañanguero*.

5.4. Conclusion

Nous constatons l'existence d'une nomenclature assez large, rendant compte d'une catégorisation dans la musique *carranguera* qui détermine des variantes pour les rythmes de danse de la rumba et du merengue. Cette nomenclature a été construite principalement par Jorge Velosa et ses différents groupes à partir de références qu'il a mises pour accompagner les noms des pièces sur les disques.

La dénomination des variantes s'est formée à partir de l'usage qui existait déjà sur certaines danses, ainsi qu'avec la proximité et les points communs qui se sont formés avec d'autres genres et d'autres danses populaires et traditionnelles.

La nomenclature a été adoptée partiellement par d'autres compositeurs, qui ont également décidé de produire leurs propres nomenclatures, comme c'est le cas de celles introduites par le groupe *El Pueblo Canta*. Cependant, d'autres compositeurs, à l'image de Jaime Castro avec son groupe *Los Filipichines* ou du groupe *Los Hermanos Amado*, n'adoptent pas les nomenclatures proposées par Velosa et n'utilisent que l'indication de rumba ou de merengue, sans autre complément.

Au-delà de la nomenclature, l'intention de produire des mélanges entre les danses est manifeste, et cette pratique fait partie de l'esprit du genre musical *carranguero*. Une bonne partie des mélanges sont la conséquence des échanges qui se sont déjà produits entre la rumba, le merengue et les danses présentes dans la région. Particulièrement pour le merengue, certaines variantes se sont formées à partir du *merengue interiorano* lors du croisement avec les danses traditionnelles présentes dans la région. D'autres échanges se sont produits entre la rumba et le merengue de la musique *carranguera* et des genres et danses éloignés des traditions de la région, comme des sortes d'explorations musicales, si bien que dans quelques cas – cela ne représente pas un grand échantillon –, elles se présentent comme une catégorie susceptible de se déployer.

Il reste encore à examiner à quel point se produit, dans le répertoire de la musique *carranguera*, le croisement entre les rythmes de danse de la musique *carranguera* et les danses traditionnelles, et dans quelle mesure ces danses traditionnelles sont reprises avec leurs propres caractéristiques, sans les mélanger avec la *rumba* et le *merengue*. Pour le

traitement de ces danses, nous retiendrons principalement la *guabina*, le *torbellino*, le *bambuco*, le *pasillo* et le *joropo*, qui feront l'objet du prochain chapitre.

CHAPITRE 6 : Les danses traditionnelles colombiennes dans la musique *carranguera*

Selon la classification des danses que nous avons établie à partir des concepts apportés par les musiciens sur le terrain, et grâce à l'analyse quantitative de notre corpus, nous avons découvert que les musiciens *carrangueros* présentent dans leur répertoire des pièces utilisant des rythmes d'autres danses qui appartiennent à la musique traditionnelle colombienne. Selon les données apportées par les musiciens, nous avons regroupé dans cette catégorie le *bambuco*, le *pasillo*, le *torbellino*, la *guabina* et le *joropo*. Néanmoins, nous avons remarqué, tant dans les statistiques issues de l'analyse du corpus de travail que dans les concepts des musiciens, que le *bambuco*, le *torbellino* et la *guabina* ont une importance plus marquée que le *pasillo* et le *joropo* dans le répertoire des groupes et dans la consolidation de la musique *carranguera* en tant que genre musical. En conséquence, nous allons faire une étude plus approfondie de ces trois premières danses, de leur formation et évolution et des apports qu'elles ont eus avec la musique *carranguera*. Pour le *pasillo* et le *joropo*, en raison du faible impact qu'elles ont eu, nous limiterons notre analyse à leur présentation générale et à leur incidence dans la musique *carranguera*.

6.1. La *guabina* et le *torbellino* dans la musique *carranguera*

Les références que nous avons trouvées pour notre enquête sur les liens entre la *guabina* et le *torbellino* avec la musique *carranguera*, portent sur les airs intégrant le répertoire de la musique *carranguera* ainsi que leurs caractéristiques techniques et leur timbre sonore, qui sont à la base de l'identité sonore qui caractérise les ensembles *carrangueros*. L'importance de la *guabina* et le *torbellino* est reconnue par les musiciens *carrangueros*, et confère à ces deux genres une place fondamentale dans la formation de la musique *carranguera*. Un bon nombre de musiciens soulignent l'importance de la connaissance de la *guabina* et du *torbellino* dans la formation d'un musicien *carranguero*.

Pour la formation instrumentale, le *tipliste* Luis Alberto Aljure, par exemple, signale que le *torbellino* est fondamental pour se former techniquement au *tiple* et au *requinto*. Voici son avis, en tant que jury des concours de musique *carranguera*, au sujet de l'importance du *torbellino* :

« Pour moi, le torbellino dans la carranga est fondamental. Lorsque je fais partie d'un jury de compétitions, je propose toujours que les groupes jouent du torbellino. Pourquoi ? Parce que si un groupe carranguero ne joue pas du torbellino, pardonnez-moi, il lui manque quelque chose, c'est un canard boiteux, parce que c'est une chose fondamentale. En son sein il y en a beaucoup de choses, par exemple, en jouant du torbellino, à la manière de Santander ou de Boyacá, il y a beaucoup de choses à appréhender rythmiquement, ici à la main droite [...] parce que c'est de là que provient le carranguero »⁵²¹.

D'autre part, Jorge Velosa reconnaît l'importance de la *guabina* du point de vue du chant. Pour lui, en tant que chanteur, l'exploration du timbre vocal dans la musique *carranguera*

⁵²¹ Traduction de : « Para mi el torbellino en la Carranga es fundamental, cuando he sido jurado en concursos, yo con mis compañeros de jurado siempre hago la propuesta que a los combos se le ponga a tocar torbellino, ¿por qué ? Porque si un combo carranguero no toca torbellino, perdóneme, le falta, esta cojeando, le falta media pata, porque eso es lo fundamental, ahí hay muchas cosas, es decir, en tocar el torbellino, a lo santandereano o a lo boyaco, tiene mucho que ver con la aprehensión de lo rítmico, aquí en la mano derecha [...], porque es que de ahí sale lo carranguero ». Interview personnelle de Luis Alberto Aljure et José Fernando Rivas, Bogotá, le 3 mai 2019. ([Audio 5](#), 3 mai 2019).

passer par l'appréhension du chant de *guabina* et du chant *vallenato* ; particulièrement le *vallenato* à cordes pincées de Guillermo Buitrago⁵²².

D'autres musiciens, comme ceux du groupe *El Pueblo Canta*, trouvent dans la *guabina* et dans le *torbellino* des possibilités d'élargir l'instrumentation de l'ensemble *carranguero* en introduisant des percussions qui sont propres à l'association *torbellino-guabina* et qui, en même temps, donnent l'impression de ne pas trop s'éloigner de la tradition lors des expérimentations dans l'orchestration⁵²³.

D'autres éléments qui entretiennent des liens forts entre la musique *carranguera*, la *guabina* et le *torbellino* sont l'utilisation de strophes chantées et récitées comme éléments rhétoriques faisant partie de la mise en scène des concerts, tels que les devinettes, les dictons, les anecdotes et les blagues. Tous ces éléments, qui sont clairement présents dans les manifestations liées à la *guabina* et le *torbellino*, ont été repris par Jorge Velosa et les groupes de musique *carranguera* pour construire leur propre mise en scène. Aujourd'hui,

⁵²² Dans le questionnaire proposé par Jorge Molina au chanteur et compositeur Jorge Velosa, *op. cit.*, dans la question 2, nous l'avons interrogé sur la façon dont s'est déroulée sa recherche au niveau du timbre vocal. Dans sa réponse, il situe son exploration au niveau vocal entre le chant *guabinero* et le chant *vallenato*. Voici un extrait de sa réponse : « Du chant *guabinero*, je dois avoir pris quelque chose, surtout quand j'interprète certains thèmes, et du *vallenato* aussi, parce que nous avons travaillé dans une large mesure le merengue, appelé maintenant *carranguero*, qui est une évolution du centre du pays et du groupe, du *merengue vallenato* à cordes, spécialement celui de Buitrago ». Traduction de : « *Del canto guabinero debo tener algo, especialmente cuando interpreto ciertos temas, y del canto vallenato también, por cuanto he y hemos trabajado en buena medida el merengue ahora llamado carranguero, que es una evolución interiorana y de grupo, del merengue vallenato cuerdeado, especialmente el buitragueño* ».

⁵²³ Le groupe *El Pueblo Canta* a la particularité d'introduire dans son répertoire *carranguero* des instruments de percussion qui sont caractéristiques des ensembles qui interprètent la *guabina* et le *torbellino*. Il signale l'introduction des idiophones tels que : le *quiribillo*, le *chuchó*, les *cucharas*, la *carraca* de *burro*, la *esterilla*. Liliana Uribe dans son travail de recherche sur le *torbellino*, fait une classification et une description exhaustive des instruments présents pour l'interprétation du *torbellino*. Quant aux instruments de percussion, Uribe signale la présence de plusieurs groupes d'instruments. En premier : les idiophones secoués dont nous retrouvons des sonnailles appelées *quiribillos* et des hochets, parmi lesquels nous retrouvons l'*alfandoque* et la maraca. En deuxième, nous rencontrons les idiophones entrechoqués, dont les *cucharas*, qui correspondent à une paire de cuillères en bois. En troisième, le groupe d'idiophones raclés et frappés, dont la *carraca* ou la *quijada*, qui est fabriqué avec l'os d'une mâchoire inférieure de cheval ou d'un âne. Également, nous rencontrons dans ce groupe la *guacharaca*, qui est l'instrument de percussion qui va rester dans l'ensemble *carranguero*. En quatrième : des idiophones frottés, et nous rencontrons la *esterilla*, un instrument qui a la forme d'une carquette construite avec des bouts de roseau qui se frottent entre eux pour produire le son. Enfin, dans les instruments de percussion, nous rencontrons un membranophone frictionné appelé *zambumbia* ou *zambomba*, qui permet de couvrir les fréquences basses de l'ensemble instrumental pour le *torbellino*. Pour approfondir le sujet des instruments de percussion dans le *torbellino*, nous recommandons la lecture de Liliana Uribe, *La musique de Torbellino dans la province de Velez – Colombie*, mémoire de master 2, Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, 2009, p. 33-35.

ces éléments sont indissociables de la musique lors d'une prestation dans un concert de musique *carranguera*.

À partir de ces témoignages et de ces observations, nous pouvons tirer quelques conclusions et formuler quelques questions pour mieux comprendre les caractéristiques de la *guabina* et du *torbellino* et leurs incidences dans la musique *carranguera*.

Nous avons observé que la *guabina* et le *torbellino* font partie d'un même ensemble musical, et qu'il y a un rapport entre les deux genres musicaux. Sont-ils deux genres musicaux à part entière, ou ont-ils un même tronc commun ?

Nous avons trouvé des références sur le *torbellino* en tant que musique instrumentale et la *guabina* en tant que musique vocale. Quelles sont les principales caractéristiques qui distinguent le *torbellino* de la *guabina* ?

Les musiciens ont fait référence à la *guabina* et au *torbellino* comme des genres musicaux qui se retrouvent principalement dans le département de Santander et de Boyacá. Cependant, les musiciens indiquent que, particulièrement pour la danse de *torbellino*, il existe deux styles de composition et d'interprétation bien distincts entre les deux départements. Nous observons ainsi qu'un *torbellino* dans le style de Santander et un *torbellino* dans le style Boyacá présentent des différences. Quelles sont les principales différences entre les deux styles ? Peuvent-ils avoir une influence sur la musique *carranguera* ?

Il existe une relation forte et importante entre la *guabina* et le *torbellino* et une tradition de poésie chantée ou récitée dans la région de Santander et de Boyacá. Cette tradition est également imbriquée avec d'autres éléments rhétoriques qui sont repris par les musiciens *carrangueros* pour construire leur mise en scène, laquelle est devenue inhérente à la performance de la musique *carranguera*. Ces éléments seront examinés plus en profondeur dans la troisième partie de cette recherche, dans notre analyse des ressources des musiciens *carrangueros* pour introduire leur discours social, politique et identitaire. Les observations que nous venons d'énoncer nous permettent de présenter un panorama général des caractéristiques de ces deux genres musicaux, ce qui nous permettra ensuite de déceler les éléments qui sont présents dans la musique *carranguera*.

6.1.1. Caractéristiques générales de la *guabina* et du *torbellino*

Signalons tout d'abord que la *guabina* et le *torbellino* sont deux genres musicaux considérés comme indépendants. Néanmoins, les deux gardent des liens étroits, car ils touchent le même espace géographique et peuvent également impliquer les mêmes interprètes.

Nous avons recensé des manifestations de *guabina* et de *torbellino* principalement dans la province de Velez dans le département de Santander ainsi que dans les provinces du Centre, de *Ricaute* et de l'Ouest, dans le département de Boyacá et qui bordent la province de Velez. Les manifestations les plus reconnues sont celles de la province de Velez, notamment par la forte diffusion opérée par le *Festival National de la Guabina et du tiple* de la ville de Velez⁵²⁴. La notoriété acquise par ce festival fait que la plus grande partie des études musicologiques réalisées sur ce thème se concentrent sur les caractéristiques de ces deux genres dans la province de Velez. Du côté de Boyacá, les études musicologiques sur les caractéristiques et les spécificités de la *guabina* et du *torbellino* sont pratiquement inexistantes.

L'étude des caractéristiques que nous allons présenter sur la *guabina* et le *torbellino* sera soutenue par le travail du terrain que nous avons effectué lors du *Festival National de la Guabina et du tiple* au mois d'août 2015 dans la ville de Velez ainsi que dans le village de Sucre, qui fait partie de la province de Velez. Du côté de Boyacá, nous allons établir les différences entre la *guabina* et le *torbellino* de Santander à partir des témoignages de musiciens de Boyacá et de Santander, afin de rendre compte de la présence de ces genres dans la musique *carranguera*.

Par ailleurs, en ce qui concerne la recherche scientifique sur ces deux genres, nous avons principalement utilisé le travail de mémoire de Master de Liliana Uribe, « La musique de Torbellino dans la province de Velez – Colombie »⁵²⁵, qui présente une analyse approfondie du sujet avec un travail de terrain. Le travail du musicologue Dirk Koor est également à mentionner, et notamment son article sur les chants de *guabina* sur lesquels

⁵²⁴ La ville de Velez, qui appartient à la province du même nom dans le département de Santander en Colombie, est une des zones d'enracinement de la musique *carranguera*.

⁵²⁵ Liliana Uribe, *La musique de Torbellino dans la province de Velez – Colombie*, mémoire de master 2, Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, 2009.

il avait réalisé un important travail de terrain ainsi qu'une analyse musicale exhaustive⁵²⁶. Du point de vue historique, il est important de signaler les apports réalisés par l'historien Javier Ocampo Lopez⁵²⁷.

D'autres études d'ordre folklorique ont également été réalisées sur la *guabina* et le *torbellino*. Malgré leur large diffusion, ces études manquent d'un travail de terrain approfondi ainsi que de la rigueur nécessaire à toute analyse musicologique. Nous pouvons enfin citer les publications suivantes : les références du dictionnaire *folclórico colombiano* de Harry Davidson⁵²⁸ et la publication « *Guabinas y mojigangas* » de Guillermo Abadia Morales⁵²⁹.

6.1.1.a. Le *torbellino*

Le *torbellino*, que nous pouvons traduire par « tourbillon », est une danse cyclique et rapide qui se caractérise rythmiquement par sa métrique sesquialtère (3/4 – 6/8) et par la répétition en boucle d'un accompagnement rythmique harmonique sur deux cycles métriques avec l'harmonie composée de la tonique, de la sous-dominante et de la dominante.

L'accompagnement rythmique harmonique qui se joue au *triple*, et qui est l'un des éléments les plus caractéristiques du *torbellino*, est réalisé par l'alternance de coups pleins et de coups étouffés en battant la main droite vers le bas et le haut, sur deux cycles métriques, avec l'harmonie composée de la tonique, de la sous-dominante et de la dominante, comme nous pouvons l'observer sur le schéma suivant :

⁵²⁶ Dirk Koor « La guabina de Vélez », *Revista INIDEF* (Instituto interamericano de etnomusicología y folklore), Caracas, 3, 1978, p. 15-33.

⁵²⁷ Ocampo Lopez évoque des références sur le *torbellino* dans des événements historiques qui datent du XVIII^e et du XIX^e siècles ainsi que dans les pèlerinages à la Vierge de Chiquinquirá, dont les références remontent au XVI^e siècle. Voir à ce sujet Javier Ocampo Lopez, *Música y folclor de Colombia*, Bogotá, éd. Plaza & Janés, 1976, p. 87-88 et *El pueblo boyacense y su folclor*, Tunja, éditions corporacion de promocion cultural de Boyacá, 1977, p. 70. Les références sont également citées dans Liliana Uribe, *La musique de Torbellino dans la province de Velez – Colombie*, op. cit., p. 9-10.

⁵²⁸ Harry Davidson, *Diccionario folclórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas*, tomo II, Bogotá, Banco de la República, 1970.

⁵²⁹ Guillermo Abadia Morales, *Guabinas y mojigangas*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 1997.

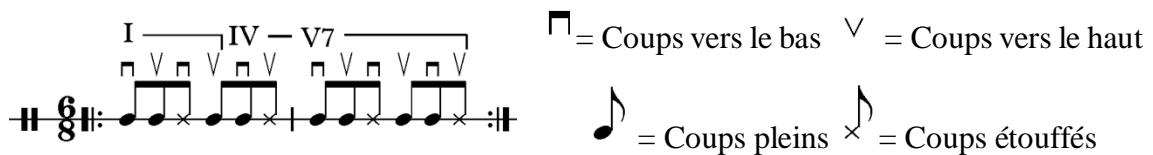


Figure 9 : Schéma de l'accompagnement rythme harmonique réalisé par le *tiple* dans la danse de *torbellino*.

Le *torbellino* est en général instrumental, même s'il existe quelques compositions chantées en rythme de *torbellino*⁵³⁰. Les instruments principaux participant à l'interprétation d'un *torbellino* sont des cordophones à cordes pincées comme le *tiple* et le *requinto*. Le *tiple* réalise l'accompagnement rythmique harmonique et le *requinto* produit la ligne mélodique sur le schéma harmonique avec l'improvisation ou la reproduction de petites phrases mélodiques. Nous pouvons également rencontrer des instruments de percussion⁵³¹. La guitare est présente exceptionnellement dans les ensembles traditionnels pour faire l'accompagnement rythmique harmonique et les basses. En revanche, dans les ensembles de musique *carranguera*, la guitare est toujours présente.

Le *torbellino* présente la particularité d'être en même temps une danse autonome, c'est-à-dire que la danse en elle-même constitue la forme d'une pièce, mais aussi que des sections en rythme de *torbellino* sont insérées dans une pièce de *guabina*, avec d'autres sections chantées, comme nous le verrons plus en détail dans notre analyse.

6.1.1.b. La *guabina*

Nous retrouvons deux significations autour de la *guabina*. La première est en rapport aux *cantas de guabina* (chants de *guabina*) et le deuxième est en relation avec la forme de *guabina*.

Dans sa première signification, Jorge Velosa met en lumière que dans bon nombre de régions du centre de la Colombie, les strophes (*coplas*) sont appelées également *cantas* ou *guabinas*. Les *cantas*, selon les dires de Velosa, sont susceptibles d'être chantées mais elles peuvent aussi être récitées. Quand elles sont chantées, en général à deux voix, elles

⁵³⁰ Nous pouvons signaler par exemple, dans le répertoire carranguero, la chanson en rythme de *torbellino* de Jorge Velosa *Boyaquito sigo siendo*.

⁵³¹ Voir dans la note de bas de page 523, la classification et la description des instruments de percussion présents pour l'interprétation du *torbellino*.

sont appelées *guabiniadas*. Entre deux *cantas* il y a un interlude instrumental avec un air de *torbellino*. Les *cantas* peuvent se danser également avec des pas simples et des figures ou bien elles peuvent se danser avec une chorégraphie traditionnelle à laquelle Velosa fait référence : *el tres, la perdiz, la caña, el moño et la copa*⁵³².

Dans sa deuxième signification, la forme musicale, nous rencontrons une structure typique de la *guabina* dans la province de Velez, où a été adoptée sa forme caractéristique lors du *Festival National de la Guabina et du Tiple*. Nous allons prendre la description de cette forme réalisée par Liliana Uribe :

« Dans cette province [Velez], la *guabina* est un assemblage de deux parties musicales exécutées en alternance. La première d'entre elles, appelée *tonada*, est composée de *coplas* (strophes). Cette *tonada* est chantée par deux voix en tierces parallèles, désignées sous le vocable *prima* (prime) et *segunda* (seconde). Elle est le plus souvent exécutée par des femmes. La deuxième partie, appelée *torbellino*, est un genre musical à part entière présent dans toute la région andine colombienne ; il peut être également exécuté hors de la *guabina* sous la forme d'air dansé ou chanté »⁵³³.

La description précise également les éléments suivants :

« Dans la *guabina*, le *torbellino* succède au chant *a capella* des couplets. Chacune des périodes d'alternance a une durée brève. Le chant *a cappella*, appelé *tonada de guabina*, est interprété la plupart du temps par les femmes, bien que l'ensemble puisse aussi être parfois mixte. Les périodes de *torbellino* sont exclusivement instrumentales. Il n'y a pas de danse au cours de cette alternance »⁵³⁴.

Nous devons remarquer que, dans le cas de la province de Velez, l'appellation de *tonada*, selon la description d'Uribe, correspond à celle de *canta* qui était utilisée par Jorge Velosa et qui est plutôt une appellation utilisée dans le département de Boyacá. Il est aussi

⁵³² Voir Jorge Velosa, *Jorge Velosa Cantas y Relatos*, livret, p. 2.

⁵³³ Liliana Uribe, *La Guabina dans la province de Velez – Santander (Colombie)*, mémoire de master 1, Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, 2006, p. 2.

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 12.

important de signaler que la principale caractéristique de cette forme de *guabina* est l'alternance entre des parties chantées *a cappella* et des parties instrumentales en rythme de *torbellino*. Le rôle des musiciens pour l'intervention entre les parties chantées ou instrumentales est bien différencié. D'un côté, nous retrouvons un groupe de chanteurs et, de l'autre, le groupe d'instrumentistes à cordes pincées. Les cordophonistes ne vont pas participer spontanément au chant et les chanteurs ne vont pas jouer d'instruments à cordes. Néanmoins, il est fréquent de voir les chanteurs accompagner la partie instrumentale de *torbellino* avec des instruments de percussion⁵³⁵.

La forme de la *guabina* est assez ouverte, l'alternance entre les parties chantées et instrumentales n'ayant pas de longueur définie. La pièce est en général introduite par un fragment instrumental joué par le *requinto*, avec un tempo libre et non mesuré construit en rapport avec la partie chantée. Cette introduction appelée *entrada* (l'entrée) est suivie d'une section instrumentale en rythme de *torbellino* débouchant sur la partie chantée *a cappella*, connue sous le nom de *tonada*, *canta* ou *copla*. Les sections ou interludes de *torbellino* vont s'alterner avec les *tonadas* ou les *cantas* sans avoir une extension définie. Le nombre de répétitions va dépendre de l'extension et du sens du texte que les chanteurs vont présenter dans les couplets⁵³⁶.

6.1.1.c. Les différences de la *guabina* et du *torbellino* entre les départements de Boyacá et Santander

Comme nous l'avons déjà signalé, il existe une différence stylistique dans la manière de composer et d'interpréter la *guabina* et le *torbellino* entre les départements de Boyacá et de Santander. Les musiciens des deux départements sont assez unanimes pour définir les caractéristiques du *torbellino* à la manière de Santander, à savoir une façon de jouer les instruments avec une grande virtuosité technique ainsi qu'avec des tempos très rapides. De son côté, la façon de jouer le *torbellino* à Boyacá met l'accent sur le caractère dansant du genre, ainsi que sur la mise en relief d'aspects comme le swing et la grâce au moment de jouer plutôt que de se focaliser sur la virtuosité instrumentale. Cette différence dans la

⁵³⁵ Les références sont issues de l'observation du travail de terrain ainsi que des descriptions apportées par Liliana Uribe, dans Liliana Uribe, *La musique de Torbellino dans la province de Velez – Colombie*, mémoire de master 2, op. cit., p. 62.

⁵³⁶ Pour approfondir davantage sur la structure de la *guabina*, voir Liliana Uribe, *La musique de Torbellino dans la province de Velez – Colombie*, mémoire de master 2, op. cit., p. 65-73.

manière de concevoir cette danse est très significative parce qu'elle permettra d'établir une identité musicale propre aux deux départements. Également, elle nous donnera la possibilité d'établir les traits constitutifs de la musique *carranguera* à partir du style qui s'est construit à Boyacá et qui se manifeste dans l'interprétation du *torbellino*.

Les différences dans le style d'interprétation du *torbellino* se manifestent également avec un style propre à la musique *carranguera* qui reprend les caractéristiques interprétatives du style du département de Santander. Ce style a commencé à se construire dans les années 2000, notamment avec l'activité et les productions de Roque Julio Vargas « El Tocayo Vargas » et Oscar Humberto Gomez, ainsi qu'avec le groupe *Los doctores de la Carranga*. L'étude de ce style de musique de Santander dans la musique *carranguera* sort du cadre de notre travail et ne sera pas abordée dans la présente recherche.

6.1.2. La *guabina* et le *torbellino* en tant que répertoire de la musique *carranguera*

Un bon nombre de caractéristiques de la *guabina* et du *torbellino* ont été intégrées dans les rythmes caractéristiques de la musique *carranguera* comme la *rumba* et le *merengue*. Ces deux genres musicaux sont également interprétés par les musiciens *carrangueros* comme étant constitutifs de leur répertoire. Nous examinerons ci-dessous comment ces deux genres musicaux participent au répertoire de la musique *carranguera*.

6.1.2.a. Les danses de *torbellino*

Le *torbellino* en tant que danse est la manifestation la plus fréquente du répertoire *carranguero*. Dans un concert de musique *carranguera*, les groupes incluent dans leur programme l'interprétation d'au moins un *torbellino*. Il est également fréquent de rencontrer des *torbellinos* parmi la sélection des pièces qui intègrent les disques.

Dans le répertoire de Jorge Velosa, par exemple, nous avons rencontré cinq *torbellinos* aux caractéristiques suivantes : deux *torbellinos* strictement instrumentaux⁵³⁷, deux

⁵³⁷ Nous avons rencontré les *torbellinos* instrumentaux : « [El viejito de mi tierra](#) », du disque *Entre Chiste y chanza*, 1986, et « [El pateperro](#) », du disque *En cantos verdes*, 1998, qui est un *torbellino* composé au style de Santander.

torbellinos chantés⁵³⁸ et un type de *guabina-torbellino*. Ce dernier alterne des parties instrumentales avec des couplets récités connus sous le nom de *moño*⁵³⁹.

Dans le reste du répertoire de musique *carranguera* que nous avons inclus dans notre corpus de recherche, nous pouvons mentionner les données suivantes pour le *torbellino* : outre les deux disques analysés pour le groupe *El Pueblo Canta*, nous avons rencontré un *torbellino* chanté appelé *Homenaje a la copla*⁵⁴⁰ (Hommage au couplet). Dans la discographie analysée pour le groupe *Los Filipichines*, nous n'avons pas retrouvé de *torbellinos* et, dans la discographie analysée pour la famille Amado, nous avons retrouvé, entre les trois disques examinés, quatre pièces qui présentent des caractéristiques de *torbellinos* dont trois chantées et une pièce instrumentale, ce qui montre l'importance que cette famille donne à cette danse⁵⁴¹. Il est également important de signaler que parmi les groupes qui présentent de nouvelles propositions autour de la musique *carranguera*, nous avons rencontré un *torbellino* dans le répertoire du groupe *Los Rolling Ruanas* sous le titre de *Huracán*⁵⁴² (Ouragan). Ce *torbellino* mélange des parties instrumentales avec de courtes interventions vocales.

⁵³⁸ Nous pouvons citer entre les *torbellinos* chantés : « [La Chanchirienta](#) », du disque *Así es la vida*, 1982 et « [Boyaquito sigo siendo](#) », de l'album *Patiboliando*, 2002.

⁵³⁹ Selon la description de Liliana Uribe dans le *moño*, « les interludes instrumentaux de *torbellino* sont dansés et alternent avec le récit des couplets [strophes]. Le récit des couplets se déroule sous la forme de défi entre hommes et femmes. C'est le même couple qui danse pendant les interludes de *torbellino*. Dans le contexte familial, le défi des couplets est improvisé, il ne s'achève que lorsque l'un des deux danseurs ne peut répondre à son partenaire. Dans ce cas-là, la durée du *moño* est imprévisible. Dans le contexte public, le nombre et le texte des couplets sont déterminés à l'avance par les danseurs. Souvent, ceux-ci cherchent, au cours du défi, à composer le couplet en lui donnant un double sens. Ce style de couplet est appelé « *copla picaresca* ». La maîtrise des participants pour inventer des couplets et reprendre le même fil conducteur est très apprécié du public. Voir Liliana Uribe, *La Guabina dans la province de Velez – Santander (Colombie)*, mémoire de master 1, op. cit., p. 12. Jorge Velosa reprend cette forme de *guabina-torbellino* pour composer la pièce enfantine « [El moño de las vocales](#) » de l'album *Lero, lero, candelero*, 2003. La pièce se déroule comme un défi entre les membres du groupe qui, en même temps, présentent leurs instruments, récitent des couplets pour annoncer les voyelles de l'alphabet.

⁵⁴⁰ El pueblo canta, « [Homenaje a la copla](#) », *¡Ay qué sería de mi folclor!*, Edi-Son producciones, 2016.

⁵⁴¹ Nous avons rencontré le *torbellino* instrumental « [Orquidea](#) » (Orchidée) et le *torbellino-guabina* chanté « [La Leyvanita](#) » dans le disque *Ancestro campesino* de Los Hermanos Amado en 1988, le *torbellino* chanté « [Hasta aquí nos trajo el río](#) » (la rivière nous a amenés ici) dans le disque *Un canto a la vida* de Pedro Nel Amado, et le groupe *Rompe-Son* dans l'année 2000 et la *guabina-torbellino* ou *guabina* de mœurs chantée « [Recordando Mis Ancestros](#) » (se souvenir de mes ancêtres) du disque *Pa' bailar con sumercé* du groupe Jacinto y sus hermanos en 2007.

⁵⁴² Los Rolling Ruanas, « [Huracán](#) », *Sagre Caliente*, 2018.

6.1.2.b. Les chants de *guabina*

Il est possible de repérer trois types de manifestations autour de la *guabina*. La première est l'utilisation de *tonadas* ou *cantas* pour introduire, faire un interlude ou finir une pièce qui se retrouve dans un autre rythme de danse. Nous retrouvons par exemple ce type de comportement dans des chansons comme *Alerta por mi ciudad* (Alerte pour ma ville)⁵⁴³ de Jorge Velosa et *El güesito gustador* (Le petit os goûteux)⁵⁴⁴ du groupe *El Pueblo Canta*.

Le deuxième type de manifestation concerne le type chanson de *guabina* qui, à la différence des *cantas* de *guabina* et du type de *guabina* – qui est l'assemblage des parties chantées *a cappella* avec des parties instrumentales –, est une *guabina* dans laquelle le chant présente un accompagnement instrumental. Pour ce type de *guabina*, nous pouvons citer les chansons de Jorge Velosa, *La Chanchirienta*⁵⁴⁵ et *El cagajón*⁵⁴⁶. Pour le reste des groupes, nous n'avons pas retrouvé de pièces dans le style de *guabina*.

Le troisième type de manifestation de la *guabina* dans le répertoire *carranguero* est en rapport aux explorations qu'a faites Jorge Velosa autour des *cantas* de *guabina* et qui a conduit à la production du disque *Cantas y Relatos* en 1983⁵⁴⁷. Le disque présente la création de nouvelles formes musicales qui associent des éléments appartenant à une même tradition ou à des traditions proches. Le résultat de cette combinaison est la production de nouvelles formes qui n'existent pas dans la tradition dont elles sont issues, mais qui donnent l'impression d'être apparues de façon naturelle par eux-mêmes. Voici deux exemples cités par Velosa dans son livret : dans le premier, nous pouvons observer que, dans les pièces *Los guarapazos* et *Los chichajueres*, la forme *Canta-Musique*, dans la tradition *guabinera*, se réalise avec la forme *canta-torbellino*. Velosa introduit ainsi une nouvelle version avec la forme *canta-merengue*⁵⁴⁸. Le deuxième exemple référencé

⁵⁴³ Velosa y Los Carrangueros, « [Alerta por mi ciudad](#) », *Revolando Cuadro*, Discos Fuentes, 1994.

⁵⁴⁴ Voir la version du disque El Pueblo Canta, « [El güesito gustador](#) » ; *Ay qué sería de mi folclor!*, Edi-Son producciones, 2016.

⁵⁴⁵ Los Carrangueros de Ráquira, « [La Chanchirienta](#) », *Así es la vida*, FM, 1982.

⁵⁴⁶ Velosa y Los Carrangueros, « [El Cagajón](#) » En *Cantos Verdes*, Discos Fuentes, 1998.

⁵⁴⁷ Jorge Velosa, [Cantas y Relatos](#), FM, 1983.

⁵⁴⁸ Le merengue est un rythme qui n'appartient pas à la tradition *guabinera* mais, ainsi que Velosa le signale, « c'est un rythme que les gens ont à portée de main et dans le cœur ». Voir Jorge Velosa, *Jorge Velosa Cantas y Relatos*, livret, p. 22. Traduction de : « Por ser éste un ritmo que las gentes tienen muy a la mano y al corazón ».

dans le livret nous montre l'association entre le récit et la *canta guabiniada* dans le récit *Amorío en Candelaria*. Cette association ne se trouve pas dans le répertoire *guabinero*, mais elle passe sur le disque comme une forme appartenant à la tradition régionale.

Pour l'instrumentation, dans ce disque, nous avons remarqué une variété plus large d'instruments, à la différence de l'ensemble instrumental assez fixe de la musique *carranguera*. Nous observons donc dans ce travail un bon nombre d'instruments de percussion qui font partie de l'ensemble *guabinero* : le *cucho*, le tambour et le tambourin. Nous retrouvons également les instruments présents dans la musique *carranguera*, tels que le *requinto*, le *tiple*, la guitare, l'harmonica et la *guacharaca*. D'autre part, nous rencontrons le *capador* (flûte de pan) et l'accordéon⁵⁴⁹, qui sont deux instruments étrangers tant à la musique *carranguera* qu'à la *guabina*.

L'intérêt de ce travail dans le cadre de notre recherche se trouve dans l'analyse des démarches que Velosa et ses collègues ont utilisée pour la construction de ce disque. Nous pouvons souligner notamment le sauvetage et l'utilisation de certains éléments de la tradition, qui ne sont pas les plus courants, ainsi que d'autres dont l'usage est en train de disparaître. Nous retrouvons par exemple l'interprétation des *cantas* dans des tonalités mineures ou bien la présence du chant des *guabinas* avec des voix masculines.

Dans ce travail, nous rencontrons l'emploi d'instruments musicaux qui appartiennent à la tradition dont est issu le type de musique enregistrée, mais qui sont désuets à l'époque ou l'enregistrement s'est effectué. Velosa signale la façon dont l'utilisation du *capador* (flûte de pan) dans le morceau *Capaderas*⁵⁵⁰ met en valeur cet instrument qui, au premier regard, apparaît comme étranger à cette tradition. Mais d'après les recherches de Velosa, c'est un instrument qui aurait servi à accompagner les *cantas* de *guabina* à d'autres périodes.

Nous pouvons aussi souligner dans ce disque l'utilisation d'instruments comme l'harmonica et l'accordéon. Ces instruments ne sont pas natifs⁵⁵¹ ni très utilisés dans les musiques du centre du pays. Cependant, d'après Velosa pour l'accordéon en particulier,

⁵⁴⁹ *Ibidem*, p. 3.

⁵⁵⁰ Jorge Velosa, « [Capaderas](#) », *Cantas y Relatos*, FM, 1983.

⁵⁵¹ D'après le terme utilisé par Velosa.

il « a également été parmi nous et il passe très bien quand nous parvenons à lui donner notre propre expression, notre propre façon de ressentir le rythme de la musique et de la parole »⁵⁵².

Pour les écrits, nous pouvons retracer les procédures d'élaboration suivantes :

Nous rencontrons sur le disque la reproduction fidèle de textes élaborés par les paysans et enregistrés au magnétophone. Ce type de document a une unité et ne demande pas une reconstruction ou l'ajout d'autres éléments. L'exemple le plus significatif est le *Jirinaldo*⁵⁵³ qui, selon la référence proposée par Velosa, est l'une des versions latino-américaines les plus complètes de la *romance* espagnole de *Gerinaldo*⁵⁵⁴.

Une autre procédure que nous pouvons souligner est le fait de compléter ou d'allonger un texte en prenant comme base et comme référence celui qui est récupéré oralement. Le texte est construit en imitant la logique et le fonctionnement du texte recueilli. Le récit *Las mentiras* (Les mensonges)⁵⁵⁵ que nous retrouvons sur le disque illustre cela. Il s'agit d'un jeu qui consiste à dire des mensonges ou à proposer des circonstances absurdes à l'aide d'un récit construit en vers. Le jeu trouve son intérêt quand il se joue entre plusieurs personnes qui vont faire évoluer les situations en provoquant successivement des répliques.

Enfin, nous avons rencontré la reconstruction totale d'un texte à partir de quelques fragments existants. L'exemple que présente Velosa s'appelle *El testamento del armadillo* (Le testament du tatou)⁵⁵⁶. Dans ce récit, il a fini par reconstituer à nouveau la narration. Voici comment il le décrit : « Et bien, j'avais deux fragments très intéressants de quelque chose qui, dès le départ, pouvait être raconté. C'était une histoire qui pouvait être reconstituée entièrement et je me suis attelé à le faire »⁵⁵⁷.

⁵⁵² Voir Jorge Velosa, *Jorge Velosa Cantas y Relatos*, livret, p. 13. Traduction de : « El acordeón, así se uno que otro apenas, ha estado también entre nosotros y se oye muy bien cuando logramos darle nuestra propia expresión, nuestra propia manera de sentir el ritmo de la música y la palabra ».

⁵⁵³ Jorge Velosa, « [Jirinaldo](#) », *Cantas y Relatos*, FM, 1983.

⁵⁵⁴ Voir Jorge Velosa, *Cantas y Relatos*, livret, p. 11.

⁵⁵⁵ Jorge Velosa, « [Las mentiras](#) », *Cantas y Relatos*, FM, 1983.

⁵⁵⁶ Jorge Velosa, « [El testamento del armadillo](#) », *Cantas y Relatos*, FM, 1983.

⁵⁵⁷ Traduction de : « Y bien, tenía entre manos dos fragmentos muy chuzcos de algo que de entrada se notaba era toda una historia que podía armarse de nuevo y me puse en esas. » *Ibidem*, p. 17.

6.2. Le *bambuco* dans la musique *carranguera*

Le *bambuco* peut être défini comme un genre musical qui comporte une grande variété de styles de parution plus ou moins récente. Actuellement, nous pouvons retrouver dans le *bambuco* de la musique rurale et de la musique urbaine, des styles instrumentaux ou vocaux avec des formations diverses, de la musique festive ou à destination des salles de concert. Il existe pourtant une large liste de noms et de dénominations associés au *bambuco*, selon son style ou son lieu d'origine. Nous trouvons par exemple des noms comme : *bambuco caucano*, *bambuco viejo*, *currulao*, *rajaleña*, *sanjuanero*, *bambuco cancion*, *bambuco fiestero*, *bambuco sureño*, entre autres⁵⁵⁸.

Géographiquement, l'appellation de *bambuco* est répandue dans les différents départements de la Colombie, qui font partie principalement de la région andine et qui se retrouvent principalement autour des fleuves Cauca et Magdalena, soit la colonne vertébrale historique de l'économie du pays. Nous retrouvons également le *bambuco* dans la région de la côte pacifique de la Colombie. Nous le retrouvons aussi dans d'autres genres musicaux en Amérique latine, comme le *fandango* ou bien la *milonga*, le mot *bambuco* faisant référence autant à une réunion de caractère populaire et festif qu'à un rythme, une danse et, de façon générale, à un genre de musique qui comporte différents styles instrumentaux et vocaux. Le chercheur Manuel Bernal attire notre attention sur la façon dont les premières citations du mot *bambuco* ont été quelque peu ambiguës, car elles ne faisaient pas exclusivement référence à la musique et à la danse, mais aussi à une « réunion festive »⁵⁵⁹.

Dans la musique *carranguera*, les références au *bambuco* sont multiples et présentent divers angles d'approche. D'un côté, une bonne partie des discussions autour du *bambuco* sont rattachées aux problématiques propres à la musique *carranguera*. Nous pouvons signaler les problématiques suivantes en tant qu'axes de discussion pour étudier

⁵⁵⁸ Aujourd'hui, les gens associent en général le *bambuco* à un genre de musique andine, folklorique, chanté et accompagné par des instruments à cordes pincées. De même, le *bambuco* est reconnu en tant que genre instrumental, auquel cas, l'ensemble à la plus grande notoriété est le trio colombien des Andes, composé par des instruments à cordes pincés tels que la guitare, le *tiple* et la *bandola*. Néanmoins, et comme l'indique Carlos Miñata, il contient une énorme variété de formes que « continuent de faire aujourd'hui les noirs, les indigènes, les paysans : *jugas*, *arrullos*, *bambucos viejos*, *currulaos*, *kuchwalas*, *meweikuhs*, *bambucos guambianos*, *bambucos campesinos del Macizo*, *rajaleñas*... » Voir Carlos Miñata, « Los caminos del bambuco en el siglo XIX » *Revista A Contratiempo*, 9, Bogotá, 1997, p. 11.

⁵⁵⁹ Voir Manuel Bernal Martinez, « De El Bambuco à los Bambucos », *communication, Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*, IASPM-LA, Rio de Janeiro, 21-25 juin 2004.

l'incidence du *bambuco* dans la musique *carranguera* : la formation de l'identité nationale, les questions sur l'origine ethnique du genre et les discussions formelles et relatives à la conception métrique avec la notation rythmique des danses.

Par ailleurs, le *bambuco* est mis en relation avec le *merengue carranguero*. Cette relation peut se comprendre dans la dénomination donnée par les musiciens aux différents systèmes d'accentuation du *merengue carranguero*. Parmi les références que les musiciens donnent à l'interprétation du *merengue*, nous rencontrons ainsi le système d'accentuation de type *bambuco* et le système d'accentuation de type *pasillo*. Nous présenterons plus amplement les caractéristiques de ces systèmes d'accentuation plus loin dans cette section ainsi que dans le chapitre 7 dédié à l'analyse musicale.

Enfin, il est important de signaler que la dénomination de *bambuco* est présente comme une danse qui fait partie du répertoire de la musique *carranguera*. Nous avons rencontré des pièces qui sont prénommées *bambucos* par les compositeurs dans leurs productions de musique *carranguera*.

Nous allons traiter maintenant ces trois approches et les rapports du *bambuco* avec la musique *carranguera*.

6.2.1. Discours et discussions sur le *bambuco* qui ont été rattachés à la musique *carranguera*

Le *bambuco* est probablement le genre musical colombien sur lequel la littérature est la plus abondante, sur lequel s'est formé un bon nombre de discours intellectuels et qui a donné lieu à d'importantes analyses et débats académiques⁵⁶⁰. La raison principale est

⁵⁶⁰ Nous recommandons les articles suivants pour la consultation des problématiques présentées dans notre analyse sur le bambuco : Carlos Miñata, « Los caminos del bambuco en el siglo XIX » *Revista A Contratiempo*, 9, Bogotá, 1997, p. 7-11. Rony Torres López, *Le Bambuco*, texte inédit, Université Paris Sorbonne, 2002, p. 18. Ochoa, Ana María, « Tradición género y nación en el bambuco », *Revista A Contratiempo*, 9, 1997, p. 34-44. Martha Enna Rodríguez Melo, « El bambuco, música "nacional" de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo », *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, XXVI/26, 2012, p. 297-342, <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/bambuco-musica-nacional-colombia-costumbre.pdf> ; Carolina Santamaría Delgado, « El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la permanencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos », *Latin American Music Review*, 28/1, 2007, p. 1- 23, www.jstor.org/stable/449932 ; Manuel Bernal Martínez, « De El Bambuco à los Bambucos », *communication, Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*, IASPM-LA, Rio de Janeiro, 21-25 juin 2004 ; Manuel Bernal Martínez, *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948*, mémoire de Master en musicologie, Bogotá,

que le *bambuco*, pendant la formation de la Colombie en tant qu'État-nation indépendant, s'est converti en symbole d'identité nationale. La caractéristique la plus intéressante à connaître du *bambuco* est qu'il provient d'une fête populaire et métisse partagée par les noirs afro-américains et les Amérindiens. Il traverse les époques jusqu'au XIX^e siècle pour devenir une musique de salon, qui se fait adopter par les élites qui le définissent comme un genre et même comme une forme musicale, car il constitue un marqueur fort de l'identité de la Colombie durant plusieurs décennies⁵⁶¹.

Martha Rodriguez propose, dans son analyse sur le *bambuco*, une approche dans laquelle il est possible de reconnaître dans le *bambuco* la configuration d'une « tradition inventée », avec les caractéristiques signalées par Hobsbawam pour la compréhension de ce type de phénomènes⁵⁶². Réaliser une analyse de ce genre musical sur cet angle de compréhension devient très intéressant. Ainsi que l'a présenté Rodriguez, le processus d'invention et de consolidation du *bambuco*, en tant que tradition, implique un débat sérieux afin de déterminer son origine ainsi que les paramètres et les caractéristiques formelles et organologiques pouvant valider le type de tradition mis en œuvre pour la construction d'un certain modèle de nation.

Mais quelles raisons socioculturelles et politiques ont fait que le *bambuco*, et pas une autre danse aux caractéristiques similaires, a connu une telle ascension sociale au point de devenir un symbole d'identité nationale ?

université nationale de la Colombie, 2018, p. 50-52 ; Andrés Pardo Tovar, Jesús Pinzon Urrea, *Rítmica y melódica del folclor chocoano*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1961, consulté le 28 janvier 2020 sur <http://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/3647>

⁵⁶¹ Manuel Bernal, l'exprime en ces termes : « C'est précisément au cours de ce processus, qui a vu une musique rurale et paysanne passer du statut d'anonyme à celui de symbole national, que le *bambuco* s'est constitué historiquement comme genre ». Manuel Bernal, *op cit.*, p. 2.

⁵⁶² Afin d'analyser le phénomène, Rodriguez signale les caractéristiques qui font du *bambuco* une tradition inventée, selon les propos d'Eric Hobsbawam dans le livre *L'invention de la tradition*. Voici les caractéristiques signalées : « La construction et la formalisation de la tradition sur un temps court, la mise en œuvre de normes et de valeurs par la répétition, l'association avec les valeurs du passé, la prétention d'instituer des canons perpétuels et d'actualiser les vieilles habitudes à de nouvelles fins ». Voir Martha Enna Rodríguez Melo, « El bambuco, música "nacional" de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo », *op. cit.*, p. 299 ; et Eric Hobsbawm, Terence Ranger, *L'invention de la Tradition*, Paris, Éditions Amsterdam, 2012, p. 11-41 [Traduction française].

6.2.1.a. La formation de l'identité nationale autour du *bambuco*

Comme l'expose Carlos Miñata dans son article, le *bambuco* devient une musique représentative de la nation grâce aux conditions historiques dans lesquelles le genre se forme. Les conditions de ce moment historique ont conféré au *bambuco* « ce sentiment nationaliste et patriotique⁵⁶³ » avec lequel il a toujours été associé. De plus, le centralisme a empêché au pays, pendant des années, de reconnaître les autres musiques traditionnelles des diverses régions de la Colombie. Le centralisme s'est manifesté en Colombie non seulement par la centralisation de l'administration à Bogotá, mais aussi par la définition de l'identité colombienne à partir des manifestations culturelles de la région des Andes colombiennes où se trouve la capitale de la Colombie ainsi que d'autres importantes villes du pays. C'est ainsi que la dénomination de « musique colombienne » a été utilisée historiquement, jusqu'à peu, pour faire référence à la musique de la région andine⁵⁶⁴. Le *bambuco* étant ainsi le genre musical le plus répandu de la région andine colombienne. Il a pu se constituer pendant une longue période en symbole identitaire de la nation colombienne. Mais comment le *bambuco* a-t-il connu une telle expansion ?

Pendant les guerres d'Indépendance, le *bambuco* et la contredanse anglaise ont été très liés aux fanfares qui ont accompagné l'armée qui s'est soulevée contre la domination des Espagnols. La contredanse d'abord, parce que les Anglais ont fait à l'époque un important apport financier et militaire. Le *bambuco* ensuite parce qu'il fallait promouvoir une musique créole, locale et métisse susceptible de donner du courage et permettant aux combattants, qui étaient en grande partie des noirs afro-américains, des Amérindiens et des métis, de s'identifier contre l'ennemi espagnol⁵⁶⁵.

Après la diffusion du *bambuco* tout au long des guerres d'indépendance, lorsque cette musique est devenue un véritable symbole du patriotisme, le genre connaît une importante ascension sociale pour se convertir en une musique de salon, à l'occasion des rencontres

⁵⁶³ Voir Carlos Miñata, « Los caminos del bambuco en el siglo XIX », *op cit.*, p. 10.

⁵⁶⁴ Pendant notre travail de terrain, nous avons remarqué que certains musiciens *carrangueros* utilisent la dénomination de « musique colombienne » pour faire référence aux rythmes des danses traditionnelles de la région andine colombienne comme le *bambuco*, le *pasillo* la *guabina* et le *torbellino*, à la différence des autres danses populaires paysannes, comme la rumba et le merengue, qui présentent une origine qui les connecte avec d'autres régions de la Colombie et avec d'autres caractéristiques formelles. À ce sujet, nous retrouvons également les observations introduites par Ana Maria Ochoa dans « Tradición género y nación en el bambuco », *op. cit.*, p. 40.

⁵⁶⁵ Voir Carlos Miñata, « Los caminos del bambuco en el siglo XIX », *op cit.*, p. 10.

dans les salons de thé et les fêtes de la haute société.

La musique adopte une grande quantité d'éléments de la musique romantique européenne, avec l'utilisation moins fréquente des instruments de percussion, et perd peu à peu de sa spontanéité dans sa forme ouverte et dans ses possibilités pour l'improvisation. Cette musique perdra, peu à peu, son caractère fonctionnel.

L'évolution du genre, son ascension dans les cercles plus élevés de la société, fait que le *bambuco* fut adopté par les musiciens venus de l'académie qui le transformèrent en une forme de musique savante. Il devint même un prétexte pour la composition sous une couleur nationale. Quelque part, cette évolution retrace l'évolution de la musique occidentale : le *bambuco* a été adopté ou c'est adapté à tous les styles et les modes musicaux venus de l'Europe et des États-Unis, comme le jazz par exemple.

L'implantation dans les salons et l'enseignement dans les écoles d'une musique qui était à l'origine une manifestation populaire, a fait perdre de vue ses formes primitives propres aux paysans, aux communautés afro-américaines et amérindiennes. Les instruments de percussion et les groupes de flûtes non tempérées seront remplacés au fur et à mesure par des instruments à cordes pincées principalement, mais aussi par le piano ou plus généralement par des instruments occidentaux, qui sont alors plus adaptés pour la musique de chambre et pour les salles de concert. L'évolution qu'a eue cette musique l'a rendu presque méconnaissable par rapport aux autres musiques qui subsistent encore parmi les communautés afro-américaines et amérindiennes, lesquelles sont restées marginales dans les campagnes éloignées.

6.2.1.b. Les questions liées à l'origine ethnique

La question des origines du *bambuco* a été abordée de façon récurrente par la plupart des chercheurs qui se sont intéressés à l'étude de cette musique. On peut trouver, dans divers livres et manuels sur le folklore colombien, des explications diverses et variées sur l'origine du *bambuco*. Certains auteurs évoquent la musique des groupes d'Amérindiens *chibchas* comme source primaire de ce genre musical, tandis que d'autres auteurs parlent d'une origine espagnole et plus spécifiquement de la musique du Pays basque. D'autres

théories avancent quant à elles une origine africaine⁵⁶⁶.

À propos de l'étymologie du nom, nous avons analysé plusieurs hypothèses qui établissent des filiations avec différents groupes ethniques ou culturels. En voici quelques-unes que nous pouvons citer :

Le mot d'origine quechua *wanpu puku*, qui signifie récipient en forme de canoë. On le met aussi en relation avec les Amérindiens *bambas* de la région de la côte pacifique colombienne⁵⁶⁷.

L'écrivain colombien Jorge Isaacs, dans son roman *Maria*, propose une relation entre le nom du genre musical et le nom que porte une région d'Afrique de l'Ouest, *Bambuck*. Dans son roman, l'écrivain décrit les traditions de la région du *Cauca*, au sud-ouest de la Colombie, et repère une grande quantité de mots et d'expressions d'origine africaine et hispanique⁵⁶⁸.

Voici la citation :

« *Bambuk* : D'après les historiens et les géographes, comme Cantú et Malte-Brun, le *bambuco* est une musique qui ne ressemble pas à celles des aborigènes ni aux airs des Espagnols. On pourrait assurer qu'elle a été apportée de l'Afrique par les esclaves introduits par les conquérants dans la région du Cauca. D'autant que le nom que la musique porte n'est pas autre chose que le « bambuk » qui est légèrement altéré »⁵⁶⁹.

⁵⁶⁶ Rondy Torres, dans son article inédit du mois de mai 2002 intitulé « Le Bambuco », fait un panorama des recherches autour des origines possibles du *bambuco*. Dans son article, Torres évoque ainsi les études faites par Tovar et Pinzón autour de la musique du département Chocó, dans la région de la côte pacifique de la Colombie. Ces derniers proposent dans leurs hypothèses une filiation entre le *bambuco* et certaines danses de cette région du fait de l'existence d'une forte présence de la culture africaine qui est restée isolée du pays, étant peu perméable aux influences des autres régions. Comme l'évoque Torres, l'auteur, José Ignacio Perdomo Escobar s'appuie sur les descriptions de chroniqueurs pour « défendre l'hypothèse de l'origine Chibcha » du *bambuco*. Torres parle également d'un autre chercheur du folklore colombien, Guillermo Abadía Morales, qui défend la thèse de l'origine espagnole du *bambuco*.

⁵⁶⁷ Voir José Portaccio Fontalvo, *Colombia y su música*, V. 2, Bogotá, 1995, p. 75.

⁵⁶⁸ Javier Ocampo López, *folclor, costumbres y tradiciones colombianas*, Plaza y Janes Editores Colombia S.A., Bogotá, 2006, p. 139.

⁵⁶⁹ Traduction de : « Bambuk: Según historiadores y geógrafos, como Cantú y Mlate-Brun, el "bambuco" es una música que en nada se asemeja a la de los aborigenes americanos ni a los aires españoles. Podría asegurarse que fue traída de África por los primeros esclavos que los conquistadores importaron al Cauca, tanto más, porque el nombre que la música tiene no parece ser otro que el "bambuk" levemente alterado ». Jorge Isaacs, *Maria*, Editons Enfasar, Bogotá, 1993 (Roman publié en 1867), p. 96.

L'hypothèse de l'origine africaine du *bambuco* s'est souvent appuyée sur les citations et les descriptions présentes dans la littérature et dans certains documents du XIX^e siècle. Nous pouvons citer par exemple l'écrivain Tomas Carrasquilla dans son roman *La Marquesa de Yolombó*, ou encore le poète Rafael Pombo, mais également Jorge Isaacs.

Le travail de Jesús Pinzón et Andrés Pardo Tovar sur la musique du département de Chocó⁵⁷⁰ en Colombie, intitulé « Rythmique et mélodique du folklore du Chocó »⁵⁷¹, prend position sur la filiation du *bambuco* avec les musiques d'origine africaine. Dans leurs recherches, Pardo et Pinzón ont observé une étonnante similitude entre les rythmes de *jota* et *aguabajo*, retrouvés dans le département du Chocó en Colombie, et le *bambuco*.

Il est fort probable que l'adoption du *bambuco* comme musique de guerre, pendant les campagnes pour l'indépendance de la Colombie avec les Espagnols, se serait faite sur un type de musique anonyme qui était déjà très implantée et très répandue. Comme souvent à l'époque, une musique pouvait être associée à la danse ou à la rencontre festive autour d'elle qui, de façon générique, pouvait s'appeler *fandango*. Le *bambuco* est un cas typique, comme pour d'autres genres du continent tels que la *cueca* au Chili, le *son jorocho* au Mexique ou bien le *punto* à Cuba. Comme la langue espagnole, avec ses multiples accents et ses manières d'être parlée, certains *patterns* rythmiques se sont établis sur le continent et ont adopté des nuances différentes selon le pays et la région mais en gardant toujours une matrice commune.

Comme nous pouvons le voir, chaque hypothèse sur l'origine du *bambuco* cherche à l'encadrer dans une tradition ethnique ou au contraire à effacer son appartenance à certains groupes sociaux ou culturels. Définir ainsi avec certitude l'origine d'un fait musical comme le *bambuco*, en donnant des précisions sur les dates, le lieu et l'appartenance exclusive à un groupe ethnique ou social, est une tâche scientifiquement improuvable et quelque part inappropriée pour comprendre le rôle d'un phénomène musical dans la formation d'une musique traditionnelle devenue l'un des symboles de la nation colombienne.

Ce que nous pouvons tirer du débat sur les origines du *bambuco* est que cette danse

⁵⁷⁰ Le département de Chocó se trouve à l'ouest de la Colombie. Un grand pourcentage de la population de ce département se caractérise pour être afrodescendant.

⁵⁷¹ Andrés Pardo et Jesús Pinzón, *Rítmica y melódica del folclor chocoano*, Bogotá, Universidad Nacional, 1961.

présente des formes et des manifestations très diverses, et son origine est revendiquée par différents groupes sociaux et ethniques. En particulier, le type urbain de *bambuco* chanson et le type de *bambuco* instrumental de salon⁵⁷² sont ceux qui ont gagné le plus de notoriété grâce aux publications des intellectuels et des musiciens savants ; cela a permis la construction d'une importante tradition écrite pour cette danse et a donné un support à l'établissement d'une conception culturelle des expressions créoles européanisées⁵⁷³. Autrement dit, on assista à un processus de dépouillement des manifestations locales par l'effacement des traces les plus évidentes des éléments amérindiens et afro-américains pour les faire ressembler le plus possible aux formes européennes dominantes, tout en leur donnant une couleur locale⁵⁷⁴.

Le débat sur l'identité nationale, autour de la validation de certaines manifestations selon leurs origines et leurs formes d'expression, s'est joué par le biais de confrontations et de revendications qu'a dû affronter la musique *carranguera*. Dans le discours des musiciens *carrangueros*, nous retrouvons la revendication des expressions des paysans avec leurs caractéristiques festives, populaires et dansantes, avec une esthétique qui leur est propre, le tout dans le but d'affirmer leur identité et de s'écarter des prétentions des élites intellectuelles cherchant à établir une identité nationale construite sur la base de modèles européens. Les manifestations des musiciens *carrangueros* offrent une grande diversité d'expressions qui montrent que les danses peuvent comporter de multiples variantes. Dans le cas du *bambuco*, le répertoire *caranguero* présente une pluralité de manifestations. Autour de cette danse, nous rencontrons ainsi des *bambucos* appelés *rajaleñas*, des *bambucos* du sud du pays ou bien des *bambucos* chanson. La principale caractéristique des *bambucos* dans la musique *caranguera* est leur caractère dansant et festif. Ces aspects seront repris dans l'interprétation des musiciens en tant qu'éléments

⁵⁷² Avec différents ensembles qui utilisent des instruments à cordes pincés et des instruments de la tradition classique occidentale.

⁵⁷³ Carolina Santamaría remarque en particulier les contributions des poètes et intellectuels comme José María Samper et Rafael Pombo qui, dans leurs écrits, ont décrit le *bambuco* comme « un symbole de la jeune nation colombienne ». Santamaría remarque également la contribution du compositeur Pedro Morales Pino pour la transcription des genres traditionnels andins, dont le *bambuco*, de la tradition orale à la tradition écrite. Voir Carolina Santamaría Delgado, « El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la permanencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos », *op. cit.*, p. 6.

⁵⁷⁴ Ana María Ochoa fait une remarque sur la manière dont le *bambuco* est dépouillé de ses éléments africains et en général de la pluralité de ses manifestations. Également, les pratiques dominantes du *bambuco* éliminent progressivement sa corporalité et il se produit un écartement des pratiques sociales où il avait un important enracinement pour adopter une esthétique de la salle de concert propre à la tradition européenne. Voir à ce sujet Ana María Ochoa, « Tradición género y nación en el bambuco », *op. cit.*, p. 42.

essentiels de la performance dans la musique *carranguera*. Nous allons revenir sur ce sujet dans la troisième partie de notre travail au moment d'analyser la façon dont l'ensemble des discours et des débats sur l'identité sont élaborés par les musiciens *carrangueros* dans leurs pratiques interprétatives, ainsi qu'à travers leur mise en scène.

6.2.1.c. Métrique et notation rythmique du *bambuco*

La notation du *bambuco*, comme ses origines, a toujours été une question fréquemment traitée par les compositeurs, les interprètes et les chercheurs. Il n'est pas dans l'intérêt de notre recherche de rentrer dans le détail de cette discussion, déjà assez vaste. Cependant, il est important de présenter quelques points de référence dans ce débat parce que cela nous donnera une meilleure compréhension du comportement rythmique du *bambuco*, notamment avec l'emploi de la notation en tant qu'outil pour l'analyse. De plus, le merengue pouvant présenter des comportements rythmiques semblables au *bambuco*, nous considérons que la présente étude peut être très avantageuse pour l'analyse musicale que nous allons faire ensuite dans notre travail.

La discussion sur l'écriture du *bambuco* tourne essentiellement autour des choix de la notation en mesure ternaire 3/4 ou en mesure binaire 6/8. Historiquement, c'est aux compositeurs Pedro Morales Pino et Emilio Murillo qu'est attribuée l'instauration, au début du XX^e siècle, d'une tradition de notation du *bambuco* en mesure 3/4. D'un autre côté, les compositeurs et chercheurs Andrés Pardo Tovar et Jesús Pinzón ont proposé, à partir de leurs recherches sur la musique du département du Chocó et sur les similitudes que ces musiques gardent avec le *bambuco*, que la manière la plus adéquate d'écrire cette danse est en mesure de 6/8⁵⁷⁵. Comme argument, ils signalent que le choix de cette mesure permet une correspondance plus claire entre les accents prosodiques, les accents musicaux et le rythme harmonique.

Entre ces deux positions, nous en rencontrons une troisième, qui n'a pas été très suivie. Le compositeur Daniel Zamudio, en 1936, estime que l'écriture correcte du *bambuco* doit

⁵⁷⁵ Andrés Pardo Tovar, Jesús Pinzón Urrea, *Rítmica y melódica del folclor chocoano*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1961, en ligne sur <http://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/3647>, consulté le 28 janvier 2020.

se faire avec la combinaison des mesures 6/8, 5/8 et 7/8⁵⁷⁶.

Deux exemples très caractéristiques des différences de conception de l'écriture du *bambuco* en mesure de 3/4 ou de 6/8 sont présentés dans les transcriptions, réalisées par Pinzón et Pardo Tovar, des *bambucos Cuatro preguntas* de Pedro Morales Pino (1863-1926) et *El trapiche* d'Emilio Murillo (1880-1942), écrites au début du xx^e siècle en mesure 3/4. Pinzón et Pardo Tovar ont transcrit ces deux pièces en mesure de 6/8. D'après ces auteurs :

« Lors de l'écriture des mélodies en mesures de 6/8, les accents prosodiques coïncident avec les accents musicaux et la structure caractéristique des phrases est logiquement distribuée »⁵⁷⁷.

Ces mêmes auteurs critiquent l'écriture en 3/4 des compositeurs du début du siècle. Voici leur argumentation :

« C'est vrai que dans les originaux, les accentuations prosodiques du texte ne coïncident pas avec le temps fort de la mesure, sans compter que – d'après notre perception et celle de plusieurs professionnels colombiens – la notation en mesure 3/4, en plus d'être illogique, trahit même les auteurs, puisqu'elle ne correspond pas à ce qui est propre à la rythmique et à l'expression qu'ils ressentent et recherchent »⁵⁷⁸.

Pour illustrer ces propos, nous allons prendre ci-dessous les partitions originales des pièces pour piano *Cuatro preguntas*, *bambuco* du compositeur Pedro Morales Pino et *El Trapiche* du compositeur Emilio Murillo. Ensuite, nous avons transcrit la proposition de Pinzon et Tovar en mesure de 6/8 avec le texte de la chanson pour présenter les implications provoquées par le choix de l'une ou de l'autre métrique. Nous pouvons constater également, sur la proposition de Pinzon et Tovar, que les accents toniques du texte tombent soit sur le premier temps de la mesure soit sur l'accent provoqué par la

⁵⁷⁶ Voir Daniel Zamudio, « El folklore musical en Colombia », *Revista de las Indias*, Bogotá, 1936 et 1949.

⁵⁷⁷ Traduction de : « *Al escribir las melodías en compás de 6/8, los acentos prosódicos coinciden con los musicales y la estructura característico de las frases resulta lógicamente distribuida* ». Voir Andrés Pardo Tovar, Jesús Pinzón Urrea, *Rítmica y melódica del folclor chocoano*, op. cit., p. 57.

⁵⁷⁸ Traduction de : « Y es lo cierto que en las originales, las acentuaciones prosódicas del texto no coinciden con los tiempos fuertes del compás, a más que — en nuestro sentir y en el de varios profesionales colombianos — la notación en compás de 3/4, a más de ilógica, traiciona a los mismos autores, en cuanto no corresponde al tipismo rítmico y expresivo por ellos sentido y buscado ». *Ibidem*, p. 53.

syncope.

Voici, pour le premier exemple, la pièce pour piano *Cuatro preguntas* du compositeur Pedro Morales Pino avec l'écriture originale du compositeur :

The image shows the original musical score for 'Cuatro preguntas' by Pedro Morales Pino. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The title 'CUATRO PREGUNTAS' is at the top. The lyrics are: 'Nie- gas con él lo que hi- cis- te y mis sos- pe- chas te a som- bran'. The music is in G major and 3/4 time. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Figure 10 : Pièce pour piano *Cuatro preguntas* du compositeur Pedro Morales Pino avec l'écriture originale du compositeur⁵⁷⁹.

The image shows a transcription of the piece 'Cuatro preguntas' by Pedro Morales Pino, transcribed by Pinzon and Tovar. The score is in G major and 6/8 time. The lyrics are: 'Nie gas con él lo que hi - cis - te y mis_ sos - pe- chas te a som - bran.'. The piano accompaniment is in 6/8 time, with a bass line of eighth notes and chords in the right hand. The transcription includes a key signature change to G major and a time signature change to 6/8.

Figure 11 : Pièce pour piano *Cuatro preguntas* du compositeur Pedro Morales Pino avec la transcription de la proposition de Pinzon et Tovar en mesure de 6/8⁵⁸⁰.

Nous pouvons constater sur la transcription réalisée par Pinzon et Tovar qu'en plus de changer de mesure, ils ont aussi décalé toutes les notes de deux croches vers la gauche, ainsi qu'ils ont supprimé les deux premières croches de l'accompagnement qui se trouve sur la clé de fa.

⁵⁷⁹ Pris de Andrés Pardo Tovar, Jesús Pinzón Urrea, *Rítmica y melódica del folclor chocoano*, op. cit., p. 54.

⁵⁸⁰ Transcription de la proposition de Pinzon et Tovar en mesure de 6/8 avec texte réalisé par Jorge Molina. Extrait de Andrés Pardo Tovar, Jesús Pinzón Urrea, *Rítmica y melódica del folclor chocoano*, op. cit., p. 57 et 65.

Le deuxième exemple est la pièce pour piano *El Trapiche* du compositeur Emilio Murillo avec l'écriture originale du compositeur.

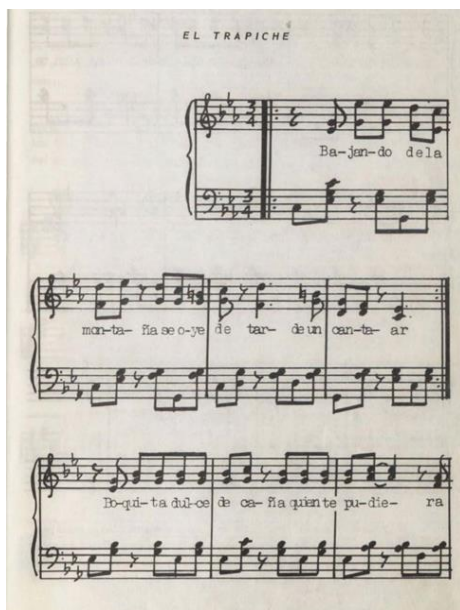


Figure 12 : Pièce pour piano *El Trapiche* du compositeur Emilio Murillo avec l'écriture originale du compositeur⁵⁸¹.



Figure 13 : Pièce pour piano *El Trapiche* du compositeur Emilio Murillo avec la transcription de la proposition de Pinzon et Tovar en mesures de 6/8⁵⁸².

Les transcriptions réalisées par Pinzón et Pardo Tovar ne se limitent pas au changement de mesure. Ce que nous pouvons observer dans cette transcription, c'est qu'il ne s'agit pas seulement de changer le groupement de notes d'une mesure de trois temps en division binaire pour la mesure 3/4 par une mesure binaire en division ternaire du temps pour la mesure 6/8. La principale difficulté est de décider où se trouve le premier temps de la mesure et cela n'est pas qu'un problème de notation, mais représente une question générale de conception de la métrique de la danse.

⁵⁸¹ Extrait d'Andrés Pardo Tovar, Jesús Pinzón Urrea, *Rítmica y melódica del folclor chocoano*, op. cit., p. 55.

⁵⁸² Transcription de la proposition de Pinzon et Tovar en mesure de 6/8 avec texte réalisé par Jorge Molina. Extrait d'Andrés Pardo Tovar, Jesús Pinzón Urrea, *Rítmica y melódica del folclor chocoano*, op. cit., p. 59 et 65.

Les éléments qui entrent en jeu pour considérer quel est le premier temps de la mesure dans le *bambuco* peuvent être très divers. Cela peut être à partir de l'accent donné par la ligne de la basse en tant que premier temps de la mesure, ou bien par le changement de l'harmonie, mais cela peut également être défini à partir de l'accent prosodique du texte quand il s'agit d'un *bambuco* chanson. D'autre part, le premier temps peut être considéré à partir de la direction de la mélodie ; à ce moment-là il faut tenir compte du début et de la fin des phrases mélodiques, ainsi que des aspects comme les syncopes, les appuis et les retards, lorsqu'ils deviennent des caractéristiques propres de la danse et se répètent de façon systématique.

Nous allons analyser maintenant plus en détail les différents items qui sont pris pour définir le premier temps dans le *bambuco*, et donner quelques explications sur le choix de chaque option.

A. Le choix de la notation en mesure ternaire 3/4 : le temps fort de la basse comme repère du premier temps de la mesure

Nous pouvons rencontrer cette option dans la version originale de la pièce *El Trapiche*, que nous retrouvons dans la Figure 12. La partie de la pièce qui est écrite en clé de fa présente un patron d'accompagnement rythmique harmonique qui caractérise le *bambuco*. Ce patron, qui est réalisé dans cette pièce avec la main gauche, présente une figure polyphonique qui oppose la basse avec des accords ou des notes qui complètent l'harmonie avec la main droite. Sur les trois temps qu'il y a dans la mesure, nous observons deux temps en alternance entre basse et accord, et un temps avec un demi-soupir et un accord à contretemps. Le choix du compositeur a été de mettre la basse sur le premier temps de la mesure pour éviter ainsi d'avoir un silence au commencement de la mesure. Nous soupçonnons que le fait d'avoir choisi la deuxième basse après le demi-soupir et la note à contretemps est dû au fait que dans les ensembles traditionnels qui jouent le *bambuco* avec des instruments de percussion, le patron polyrythmique de la *tambora*⁵⁸³ marque toujours un accent assez prononcé sur la deuxième basse. Nous pensons également que le compositeur a fait ce choix pour respecter la hiérarchie des notes telle qu'elle est conçue dans la musique savante occidentale. Cela implique que sur

⁵⁸³ La *tambora* est un membranophone frappé par deux bâtons. La *tambora* est chargé de couvrir le registre bas dans les ensembles traditionnels qui interprètent le *bambuco* avec de la percussion. Dans les *bambucos* composés pour le piano, nous observons que les compositeurs ont gardé, pour les notes des pièces jouées à la main gauche, les caractéristiques rythmiques du registre bas qui est réalisé par la *tambora* dans l'ensemble de percussions.

une mesure à trois temps, le premier temps est fort et les deux autres sont faibles. Cette conception montre l'empressement des compositeurs de cette période en Colombie pour inscrire ce type de danses traditionnelles, comme le *bambuco*, dans la tradition musicale européenne. De ce point de vue, il est peu probable de concevoir le premier temps de la mesure de ce patron répétitif de l'accompagnement rythmique harmonique du *bambuco* en commençant toutes les mesures avec un silence ou bien de définir le temps le plus accentué de la mesure sur un temps qui diffère du premier.

L'organisation de ce patron rythmique du *bambuco*, comme le propose le compositeur Emilio Murillo, présente deux inconvénients ; d'une part, les accents prosodiques du texte ne coïncident pas avec le temps fort qui marque la basse sur le premier temps de la mesure, sinon ils tombent dans cette distribution sur les temps faibles de la mesure, comme nous pouvons l'apercevoir avec les marques que nous avons mises sur la partition originale. D'autre part, nous pouvons apercevoir que le rythme harmonique est décalé par rapport au premier temps de la mesure et que le changement de l'harmonie se produit en plein milieu.

B. Le choix de la notation en mesure ternaire 6/8 : le premier temps en silence

Les transcriptions de Pinzon et Pardo Tovar, voir Figure 11 et Figure 13, montrent d'une part, le changement de la mesure de 3/4 pour une mesure de 6/8, qui est donc une organisation du rythme avec une mesure binaire en division ternaire du temps. D'autre part, ils ont défini comme point initial de la mesure le silence de demi-soupir. Le choix du silence pour le début de la mesure a impliqué pour la transcription le décalage de deux temps vers la gauche pour toutes les mesures de la pièce, ainsi que l'élimination des deux premiers groupes de croches de la première mesure du système en clé de fa. Cette transcription présente une nouvelle conception du rythme pour la notation dans le *bambuco* parce que le premier temps de la mesure n'est pas déterminé par l'accent donné par la basse, mais plutôt par la priorité conférée à l'accent prosodique du texte. D'autre part, le rythme harmonique est organisé avec une harmonie par mesure, de cette manière nous ne rencontrons pas de changements d'harmonie à l'intérieur de la mesure.

La notation du rythme en mesure à 6/8, avec la figuration rythmique ordonnée en deux unités de noire pointée, tel qu'elle est présentée dans les transcriptions de Pinzón et Pardo Tovar, donne un aperçu plus clair du phrasé et met en évidence une caractéristique rythmique du phrasé dans le *bambuco* qui est connu comme la cauda syncopée ou la

syncope caudale. Cette dénomination est tirée des travaux de recherche des deux auteurs Pinzón et Pardo Tovar pour définir une caractéristique très récurrente du type de formule cadentielle des cellules ou motifs mélodiques dans le *bambuco*⁵⁸⁴. Nous pouvons expliquer la cauda syncopée comme une formule cadentielle qui peut se retrouver sur une phrase ou même sur un motif mélodique. Dans cette formule, la dernière note, ici la dernière croche de la mesure à 6/8, se prolonge en syncope sur la mesure suivante avec une note qui garde une tension soit par l'anticipation soit par le retard dans l'harmonie. La tension est résolue sur la deuxième croche de la mesure avec une note qui, en général, fait partie de l'accord de la nouvelle harmonie. Dans ce type de résolution, les accents toniques de la mélodie ou bien les accents prosodiques des textes se déplacent vers la dernière croche de la mesure, ce qui fait que l'accent principal du motif ne tombe pas nécessairement sur le temps fort de la mesure et que la direction et la tension soient conduites vers la syncope. Ce comportement est observable dans le *bambuco El Trapiche* entre les mesures 3 et 4 (Figure 13) ou bien dans le *bambuco Cuatro Preguntas* entre les mesures 5 et 6 (Figure 11). Voici un schéma rythmique prototypique d'une formule cadentielle de cauda syncopée dans le *bambuco* :



Figure 14 : Schéma rythmique de la formule cadentielle de cauda syncopée dans le bambuco

Même si les transcriptions des *bambucos* proposées par Pinzón et Pardo Tovar ont permis plus des précisions de la notation du *bambuco*, il est important de signaler que la notation de la basse devient plus compréhensible si elle est notée en mesures de 3/4. D'autre part, la mélodie ne reste pas statique sur une métrique, et elle peut basculer dans son accentuation entre le 6/8 et le 3/4.

Actuellement, il existe un consensus général sur l'écriture du *bambuco* : c'est avec une bi-métrique qui oscille entre 6/8 et 3/4. Cette notation laisse une certaine liberté à l'interprète, qui doit faire face à cette variété accentuelle que peut avoir le *bambuco*. L'écriture ne détermine pas toujours l'accentuation binaire ou ternaire des pièces ; donc,

⁵⁸⁴ Les premières mentions que nous avons retrouvées du terme de syncope caudal appliqué au *bambuco* sont dans le travail de recherche d'Andrés Pardo Tovar et Jesús Pinzón Urrea, *Rítmica y melódica del folclor chocoano, op. cit.*

sur certains passages, l'interprète doit décider de la façon de jouer à partir des connaissances qu'il a sur l'auteur et sur le style de la région, mais il finira par le réaliser selon son intuition et son goût.⁵⁸⁵

Si nous reprenons tous les éléments du débat sur la conception métrique et la notation dans le *bambuco*, nous rencontrons plusieurs difficultés qu'il faut prendre en compte au moment d'analyser une danse comme le *bambuco* ou une qui présente le même type d'accentuation, comme c'est le cas du merengue dans la musique *carranguera*.

D'abord, il faut concevoir le rythme de la danse avec un caractère bi-métrique entre les mesures de 3/4 et 6/8. Cela veut dire que la figuration rythmique peut osciller ou se superposer en polyrythmie entre les deux métriques.

Une deuxième difficulté se présente avec la détermination du premier temps de la mesure. La difficulté réside dans le fait que dans le *bambuco*, ce premier temps est marqué par un silence dont le poids ou l'accent principal de la mesure est déplacé sur un temps qui est habituellement défini comme faible.

Le troisième élément qu'il faut considérer est que les instruments qui jouent le *bambuco*, selon le type d'ensemble, ont un rôle spécifique et couvrent un registre déterminé. En rapport au rôle et au registre, chaque instrument peut présenter des comportements rythmiques différents. Cela implique l'adoption d'un patron rythmique ou d'une métrique déterminée dont l'accent principal ne correspond pas à ceux des autres instruments. Cette situation donne la sensation pour les interprètes de jouer un rythme boiteux et d'avoir un désajustement entre les parties.

Si nous prenons par exemple, concernant l'interprétation du *bambuco*, le type d'ensemble de cordes colombiennes avec la guitare, le *tiple* et la *bandola*, nous observons généralement que la guitare, qui est un instrument polyrythmique, fait la ligne de la basse et les accords de l'harmonie. Le patron métrique de l'accompagnement de la guitare est plus facile à comprendre lorsqu'on compte par cycles de trois temps en division binaire.

⁵⁸⁵ Il faut noter que l'interprétation d'une pièce de musique ancienne, par exemple une danse baroque de type sesquialtère pour guitare, peut présenter les mêmes difficultés.

En mesure de 3/4, le premier temps est un soupir et les deux autres temps sont des notes basses, l'accent principal se retrouve sur le troisième temps et les accords se jouent à la guitare, toujours à contretemps. D'autre part, le *triple* couvre le registre médium et cet instrument présente une fonction rythmique harmonique. Le patron rythmique du *triple* se compte par cycles de deux temps. En division ternaire, donc en mesure de 6/8, nous retrouvons deux cellules de trois croches qui alternent un son étouffé ou un silence avec un son plein avec le jeu battu à l'instrument. La particularité de cette formule fait que le changement d'harmonie se produit dans la deuxième croche de chaque mesure. Cela correspond à la résolution harmonique de la *cauda syncopée* qui se produit dans les cadences de la mélodie. La *bandola* joue la mélodie dans le registre haut de l'ensemble. En général, la mélodie a tendance à être jouée en mesure de 6/8. Elle peut également osciller, selon le goût de l'interprète, sur des motifs accentués en 3/4. Les phrases mélodiques dans le *bambuco* peuvent avoir un début crousique ou anacrousique et les cadences présentent très fréquemment la caractéristique d'être déjà exposée à la *cauda syncopée*.

Les caractéristiques métriques et d'accentuation entre la basse et la mélodie paraissent irréconciliables dans leur synchronisation. Néanmoins, le registre médium avec le type d'accompagnement rythmique harmonique permet un attachement entre les parties extrêmes. D'un côté, les changements harmoniques s'ajustent avec la basse et, de l'autre, le débit qui est produit par la division des valeurs minimales de l'accompagnement du *triple* permet non seulement un marquage clair de la mesure 6/8 avec deux groupes de trois croches mais aussi le fait que les changements harmoniques du *triple* soient synchronisés avec les résolutions de la mélodie. L'interprète doit pourtant avoir l'intuition de bouger entre les deux métriques et ne pas se tromper en ayant un premier temps en demi-soupir à cause des décalages d'accents entre les instruments et des différentes syncopes qui présentent la ligne mélodique.

6.2.2. Le *bambuco* en tant que répertoire de la musique *carranguera*

Les pièces nommées *bambucos* par les compositeurs dans les productions de musique *carranguera* se retrouvent principalement dans le répertoire de Jorge Velosa et ses différents ensembles. Dans les autres groupes de musique *carranguera* que nous avons inspectés, la présence de *bambucos* est très réduite, voire nulle. Nous allons présenter

maintenant les *bambucos* que nous avons retrouvés dans le répertoire de Jorge Velosa ainsi que dans les autres groupes de musique *carranguera*.

Nous avons recensé 10 *bambucos* dans le répertoire de Jorge Velosa. Les principales caractéristiques des *bambucos* de Velosa sont la variété de styles, de caractères et de formes de cette danse qui donne lieu à de multiples variantes régionales. Voici les variantes du *bambuco* que nous avons retrouvées dans son répertoire :

La Rajaleña : la dénomination de *rajaleña* est donnée à un type de *bambuco sanjuanero*, une variante du *bambuco* très répandue dans les départements de Tolima et Huila dans le centre de la Colombie. Un élément très caractéristique de la *rajaleña* est l'utilisation de la *tambora* qui est pourtant introduite dans l'instrumentation de l'ensemble *carranguero*. Cette variante du *bambuco* est également liée à la danse. Nous rencontrons dans le répertoire de Jorge Velosa le titre suivant de *rajaleña* : *El amor es una vaina* (L'amour est quelque chose)⁵⁸⁶.

Le Bambuco canción (le bambuco chanson) : ce type de variante est celui qui présente le plus de titres. Le *bambuco* chanson se caractérise par un tempo plus lent et un accent sur le texte. Il présente ainsi un caractère plus lyrique et moins dansant. Nous avons retrouvé trois titres de *bambuco* chanson dans le répertoire de Jorge Velosa : *Canto a Mi Vereda* (chant à mon hameau)⁵⁸⁷, *El raquireño*⁵⁸⁸ et *Debajo del arrayán* (Sous le myrte)⁵⁸⁹. Il est intéressant de signaler que la chanson *Canto a Mi Vereda* a été enregistrée en trois versions différentes sur trois disques distincts. Dans la première version du disque *De mil amores* de 1990⁵⁹⁰, la chanson est référencée comme merengue tandis que, dans la version du disque *En cantos Verdes* de 1998 et *Carranga Sifonica* de 2011, la chanson est référencée comme *bambuco*. Ce changement de nomenclature n'est pas arbitraire, il a également été suivi de modifications dans l'interprétation, dans le tempo et le type d'accompagnement rythmique harmonique.

⁵⁸⁶ Los Carrangueros de Ráquira, « [El amor es una vaina](#) », *¡Viva quien toca!*, FM, 1981.

⁵⁸⁷ Velosa y Los Carrangueros, « [Canto a Mi Vereda](#) » *En Cantos Verdes*, Discos Fuentes, 1998.

⁵⁸⁸ Velosa y Los Carrangueros, « [El raquireño](#) » *En Cantos Verdes*, Discos Fuentes, 1998.

⁵⁸⁹ Velosa y Los Carrangueros, « [Debajo del arrayán](#) » *En Cantos Verdes*, Discos Fuentes, 1998.

⁵⁹⁰ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [Canto a Mi Vereda](#) », *De mil amores*, Discos Fuentes, 1990.

Le bambuqrengue sureño : nous avons déjà présenté cette dénomination dans le chapitre sur le *merengue* avec la chanson *El maleficio*, comme étant un mélange entre le *bambuco* du sud de la Colombie et le *merengue caranguero*.

Bambuco fiestero : c'est le *bambuco* de fête, un *bambuco* pour la danse contrairement au *bambuco* chanson qui met l'accent sur le texte. Nous en retrouvons un exemple avec la pièce *Sin dinero y sin calzones* (Sans argent et sans culotte)⁵⁹¹.

Le Bambuco merengueado : cette dénomination est présentée dans le chapitre sur le *merengue* avec la chanson *Que solita está mi tierra*.

Nous rencontrons également d'autres dénominations comme **Bambuco arriado** pour la chanson *Pregúntale a los luceros* (Demandez aux étoiles)⁵⁹², **Bambuco raspado** pour la chanson *El Burrito Colorao* (Le petit âne rouge)⁵⁹³, ou encore **Bambuco** sans aucune autre indication pour la chanson *Tilingo tilango*⁵⁹⁴.

En dehors des productions de Jorge Velosa, la présence du *bambuco* dans les autres groupes *carrangueros* est très réduite. Nous n'avons pas rencontré par exemple de *bambucos* dans les disques des Frères Amado. Dans le répertoire du groupe les *Filipichines*, nous n'avons retrouvé qu'un seul *bambuco rajaleña*, avec la pièce *Pobre mi amigo*⁵⁹⁵, et qui présente la percussion avec la *tambora* comme dans les autres cas de *rajaleñas* que nous avons retrouvé dans le répertoire traditionnel et dans le répertoire de Jorge Velosa. Dans le répertoire analysé du groupe *El pueblo Canta*, nous avons retrouvé deux *bambucos*, un *bambuco rajaleña* appelé *Villancico campesino*⁵⁹⁶ et un autre dénommé *bambuco campesino* (*bambuco* paysan) sous le nom de *Mi Carlinita*⁵⁹⁷, et qui présente les caractéristiques du *bambuco* chanson.

⁵⁹¹ Velosa y Los Carrangueros, « [Sin dinero y sin calzones](#) », *Patiboliando*, MTM, 2002.

⁵⁹² Velosa y Los Carrangueros, « [Pregúntale a los luceros](#) », *Surungusungu*, MTM, 2005.

⁵⁹³ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [El Burrito Colorao](#) », *Con alma, vida y sombrero*, FM, 1985.

⁵⁹⁴ Velosa y Los Carrangueros, « [Tilingo tilango](#) », *Lero, Lero, Candelero*, MTM, 2003.

⁵⁹⁵ Los Filipichines, « [Pobre mi amigo](#) », *Sabor carranguero vol.2*, Discos el Dorado, 1998.

⁵⁹⁶ El Pueblo Canta, « [Villancico Campesino](#) », *Cantores y Bailadores*, Edi-Son producciones, 2007.

⁵⁹⁷ El Pueblo Canta, « [Mi Carlinita](#) », *¡Ay qué sería de mi folclor!*, Edi-Son producciones, 2016.

6.3. Le *pasillo* et le *zoropo* dans la musique *carranguera*

6.3.1. Le *pasillo*

Le *pasillo* et le *bambuco* sont les deux danses les plus importantes de la région andine colombienne et les plus représentatives par la quantité de répertoire composé sur ces rythmes. Néanmoins, les références écrites qui existent entre les deux danses sont disproportionnées. Tandis que le *bambuco* a fait l'objet de nombreuses études et débats académiques, comme nous l'avons pu constater, les références et études sur le *pasillo* sont très limitées.

Il existe un consensus entre les références retrouvées sur le *pasillo*, qui est une danse dérivée de la valse européenne et qui, dans ses origines, a vu le jour comme une pratique urbaine qui s'est répandue postérieurement dans les contextes ruraux. Autrement dit, le *pasillo* est une version créole de la valse européenne. Également, nous pouvons signaler que le *pasillo* a connu un processus inverse à celui du *bambuco*, qui lui a été formé comme une musique de salon postérieurement adoptée dans des contextes plus festifs et populaires tant à la ville comme à la campagne.

Comme le signale Martha Rodríguez⁵⁹⁸, la faible quantité de références écrites sur le *pasillo* s'explique par son origine européenne très marquée qui ne convient pas dans le processus de formation symbolique de l'identité nationale, comme c'était le cas du *bambuco* qui a permis l'élaboration d'un discours identitaire pour la construction d'un État-nation autour d'une culture métisse centrée dans les manifestations de la zone andine du pays. Pour Rodriguez :

« S'il avait été souhaitable, pour ceux qui s'intéressaient aux études folkloriques depuis les années soixante du XX^e siècle, d'y montrer une ascendance paysanne ou indigène, le fait qu'il soit de salon et de partition l'excluait du groupe des genres qui avaient un droit d'origine plus légitime, apparemment plus autochtone »⁵⁹⁹.

⁵⁹⁸ Martha Enna Rodríguez Melo, *Música nacional: el pasillo colombiano*, Bogotá, article inédit, 2012, p. 36.

⁵⁹⁹ Traduction de : « Aunque hubiera sido deseable para quienes desde la década de los años sesenta del siglo XX se interesaban en los estudios folclóricos, mostrar algún ancestro campesino o indígena en él, el

Du point de vue de l'écriture et de la conception musicale, le *pasillo* ne présente pas les mêmes difficultés que le *bambuco*. Les compositeurs ont toujours écrit les *pasillos* sur une mesure à 3/4, comme c'est le cas en général pour l'écriture de la valse, ce qu'illustre cette partition d'une pièce en rythme de *pasillo* écrite pour la guitare :

Suite Colombiana N° 2
I - El Margariteño (Pasillo)

Al Maestro Rómulo Lazarde

Gentil Montaña
Revised by the composer

Allegro ♩ = 160

bien marcato

cresc

p

cresc

Figure 15 : Extrait du *pasillo* de la suite Colombienne N° 2 pour guitare du compositeur Gentil Montaña⁶⁰⁰.

Dans les ensembles instrumentaux à cordes pincées, comme l'ensemble *carranguero*, le rythme acquiert un rythme harmonique entre la guitare, le *tiple* et la percussion. La polyrythmie qui se forme entre les instruments va déterminer un type organisation bi-

hecho de que haya sido de salón y partitura lo excluyó del grupo de los géneros que tenían un derecho de origen más legítimo, por ser, aparentemente más propios ». Ibidem, p. 37.

⁶⁰⁰ Gentil Montaña, « El margariteño », *Suite Colombiana n° 2*, Caroni Music, 2000.

rythmique 3/4 – 6/8. Sur cette organisation bi-rythmique, le *pasillo* présente un type d'accentuation que nous avons dénommé *commétrique*, qui se caractérise par un comportement rythmique qui privilégie un appui sur les premiers temps de chaque cycle du *pattern* rythmique de l'accompagnement rythmique harmonique. Nous constatons que, dans ce système rythmique, la basse est marquée en mesures de 3/4 avec le temps fort sur le premier temps de la mesure. Le *triple* fait de son côté les changements harmoniques sur le premier temps de la mesure et réalise en accompagnement l'opposition de battements pleins et battements étouffés par cycles de six battements. Voici un aperçu des patterns rythmiques présents dans le *pasillo* :

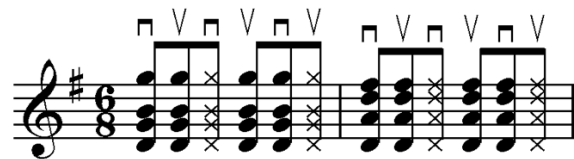


Figure 16 : Schéma rythmique du rythme de *pasillo* sur le *triple* avec la notation sur la portée.



Figure 17 : Schéma rythmique du rythme de *pasillo* à la guitare avec la notation sur la portée.

Dans la musique *carranguera*, le *pasillo* est mis en relation avec le *merengue carranguero* comme un des deux systèmes d'accentuation référencés par les musiciens. Nous rencontrons ainsi le *merengue* de type *pasillo* dans les *merengues* présentant des caractéristiques similaires dans la structure de l'accompagnement rythme harmonique réalisé par les instruments à cordes pincées, en particulier le *triple* et la guitare.

La présence du *pasillo* dans le répertoire des musiciens *carrangueros* n'est pas très important, probablement en raison de la similitude que cette danse présente avec le *merengue* de type commétrique. Néanmoins, nous avons trouvé une pièce, au sein de l'ensemble de notre corpus d'analyses, qui est indiqué sur l'enregistrement comme étant

un *pasillo* dans le répertoire de Jorge Velosa sous le titre de *El tinterillo*⁶⁰¹ (Le faux avocat).

6.3.2. Le *joropo*

Le mot *joropo* est associé à un genre musical et chorégraphique mais aussi à de la poésie chantée. Ce dernier appartient autant à la tradition musicale colombienne que vénézuélienne, mais s'il s'agit d'une expression plus populaire et plus largement diffusée sur le territoire vénézuélien.

Le mot *joropo*, nommé également *fandango*⁶⁰², tire probablement son origine du mot arabe *xarop*, « *jarabe* », sirop, ou bien aussi de la langue *quechua*, *guarapo*⁶⁰³. Selon la situation géographique, le *joropo* adopte plusieurs nominations : au Venezuela, le *joropo* est joué dans différentes régions où il adopte, à chaque fois, des appellations différentes. Nous retrouvons ainsi le *joropo* de la Plaine centrale, du centr-ouest et oriental⁶⁰⁴. En Colombie, le *joropo* appartient à la région de la Plaine orientale, et il est d'ailleurs souvent appelé « musique de la Plaine »⁶⁰⁵. En rapport avec la musique *carranguera*, nous allons nous centrer sur le *joropo* de la Plaine et les variantes qui se sont formées sur le piémont, qui est la zone du passage de la cordillère andine à la Plaine orientale.

Le territoire sur lequel se répand ce genre musical et chorégraphique correspond à une immense plaine traversée par le fleuve Orénoque, qui comprend les départements de Meta, Casanare, Arauca, Guainía et Guaviare en Colombie, et les États d'Apure, Cojedes, Barinas, Guárico, Mongajas et la Portuguesa au Venezuela⁶⁰⁶.

Le *joropo* de la Plaine est intimement lié à la vie, aux habitudes et aux activités socioculturelles des paysans qui habitent la région : les *llaneros*⁶⁰⁷. Il représente un style

⁶⁰¹ Los Carrangueros de Ráquira, « [El tinterillo](#) », *Así es la vida*, FM, 1982.

⁶⁰² Voir Emilio Casares Rodicio, « Joropo », *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, España, Sociedad General de Autores y Editores, 2000 p. 594.

⁶⁰³ Voir Antonio Garcia De Leon Griego, *El mar de los deseos. El Caribe hispanomusical. Historia y contrapunto*, México, Siglo XXI Editores/ Universidad de Quintana Roo/ Unesco, 2002, p. 124.

⁶⁰⁴ Emilio Casares Rodicio, « joropo », *op. cit.*, p. 594.

⁶⁰⁵ *Música llanera*.

⁶⁰⁶ Emilio Casares Rodicio, « Joropo », *op. cit.*, p. 594.

⁶⁰⁷ Les habitants de la Plaine.

de vie, il est issu du noyau social de la Plaine : *el hato* (la ferme). La musique produite dans ce contexte ainsi que sa poésie tournent autour de l'activité principale de la région : l'élevage. C'est chez les éleveurs que se sont formés les chants pour traire, les chants et les cris pour communiquer avec les animaux du troupeau, ainsi que le galop des chevaux imités par la rythmique des *maracas*⁶⁰⁸.

Concernant l'origine du *loropo*, il existe plusieurs théories qui l'apparentent au flamenco espagnol pour les caractéristiques de la danse, au zapateado et, pour la forme de l'émission de la voix, au *cante jondo*⁶⁰⁹. Alberto Baquero Nariño nous montre que même si le *loropo* a quelques ressemblances avec le flamenco, les deux musiques n'ont pas de filiation ; d'un côté parce que les mélismes de la voix du flamenco sont fondées sur des échelles non tonales alors que les chants et l'ornementation du *loropo* sont clairement tonals.

D'autre part, à l'époque coloniale, l'exploration et la possession des territoires de la Plaine ont été faites par la noblesse de Castille, de Navarre et d'Aragon, ainsi que sous le système des « Réductions » organisé par les jésuites d'origine basque et de l'Extremadura en Espagne ; ce qui annule la possibilité pour la région de la Plaine d'avoir reçu des influences andalouses. Dès 1604 s'établit la délimitation des provinces qui seront en charge des missionnaires jésuites dans les actuels territoires de la Plaine, autour de la partie basse du fleuve de l'Orénoque au Venezuela et de la Colombie, pour rester pendant plus de deux siècles dans la région⁶¹⁰. Ces ordres religieux ont eu une activité musicale importante dans cette région, comme le montrent les chroniqueurs Mercado (1721), Rivero (1728), Gumilla (1741) ou Cassani (1741)⁶¹¹.

L'activité des jésuites en faveur de l'évangélisation des Amérindiens et de l'exploitation économique, avec notamment les larges extensions de territoires à travers l'élevage

⁶⁰⁸ Alberto Baquero Nariño, *Joropo: Identidad llanera (la epopeya cultural de las comunidades del Orinoco)*, Bogotá, editorial Universidad Nacional de Colombia, 1990.

⁶⁰⁹ Voir Alberto Baquero Nariño, *Joropo: Identidad llanera (la epopeya cultural de las comunidades del Orinoco)*, *op. cit.*, p. 144-145, où il expose et réfute la théorie sur la parenté du *loropo* avec le *flamenco*.

⁶¹⁰ Egberto Bermudez, « La música en las misiones Jesuitas en los Llanos orientales colombianos, 1725-1810 », *Ensayos*. Instituto de investigaciones estéticas, 5, 1998-1999, p. 146.

⁶¹¹ *Ibidem*, p. 150.

extensif, a permis l'émergence d'une culture métisse dont le *joropo* constitue l'expression la plus caractéristique.

Le *joropo* a pourtant été un genre issu d'un long processus d'hybridation culturelle, produit du métissage. Dans le *joropo*, nous retrouvons les caractéristiques des danses sesquialtères espagnoles baroques et de la Renaissance telles que le *fandango*⁶¹² et la *jácara*, ainsi que tout l'héritage de la poésie chantée d'origine hispanique, qui a laissé de fortes traces dans la structuration des textes chantés et improvisés de ce genre⁶¹³. L'élément amérindien, très présent dans la région, est représenté de manière explicite par l'introduction de maracas dans l'instrumentation de ce genre. L'élément africain se manifeste dans la riche présence de polyrythmies ainsi que dans l'inversion et le déplacement d'accents qui seront produits sur les danses européennes.

Le *joropo* n'a pas eu la même diffusion du côté de la Colombie, au contraire de ce qu'a connu le *bambuco* pendant les guerres d'indépendance ; il est resté une musique identitaire pour une région très marginale de la Colombie. Ce genre n'a pas non plus connu la même ascension sociale que le *bambuco*. Cette condition marginale a permis à cette musique de rester peu modifiée du côté colombien gardant ainsi, au fil du temps, un bon nombre des caractéristiques rythmiques harmoniques transmises par l'oralité.

Du côté vénézuélien, le *joropo* est devenu un symbole d'identité nationale qui s'est répandu dans plusieurs régions de ce pays, faisant même une importante intrusion dans la musique savante.

Le *joropo* de la Plaine colombienne et vénézuélienne se divise en deux grands sous-genres : *golpes* et *pasajes*. Les *golpes* ont un caractère fort et vif, un tempo rigoureux ainsi que des structures harmoniques très définies. Elles sont les plus répandues dans le

⁶¹² Antonio Garcia De Leon Griego, *El mar de los deseos. El Caribe hispanomusical. Historia y contrapunto*, op cit p. 173, fait référence au *joropo* comme un genre connu au XIX^e siècle sous le nom de *fandango redondo* et signale qu'originellement, ses termes étaient employés pour désigner aussi bien le genre chanté que la danse ainsi que les réunions festives où sont joués ces types de musiques.

⁶¹³ Nous avons retrouvé des caractéristiques similaires en rapport à l'héritage hispanique de la poésie chantée dans les genres de *guabina* et *torbellino*. Il s'agit là d'un élément fondamental qui est très présent dans la construction des textes poétiques chantés ou déclamés par les musiciens *carrangueros*. Cet aspect sera développé plus en détail dans la troisième partie de cette recherche, dans la section consacrée à l'étude des stripthes dans la mise en scène du spectacle *carranguero*.

milieu rural. Les *pasajes* ont un caractère lyrique, elles ont une plus grande liberté dans le tempo et dans sa structure harmonique ainsi qu'un développement mélodique plus important⁶¹⁴. Dans la musique *carranguera*, nous retrouvons seulement le sous-genre de *golpes*, sur lesquels va se centrer notre analyse.

L'instrumentaire du *zoropo* se compose de la harpe diatonique, du *cuatro*, qui est un instrument à quatre cordes d'ordre simple de la famille des guitares, accordé par deux quarts et une tierce. Nous retrouvons aussi les *capachos*, ou maracas, et plus récemment ont été introduites la basse électrique et la *bandola*⁶¹⁵. Pour notre analyse, nous retiendrons le format suivant : *cuatro*, *harpe*, *capachos*, basse et voix soliste.

Systemes d'accentuation rythmique

Si nous prenons la base de l'instrumentation du *zoropo* avec le *cuatro*, la harpe, les *capachos* ou maracas, et la contrebasse, nous pouvons diviser ces instruments en deux groupes : d'une part le *cuatro* et les *capachos* et, de l'autre, la contrebasse. Ils vont ensuite se superposer en deux matrices métriques 3/4 – 6/8 avec ce type de configuration :



Figure 18 : Superposition des matrices métriques 3/4 – 6/8.

Le *cuatro* et les *capachos* ont une fonction harmonique et percussive et donnent une cohésion au groupe. Le *golpe* du *cuatro* est la série de battements en opposition entre des battements pleins et des battements étouffés, qui se succèdent en relation étroite avec l'opposition entre les sons aigus et les sons graves de la maraca. La disposition entre de tels timbres en opposition (pleins – étouffés, aigus – graves) détermine deux systèmes très différents d'accentuation et d'organisation du rythme, qui gardent le même rapport aux systèmes que ceux que nous avons établi pour le *merengue*, dont le système de type *commétrique* ou de type *pasillo*. Ce système est connu par les musiciens du *zoropo* comme

⁶¹⁴ Références extraites d'Emilio Casares Rodicio, « Joropo », *op. cit.*, p. 594.

⁶¹⁵ Cordophone à frettes, de la famille des luths à manche rapporté avec boîte de pulsation, auquel se substitue la harpe dans certains ensembles.

« *por corrido* », et le système d'accentuation *contramétrique* ou de type *bambuco* est appelé « *por derecho* » ou « *atravesado* » dans le *joropo*⁶¹⁶.

La basse a une fonction harmonique mais aussi polyrythmique, la basse marquant en permanence la mesure à 3/4. Sur le système *commétrique*, la basse donne les premier et troisième temps de la mesure et, sur le système *contramétrique*, elle marque les deuxième et troisième temps ; le premier, n'étant pas joué, forme un effet de syncope.

La harpe, instrument polyphonique, joue dans les deux métriques : la main droite qui joue la basse le fait à 3/4 et la main gauche fait en général des accords et des ornements en mesures de 6/8. Le chant, qui en général est masculin, est pensé en 6/8 avec beaucoup des syncopes. Le chanteur peut, selon son goût et ses capacités, faire les accents avant ou après les changements harmoniques.

Les *golpes* du *joropo*

Les *golpes* ont deux types d'accompagnement (*por derecho* et *por corrido*), qui correspondent à deux types d'organisation de la structure bi-métrique 3/4 – 6/8, selon deux formes d'accentuation différentes sur cette structure métrique et que nous venons de présenter.

Les *golpes* se divisent en plusieurs types selon leur structure harmonique. Celle-ci correspond à des périodes de 4 à 16 mesures qui ont une cadence harmonique prédéterminée par la forme du morceau. Sur cette cadence, se développe la pièce sous la forme d'une composition vocale ou instrumentale. La même cadence sert aussi de schéma ou structure pour l'improvisation aussi bien vocale qu'instrumentale. Les périodes ou cycles de la structure harmonique déterminent pourtant la forme du texte chanté. Les formes poétiques du quatrain et du dizain octosyllabique⁶¹⁷ s'ajustent parfaitement avec les systèmes d'accompagnement et les périodes de la cadence harmonique des *golpe* pour former un ensemble d'éléments harmoniques, rythmiques et poétiques.

⁶¹⁶ Les schémas des systèmes d'accentuation rythmique *commétrique* et *contramétrique* seront présentés en détail dans le chapitre 7.

⁶¹⁷ Ces formes poétiques, présentes également dans la musique *caranguera*, seront analysées dans le chapitre qui suit dans la section dédiée à l'analyse de la structure des textes.

L'origine des *golpes* est liée aux anciennes chansons traditionnelles qui se sont popularisées et conservées au fil du temps. Dans certains cas, la mélodie, la cadence ou le cycle harmonique sont restés comme des modèles à partir desquels ont été composées ou improvisées de nouvelles paroles. Dans d'autres cas, seule la structure harmonique est restée comme un schéma de composition.

Cette structuration des *golpes*, par de schémas harmoniques, nous fait présumer l'étroite relation qui peut exister avec le cantus firmus et les standards harmoniques cycliques propres aux danses de la Renaissance et de l'époque baroque introduites par les Espagnols sur le territoire américain.

Les sources parlent de l'existence de 22 *golpes*, dont les plus connus sont : *Gaván*, *Seis por derecho*, *San Rafael*, *Pajarillo*, *Quirpa*, *Seis corrío*, *Merecure*, *Periquera*, *Zumba que Zumba*, *Juana Guerrero*, *Chipola*, *Seis Numerao*, *Seis por Numeración*, *Gavilán* et le *Galerón*⁶¹⁸.

La proximité que le département de Boyacá garde avec la région de la Plaine orientale de la Colombie a produit d'importants échanges entre les deux régions. En particulier, la zone du piémont présente des manifestations hybrides entre le *zoropo* de la Plaine et le merengue du Plateau cundiboyacense, que nous avons classé comme *zoropo* de montage ou *merengue-zoropo*. Dans la musique *carranguera*, ce type de *zoropo* de montagne est assimilé au *merengue zoropiado*, qui correspond au *merengue* de type *pasillo* ou *merengue commétrique*. Dans notre corpus, nous avons trouvé trois *zoropos* parmi le répertoire des musiciens dont deux de Jorge Velosa sous les titres *El carranguero*⁶¹⁹ et *Las adivinanzas del jajajay*⁶²⁰ (*Les devinettes du jajaajay*). Le troisième *zoropo* est du groupe *Velo de Oza* et il est prénommé *Calambre Llanero*⁶²¹ (*Crampe de la Plaine*). C'est une pièce dans laquelle le groupe, qui croise des instruments appartenant aux ensembles de rock et de musique *carranguera* avec les instruments propres à l'ensemble de *zoropo* de la Plaine orientale, produit un type de *zoropo-rock*.

⁶¹⁸ Voir Alberto Baquero Nariño, *Zoropo: Identidad llanera (la epopeya cultural de las comunidades del Orinoco)*, op. cit., chapitre « Los golpes llaneros ».

⁶¹⁹ Los Carrangueros de Ráquira, « [El carranguero](#) », *Así es la vida*, FM, 1982.

⁶²⁰ Velosa y Los Carrangueros, « [Las adivinanzas del jajajay](#) », *Lero, Lero, Candelero*, MTM, 2003.

⁶²¹ Velo de Oza, « [Calambre Llanero](#) », *Sumercé*, MTM, 2012.

6.4 Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons analysé dans quelle mesure certaines danses traditionnelles colombiennes comme la *guabina*, le *torbellino*, le *bambuco*, le *pasillo* et le *zoropo* sont présents dans la musique *carranguera*. Nous avons pu constater, du point de vue quantitatif, que ces danses ne représentent pas une partie importante du répertoire de la musique *carranguera*. Cependant, elles ont contribué de manière significative à la construction du genre *carranguero* par les hybridations qui se sont produites entre ces danses, les danses de la *rumba* et le *merengue carranguero*.

Par l'analyse du contexte de formation de ces danses, nous avons observé que la musique *carranguera* est héritière d'un bon nombre d'éléments musicaux et de leur représentation sociale. Dans le cas spécifique de la *guabina* et le *torbellino*, il est important de signaler que ces deux danses ont apporté, avec leur instrumentarium et leurs modes de jeu, des éléments très caractéristiques sur lesquels s'est construite l'identité sonore de base des ensembles *carrangueros*. Également, il est important de remarquer qu'un bon nombre de manifestations de la tradition orale qui ont été associées à la représentation scénique de la *guabina* et du *torbellino*, en particulier l'utilisation des strophes récitées, ont été reprises par les musiciens *carrangueros* pour la construction de leur mise en scène.

Dans les autres danses comme le *bambuco*, le *pasillo* et le *zoropo*, nous avons pu remarquer qu'elles ont eu tendance à former des croisements et des hybridations avec le *merengue carranguero* grâce à la proximité et la similitude que ces danses présentent dans l'organisation de leurs systèmes métriques. De la même manière que la *guabina* et le *torbellino*, le *bambuco* et le *pasillo* ont introduit dans la musique *carranguera* les discussions et les débats que ces danses présentaient au sein de leurs propres représentations sociales, notamment par rapport à la formation d'une identité nationale et concernant les questions relatives à la conception métrique et à la notation rythmique. En particulier, l'analyse de la métrique et de la notation rythmique que nous avons réalisée sur le *bambuco* nous permettra de profiter des concepts et des éléments déjà bien analysés dans les études de cette danse, pour l'analyse que nous allons entamer dans le chapitre qui suit sur le *merengue carranguero*. Enfin, nous avons vu que le *merengue carranguero* garde une grande proximité avec le *zoropo*, en particulier avec le type de *zoropo* de montagne qui s'est formé dans le piémont de la Plaine orientale, une région dans laquelle

nous avons observé des échanges et hybridations importantes entre la musique *carranguera* et le *joropo* de la Plaine tant pour l'instrumentarium que pour les thématiques présentes dans les textes des chansons. Le type de musique qui se forme dans cette région du piémont sort du cadre de notre recherche, mais nous signalons qu'elle pourrait faire l'objet de futures recherches.

À présent, nous allons passer, dans le chapitre suivant, à l'analyse musicale technique des danses présentes dans la musique *carranguera*, en donnant un accent particulier à la structure rythmique de ces danses.

CHAPITRE 7 : analyse musicale des danses dans la musique *carranguera*

Dans les chapitres précédents, nous avons réalisé une étude approfondie des différentes danses présentes dans la musique *carranguera* en suivant la route que nous avons définie dans le chapitre 3, à savoir l'établissement d'une classification des danses à partir de l'analyse qualitative et quantitative du corpus sélectionné pour notre recherche. L'examen que nous avons entrepris jusqu'à présent des différentes danses a tenu compte de l'origine et de l'évolution de chaque danse, de leurs principales caractéristiques musicales, de leur représentation auprès de la société, ainsi que du comportement que ces danses présentent dans le répertoire de la musique *carranguera*.

L'analyse que nous allons réaliser dans ce chapitre s'orientera sur les aspects techniques de l'analyse musicale. Notre étude abordera ainsi l'analyse des structures formelles des textes et du discours musical, l'analyse de la configuration rythmique et métrique des danses, l'analyse de l'agencement des motifs et phrases mélodiques en rapport aux danses et, finalement, nous analyserons le comportement de l'harmonie dans la structuration des danses à partir du rythme harmonique, ainsi que la configuration des structures formelles à partir de des cadences harmoniques.

Nous tenons à signaler que notre analyse musicale dans la musique *carranguera* est centrée sur les danses, cependant notre intérêt principal est de comprendre comment se structurent les patrons rythmiques et métriques des différents rythmes de danse et comment, à partir des rapports qu'ils entretiennent avec le texte, se définit le comportement de la mélodie et de l'harmonie. L'objectif de notre analyse est d'examiner dans quelle mesure la danse est un élément central dans la configuration du spectacle *carranguero* et dans l'intégration entre la musique et le texte. La danse imprime à la musique *carranguera* une nature divertissante et permet d'instituer le spectacle *carranguero* comme un acte de revendication de la figure du paysan. Dans cette mesure, certains aspects de l'analyse musicale, comme par exemple l'analyse des lignes mélodiques selon la tessiture, les intervalles ou bien les comportements polyphoniques de la voix ou encore les instruments n'ont pas été pris en compte. Nous avons décidé en effet de circonscrire notre analyse aux aspects liés à la danse.

7.1. La structure formelle

Comme nous l'avons constaté dans le chapitre 3, le répertoire de la musique *carranguera* est généralement composé de poésie chantée sur un rythme de danse. Pour cette partie, qui est la plus large du répertoire, la structure des pièces obéit à une interaction entre les parties chantées et les sections instrumentales. Ces formes sont en général présentes dans les danses et les chansons traditionnelles et populaires en Colombie dont les musiciens *carrangueros* se sont inspirés. Nous allons d'abord faire une analyse de la structure des textes pour après comprendre comment cela s'intègre dans les chansons et interagit avec les sections instrumentales.

7.1.1. La structure des textes

Les structures présentes dans les textes des chansons dans la musique *carranguera* restent assez conventionnelles et répétitives. Fondamentalement, la structure des textes dans les chansons se base sur l'alternance entre les couplets et le refrain⁶²². La structure de la pièce, comme nous le verrons plus loin, se fonde sur l'alternance de parties chantées avec des parties instrumentales.

En ce qui concerne la structure des textes, l'élément central à partir duquel les musiciens narrent leurs histoires est *la copla*, que nous pouvons traduire par « strophe ».

Nous pouvons ainsi indifféremment remplacer la définition de *copla* par celle qui est utilisée pour la « strophe » en français :

« Originellement liée à la tragédie grecque dont elle désigne un moment, la strophe est un ensemble de vers reliés entre eux selon un schéma rythmique préétabli et/ou selon un système de rimes »⁶²³.

Nous pouvons cependant remarquer quatre caractéristiques qui nous permettront de définir la strophe dans notre travail, et que nous utiliserons par la suite pour tout ce qui peut faire référence à une strophe. Les caractéristiques de la strophe sont : un groupement

⁶²² En espagnol, les musiciens nomment le couplet « estrofa » et le refrain « coro ».

⁶²³ Véronique Klauber, « Strophe », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 21 mai 2020 sur www.universalis-edu.com/accesdistant.sorbonne-universite.fr/encyclopedie/strophe/.

de vers, une partie dans laquelle peut se diviser le texte d'une chanson, un groupe de rimes, une cellule qui représente une unité de sens.

Dans la musique *carranguera*, les strophes sont utilisées autant pour construire les textes des chansons que pour les réciter lors des interlocutions faites par les musiciens entre les chansons. Suivant la quantité de vers, les strophes peuvent se regrouper de deux à dix⁶²⁴ ; les *coplas* étant composées de quatre vers, le quatrain est le plus récurrent.

Les *coplas* se divisent en vers et les vers se décomposent selon le nombre de syllabes prononcées, appelées également « pieds », et déterminent la métrique en elle-même. Les vers dans la musique *carranguera* sont variables dans leur métrique, même si la métrique la plus habituelle est celle de huit syllabes. Les vers octosyllabiques sont un héritage des *romances* espagnoles du Moyen Âge⁶²⁵, introduits en Amérique latine à travers la poésie chantée et récitée lors de la colonisation espagnole et portugaise en Amérique. Les vers octosyllabiques constituent également un trait que nous pourrions qualifier de naturel dans la langue espagnole parlée⁶²⁶.

Un autre élément qui nous permet de reconnaître comment les coplas sont structurés est la rime. En prenant en compte le fait que les textes des chansons sont écrits en langue espagnole, il faut aussi prendre en compte, au moment de l'analyse, les spécificités de la langue dans la configuration de la rime. Le dictionnaire de l'Académie Royale Espagnole (RAE) offre la définition suivante de la rime : « Identité des sons vocaliques et consonantiques, ou seulement vocaliques, à partir de la dernière voyelle accentuée en deux versets ou plus »⁶²⁷. Ce que nous voulons faire remarquer dans cette définition est que, mis à part l'homophonie qui se présente entre les timbres articulatoires des sons, il est important de repérer dans la langue espagnole la position de la dernière voyelle accentuée du mot, qui peut se voir en fonction de l'accent tonique. C'est à partir de cette position que se forme la section de la rime, que certains auteurs appellent le « noyau

⁶²⁴ Nous pouvons voir que les appellations diffèrent en fonction du nombre de vers : distique pour 2 vers, tercet pour 3 vers, quatrain pour 4 vers, quintil pour 5 vers, sizain pour 6 vers, septain pour 7 vers, huitain pour 8 vers, nonnain pour 9 vers et dizain pour 10 vers.

⁶²⁵ Voir à ce sujet Daniel Devoto, « Romancero », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 21 mai 2020 sur www.universalis-edu.com/accesdistant.sorbonne-universite.fr/encyclopedie/romancero/.

⁶²⁶ Dans le milieu des poètes de tradition orale, les versets octosyllabiques sont perçus comme un trait naturel de la langue espagnole, au point de dire que la langue espagnole se parle en octoñol (« huitognol »).

⁶²⁷ Traduction de : « Identidad de sonidos vocálicos y consonánticos, o solo vocálicos, a partir de la última vocal acentuada en dos o más versos ». Consulté en ligne le 23 mai 2020 sur *Le dictionnaire de L'Académie Royale Espagnole* (RAE), <https://dle.rae.es/rima>.

rimant »⁶²⁸, et que nous adopterons dans nos analyses. Le noyau rimant peut ainsi être formé soit d'une voyelle soit de plusieurs syllabes. Cette spécificité de la rime dans la langue espagnole détermine l'organisation rythmique des textes par rapport aux accents de la musique. Selon la position de l'accent tonique, les rimes des mots peuvent présenter trois positions :

- Quand la voyelle accentuée se retrouve sur la dernière syllabe. En espagnol, ces mots sont prénommés aigus. Un exemple de cette situation est le mot *canción* qui peut rimer avec *invitación*, dont l'accent se retrouve sur la dernière voyelle et le noyau rimant sur la cellule « *ón* », ou bien le mot *café* qui peut rimer avec *té*, et dans ce cas le noyau rimant et la voyelle *é*.
- La deuxième position est quand la voyelle accentuée de la rime se retrouve dans un mot prénommé grave, qui se retrouve dans l'avant-dernière syllabe. Un exemple de cela est *casa*, qui peut rimer avec *masa*, dont l'accent se retrouve sur le premier *a* et le noyau rimant se concentre sur la cellule *asa*.
- La troisième possibilité est lorsque la voyelle accentuée de la rime se retrouve dans un mot prénommé d'accentuation esdrújula, et qui se retrouve dans l'antépénultième syllabe du mot. Un exemple est le mot *supersónico*, qui rime avec *irónico*. Ici, l'accent est sur la voyelle *ó* qui porte l'accent graphique, et le noyau rimant se concentre sur la cellule *ónico*, qui contient trois syllabes.

Cette condition de la position de l'accent du noyau rimant est très importante dans la métrique ainsi que dans la façon dont le texte s'insère dans la structure mélodique des airs.

Dans les vers octosyllabiques, qui sont ceux qui se présentent le plus fréquemment dans la musique *carranguera*, la position de l'accent détermine la façon de compter les vers avec les syllabes. Il faut remarquer que tous les vers octosyllabiques ne se composent pas de huit syllabes. La quantité de syllabes varie selon l'accentuation du dernier mot ; si le mot est d'accentuation aiguë, le verset contiendra sept syllabes ; s'il est grave il en contiendra huit ; et s'il est *esdrújula* la longueur sera de neuf. Néanmoins, tous les versets seront considérés comme octosyllabiques. Cela permet à l'accent tonique du mot de

⁶²⁸ Rafael de Balbin, « Sobre la configuración estrófica de la rima castellana », *Revista de Filología Española*, vol. XLVII, 1/4, 1964, p. 237-246.

toujours tomber avec le temps accentué de la mélodie. Nous pouvons voir un exemple de cette situation dans la chanson *La china que yo tenía* de Jorge Velosa, dans laquelle nous rencontrons l'alternance de versets à 8 syllabes dont le dernier mot est d'accentuation grave, avec des versets à 7 syllabes dont le dernier mot est d'accentuation aigüe. Voici une strophe de la chanson :

La chi-na que yo te-ní-a (8 syllabes)

Se jué pa la ca-pi-tal (7 syllabes)

De na-da va-lió que-rer-la, (8 syllabes)

Pues no qui-so re-gre-sar. (7 syllabes)

Les rimes présentent également une classification selon la quantité de sons communs. Dans la musique *carranguera*, nous rencontrons trois types de rimes : la rime *assonante* (assonance), la rime *consonante* (consonance)⁶²⁹ et la rime *coja* (boiteuse).

Dans la rime *assonante*, la coïncidence de la sonorité se fait seulement sur une voyelle, comme entre les mots *Bogotá* et *más*, dont l'accent tombe sur la voyelle *á*. Cet exemple se retrouve dans la chanson *La cucharita* de Jorge Velosa entre les vers deux et quatre de cette strophe :

Y como a los quince días

En pleno centro de Bogotá,

Me robaron los papeles,

La cucharita y no se que más.

La rime *consonante* est la rime dans laquelle l'homophonie entre les mots se forme à partir de la voyelle accentuée, impliquant donc tout le noyau rimant ; par exemple entre les mots *camino* / *destino* dans la chanson *Devuélveme mi destino* de Jorge Velosa :

⁶²⁹ La rime *assonante* présente la même signification que l'assonance dans la rime de la poésie en langue française. La rime *consonante* est une spécificité liée à la langue espagnole qui consiste à former un noyau rimant à partir de la voyelle accentuée.

Mariposa del camino
Devuelveme mi destino
Porque yo ya no me topo
Y siento que poco a poco
Ya el aliento se me va.

La rime que forme la *copla coja* est un style de strophe dans laquelle il y a une dislocation de la rime pour donner un effet humoristique. Cet effet consiste à éviter la rime qui apparaît comme évidente ou à changer l'accentuation du mot pour forcer la rime, à trouver un mot qui fonctionne pour la rime mais dont l'utilisation est quelque part absurde, ou encore à déplacer les mots dont le centre de gravité est à l'intérieur du vers pour donner cet effet de boitement. Voici un exemple de cette dernière situation dans une strophe du rimailleur Germán Carvajal, plus connu sous le nom de Minisigüí et cité par Jorge Velosa :

<i>Un armadillo venía</i>	Un tatou était
<i>Rodando por la escalera</i>	En train de descendre l'échelle
<i>Y al llegar al primer piso</i>	Et quand il est arrivé au premier étage
<i>Ya estaba desarmadillo.</i>	Il était déjà désarmé.

Un dernier élément important de la rime dans la structure de la strophe est la position des rimes entre les vers, c'est-à-dire la nature de la rime. Selon la combinaison des rimes entre elles, nous rencontrons trois possibilités : les rimes plates quand elles sont groupées par deux, par exemple dans un quatrain (AABB), les rimes croisées quand il y a une alternance de type (ABAB), et les rimes embrassées quand elles suivent la structure (ABBA)⁶³⁰.

Dans la conférence *La cantera de mi canta*⁶³¹ (« La carrière de ma poésie ») que Jorge Velosa a réalisée dans plusieurs universités en Colombie, il explique quels sont les styles de *copla* utilisées dans les textes récités et chantés présents dans la mise en scène des

⁶³⁰ Voir à ce sujet Véronique Klauber, « Rimes, systèmes de », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 mai 2020 sur www.universalis-edu.com/accesdistant.sorbonne-universite.fr/encyclopedie/systemes-de-rimes/.

⁶³¹ Jorge Velosa, *La cantera de mi canta*, ([enregistrement audio](#), 3 mars de 2016) conférence réalisée à l'Université d'Antioquia à Medellín le 3 mars de 2016.

spectacles de musique *carranguera* selon la métrique et la structure. Velosa parle ainsi de trois styles qui sont la *romance*, la *seguidilla* et la *redondilla*.

Le style de la *romance* dans la musique *carranguera*, selon Jorge Velosa, s'applique à la grande majorité de la poésie chantée et récitée. Il se réfère à cette dénomination pour les strophes qui sont des quatrains octosyllabiques et dont la rime est assonante ou consonante dans les vers pairs.

La *seguidilla*, selon Jorge Velosa, est un type de vers coupé, parce qu'il n'est pas homogène dans sa métrique, mais qui alterne entre vers de 7 syllabes et vers de 5 syllabes selon le schéma 7-5-7-5 avec une rime assonante ou consonante dans les vers pairs⁶³². Un exemple recueilli par Jorge Velosa dans le village de Tinjacá à Boyacá est le suivant :

Cartas van y vienen (7)

Por el correo (5)

Mas de nada me sirve (7)

*Si no te veo*⁶³³. (5)

La *redondilla*, comme le présente Jorge Velosa, est un type de strophe avec des versets habituellement octosyllabiques dont les rimes sont embrassées (ABBA). Même si ce type de rime n'est pas très courant dans les textes des chansons dans la musique *carranguera*, nous pouvons le retrouver dans les poésies récitées que font les musiciens dans leurs interlocutions entre les chansons. Voici une strophe utilisée par Jorge Velosa lors des interlocutions avec le public :

Como dijo el armadillo (A)

Pensando en nuestra nación (B)

La paz sin educación (B)

Es queso sin bocadillo. (A)

Comme l'a dit le tatou

En train de penser à notre nation

La paix sans éducation

C'est du pain sans ragoût

⁶³² Nous pouvons retrouver, dans la littérature poétique espagnole, d'autres structures pour la *seguidilla* ; la formule donnée par Jorge Velosa étant le type de *seguidilla* simple.

⁶³³ Pris de Jorge Velosa, *La cantera de mi canta*, op. cit.

Un dernier type de structure poétique que nous voulons mentionner est le dizain. Cette structure est la plus complexe que nous retrouvons dans la musique *carranguera*, par l'extension et par la rigueur demandées dans la métrique et la combinaison des rimes. En Amérique latine, le dizain est un type de forme très répandue en tant que phénomène poétique dans la littérature orale. La structure de référence du dizain dans la littérature en langue espagnole est *la décima Espinela*, qui est le dizain cultivé par le poète espagnol Vicente Espinel et qui est définie dans son livre *Diversas rimas*⁶³⁴. La structure de ce type de strophe est de dix vers octosyllabiques qui présentent dans les rimes la configuration suivante : ABBA.ACCDDC, le point représentant une pause obligatoire après le quatrième vers. Il est important de mentionner que ce type de structure n'est pas beaucoup pratiqué dans la musique *carranguera*, même si nous en retrouvons des exemples autant dans les textes des chansons que dans les poésies récitées produites par les musiciens. Les dizains que nous avons retrouvés ne sont pas strictement ajustés à la structure de la dizaine *Espinela*. Nous avons retrouvé par exemple une chanson appelée *De regreso al campo*⁶³⁵ (*Du retour à la campagne*), qui est composée de neuf strophes en dizains qui présentent la structure AABBCAABBC.

Voici une de ces strophes de la chanson :

Hasta el campo jue mi tía, (A)
Y esta vieja parecía (A)
Que onde yo hubiera sabi'o (B)
Nunca le hubiera creído (B)
Toa la paja que me habló, (C)
De que en la ciudad había (A)
Un montón de garantías (A)
Pa' que su ilustre sobrino (B)
Terminara ese destino (B)
De tirar el azadón. (C)

⁶³⁴ Voir à ce sujet Adrián Farid Freja de la Hoz, *La literatura oral en Colombia. Romances, coplas y décimas en el pacífico y el Caribe colombianos*, Bogotá, Université nationale de Colombie, 2015, p. 121-122.

⁶³⁵ Tocayo vargas, « [De regreso al campo](#) », *Musica Carranguera*, vol. 1, Cantando Music, 2018.

Jorge Velosa a également cultivé cette structure de strophe avec certaines particularités. Dans la chanson *La rumba de los animales*⁶³⁶, il reprend une strophe qu'il a apprise de José López dans leur région commune de Boyacá. Le texte n'adopte pas une structure définie pour la rime, comme nous pouvons l'observer ici :

De todos los animales (A)

Se fueron a una promesa (B)

El perro tocando tiple (C)

Y el ratón la pandereta (B)

El gato tocando chucho (D)

Y el armadillo trompeta (B)

El perro le dijo al gato (E)

Y el armadillo al raton (F)

No se me adelante mucho (D)

Porque se me pierde el son. (F)

Dans d'autres textes il mentionne tout de même qu'il essaie de s'ajuster à la structure de la strophe *Espinela* mais, il a l'habitude de laisser libre le premier vers sans l'attacher en rime avec les autres vers.

7.1.2. La segmentation et les structures musicales

Pour l'analyse musicale que nous allons présenter tout au long de ce chapitre, nous allons garder les dénominations données par les musiciens par rapport aux différentes parties qui composent les pièces. Les parties ou sections qui déterminent la structure de la pièce sont définies par l'interaction entre les parties chantées et les parties instrumentales. Dans les sections de poésies chantées avec le rythme de danse qui caractérise la pièce, nous pouvons distinguer deux types de dénomination : le couplet et le refrain⁶³⁷. Dans les parties dont les instruments jouent sans l'intervention du chant, nous retrouvons une mélodie qui est accompagnée avec le même type d'accompagnement rythmique harmonique que pour les sections avec chant. Nous avons rencontré les dénominations

⁶³⁶ Velosa y Los Carrangueros, « [La rumba de los animales](#) », *Lero Lero Candelero*, MTM, 2003.

⁶³⁷ En Espagnol, les musiciens prénomment *estrofa* le couplet et *coro* le refrain.

suivantes pour les parties instrumentales : l'introduction, les interludes et le final, ou coda⁶³⁸. Nous examinerons plus loin, dans section 7.1.2.a., comment les parties instrumentales présentent des comportements très variables autant dans leur extension que dans leur composition.

Pour la segmentation et l'analyse des différentes sections ou parties, instrumentales ou chantées, nous allons utiliser la terminologie propre à la phraséologie musicale, qui est l'une des techniques de segmentation traditionnelle décrites par Nicolas Meeùs⁶³⁹ comme étant une procédure à base extrinsèque. Cette procédure s'adapte bien à l'analyse des pièces de musique *carranguera* notamment en raison de son comportement tonal au niveau de l'harmonie et de la mélodie. Nous allons utiliser quatre niveaux de segmentation pour les différentes sections : la cellule, le motif, la phrase et la période. Pour les différences qui existent dans la conception et l'extension de ces niveaux de segmentation, nous proposons de définir la longueur avec laquelle nous appliquerons ces termes dans notre analyse.

- Les cellules rythmiques : les patrons rythmiques des danses dans la musique *carranguera* ont un comportement régulier et répétitif qui se présente sous la forme d'un ostinato rythmique. Les figures des ostinatos rythmiques caractérisent la participation de chaque instrument et, dans leur ensemble, configurent la structure rythmique de la danse. Les cellules rythmiques représentent ici chaque figure de l'ostinato rythmique et, dans les rythmes de danse de la musique *carranguera*, elles déterminent la composition d'une mesure.

- Les motifs : ils représentent la portion la plus petite avec une idée musicale perceptible. Pour nous, dans la musique *carranguera*, les motifs ont une longueur d'environ deux mesures. Ils dépassent donc la dimension d'une figure mélodique ou d'une cellule rythmique⁶⁴⁰. Dans les danses *carrangueras*, les motifs ne gardent pas nécessairement un comportement strict et symétrique.

⁶³⁸ En espagnol, nous avons retrouvé ces parties sous la dénomination d'*introducción, interludio* et *final*.

⁶³⁹ Voir Nicolas Meeùs, « De la forme musicale et de sa segmentation », *Musurgia*, 1/1, *Radiographie de la forme : la segmentation*, 1994, p. 7-23.

⁶⁴⁰ Dans la présentation des différents niveaux des segmentations des théories phraséologiques, Meeùs assimile dans un même niveau le motif et la cellule comme le plus petit élément. Mais il précise également, en citant W. Drabkin, qu'« ils entraînent généralement la notion d'une "idée" musicale caractéristique,

- Les phrases : dans la musique *carranguera*, les phrases musicales ont une forte relation avec le texte des poésies chantées. En général, les phrases musicales présentent la longueur d'un distique dans la versification poétique et se caractérisent par le fait de contenir un sens dans l'énonciation. Musicalement, les phrases ont en général une longueur de 4 mesures et se forment par l'intégration de deux motifs.
- Les périodes : en rapport à la longueur du texte, la période correspond à l'extension complète d'un couplet ou d'un refrain de quatre versets. Les périodes, en général, se composent de deux phrases de quatre mesures chacune. Néanmoins, nous avons rencontré des périodes qui se composent d'une phrase et qui sont donc des périodes de quatre mesures. Nous retiendrons, pour la période, le concept de Meeùs de « périodicité » de et « métrique », comme ce qui garde « une unité thématique ou harmonique, complète de sens et ponctuée par une cadence »⁶⁴¹. Nous avons donc deux éléments importants qui définissent la période : celui qui intègre un couplet de quatre versets, défini par une unité de sens et ponctué par une cadence.

Dans la composition des périodes, nous avons rencontré les comportements suivants⁶⁴² :

- a - b : pour des périodes de 8 mesures avec deux phrases différentes de 4 mesures chacune.
- a - a' : pour des périodes dans lesquelles la phrase initiale de 4 mesures est reprise ensuite à partir d'une note différente ou avec une légère variation rythmique.
- a - a : ici, la phrase de 4 mesures se répète deux fois pour former une période de 8 mesures.
- a : la période se compose d'une phrase de 4 mesures, dont la période est égale à une phrase.

7.1.2.a. Les sections instrumentales

Sur les pièces de poésies chantées avec un rythme de danse, nous retrouvons des sections instrumentales. Les parties instrumentales se retrouvent soit sur la forme d'une introduction, un ou plusieurs interludes entre les parties chantées, soit à la fin comme une

d'une "figure" mélodique ou rythmique susceptible d'engendrer un thème ». Nous avons voulu établir une différenciation entre la cellule et le motif en donnant à la cellule le statut d'un niveau plus réduit que le motif. Voir Nicolas Meeùs, « De la forme musicale et de sa segmentation », *op. cit.*, p. 11.

⁶⁴¹ Voir Nicolas Meeùs, « De la forme musicale et de sa segmentation », *op. cit.*, p. 12.

⁶⁴² Les lettres minuscules en gras représentent des phrases composées de 4 mesures.

coda pour fermer la pièce. Il est également possible de retrouver des interventions instrumentales en interaction avec les parties vocales à travers un contrepoint ou bien à la fin des phrases ou les enchaînements entre les sections. Nous allons analyser à présent la composition des différentes sections instrumentales que nous rencontrons dans les pièces de musique *carranguera* : l'introduction, les interludes et les formules pour le final instrumental des pièces. Les parties instrumentales qui apparaîtraient en contrepoint et en interaction avec les parties vocales seront traitées dans la section dédiée à l'analyse des motifs et phrases mélodiques.

A. L'introduction instrumentale

La composition de l'introduction instrumentale de la pièce peut être assez variée mais, en général, elle se caractérise pour l'exposition de deux ou trois phases mélodiques qui contiennent des matériaux caractéristiques présents dans la partie vocale. Dans l'introduction, il est donc possible de retrouver la présentation directe du thème principal ou d'un thème secondaire de la pièce, de même qu'il est possible de retrouver des variations ou des allusions à des motifs de la partie vocale. D'autres options que nous avons retrouvées dans le répertoire sont la réalisation de nouveaux motifs mélodiques sur les cercles harmoniques de la pièce ou la présentation d'un matériel contrastant avec la suite de la chanson. Dans les nouvelles propositions issues des groupes de musique *carranguera*, nous rencontrons, dans les introductions, des références à d'autres styles ou genres musicaux pour établir un fort contraste avec la partie chantée de la pièce. Cette procédure peut se retrouver assez régulièrement dans les reprises des chansons classiques de la musique *carranguera* faites par ces groupes émergents. Il est également important de signaler qu'il existe, en nombre réduit, des pièces sans introduction démarrant directement avec la partie vocale.

La mélodie principale de l'introduction se fait en général avec le *requinto*, même s'il est possible de rencontrer des introductions instrumentales avec l'harmonica ou avec la guitare. Dans l'introduction, la mélodie est accompagnée par le reste des instruments qui ne font pas la mélodie, avec l'accompagnement rythmique harmonique qui caractérise la danse sur laquelle est composée la chanson. La forme la plus basique d'une introduction peut se limiter à une mélodie faite par un seul instrument accompagné par les autres instruments, mais elle peut aussi adopter des formes plus complexes soit par le

changement dans l'orchestration entre les phrases ou les reprises des phrases de la mélodie, soit par la réalisation d'un contrepoint avec la mélodie principale.

La longueur d'une introduction peut être assez variable. En général, elles se composent de deux phrases ou idées musicales, mais il est possible de retrouver des introductions avec trois phrases aux motifs différents. Pour la structure des introductions, nous avons retrouvé les distributions suivantes :

- AA-BB : structure la plus courante. Nous retrouvons deux phrases différentes qui se répètent chacune. L'introduction se compose de 32 mesures. Voici quelques exemples de chansons qui illustrent cette distribution : *La coscojina*⁶⁴³, *Chinita boyacacuna*⁶⁴⁴, *El Pachuli*⁶⁴⁵, *El cascabelito*⁶⁴⁶, *Las diez pulguitas*⁶⁴⁷.

- A-B-C : la composition est de trois phrases sans reprises pour un total de 24 mesures. Exemple : *Que pena con mivecina*⁶⁴⁸

- AA-BB-C : cette forme se compose d'un total de 40 mesures. Exemple pour la distribution AA-BB-C : *La cucharita*⁶⁴⁹.

Dans la pièce *Te digo adios*⁶⁵⁰, nous pouvons retrouver une phrase en plus jouée *ad libitum*, avec un motif qui ne garde une relation qu'avec les autres motifs de la chanson. Cela fait une sorte d'introduction à l'introduction.

- A [a-a] - b - C [c — c'] : cette forme exceptionnelle de l'introduction se compose de 20 mesures.

La chanson que nous avons retrouvée contenant cette distribution est : *Mis once flores*⁶⁵¹

⁶⁴³ Jorge Velosa et Los Carrangueros de Ráquira, « [La coscojina](#) », *Los carrangueros de Ráquira*, FM, 1980.

⁶⁴⁴ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [Chinita boyacacuna](#) », *Pa' Los Pies y El Corazón*, FM, 1984.

⁶⁴⁵ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [El Pachuli](#) », *El que canta sus penas espanta*, Discos Fuentes, 1988.

⁶⁴⁶ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [El Cascabelito](#) », *Con alma, vida y sombrero*, FM, 1985.

⁶⁴⁷ Velosa y Los Carrangueros, « [Las diez pulguitas](#) », *Lero, lero, candelero*, MTM, 2003.

⁶⁴⁸ Velosa y Los Carrangueros, « [Que pena con mi vecina](#) », *Marcando Calavera*, 1996.

⁶⁴⁹ Jorge Velosa et Los Carrangueros de Ráquira, « [La cucharita](#) », *Los carrangueros de Ráquira*, FM, 1980.

⁶⁵⁰ *Ibidem*.

⁶⁵¹ *Ibidem*.

B. Les interludes instrumentaux

Nous appelons interludes instrumentaux les sections instrumentales qui séparent les sections chantées. Les interludes peuvent garder des caractéristiques de l'introduction, aussi bien pour le matériel mélodique des motifs et la longueur des phrases que pour l'orchestration. Néanmoins, les interludes peuvent contenir des développements ou des variations des motifs de l'introduction, ou bien nous pouvons retrouver dans l'interlude de nouveaux motifs mélodiques. Une pièce peut contenir un ou plusieurs interludes. Dans le cas où il y a plusieurs interludes, ils peuvent être similaires ou différents entre eux et en rapport aux motifs de l'introduction.

Dans les interludes, nous pouvons retrouver différentes combinaisons. Ils peuvent être similaires à l'introduction, comme dans la chanson *La coscojina*⁶⁵². Ils peuvent être similaires entre eux et différents de l'introduction. Enfin, les interludes peuvent être différents entre eux et différents de l'introduction, comme dans la chanson *Que pena con mi vecina* (Quelle honte avec ma voisine)⁶⁵³.

C. Le final de la pièce

Dans un bon nombre de cas, les pièces de musique *carranguera* finissent par une phrase instrumentale qui se compose d'un ou deux motifs de quatre mesures chacun. Cette partie de la pièce est appelée par les musiciens *salida* (sortie), *cierre* (fermeture) ou *remate* (chute). La phrase de fermeture est formulée de manière conclusive sur les éléments caractéristiques de l'introduction ou des interludes. Nous retrouvons aussi très fréquemment une procédure pour finir la pièce qui consiste à répéter le refrain de la pièce et faire un *diminuendo* jusqu'à la disparition progressive de l'intensité sonore de la pièce. Cet effet est connu des musiciens et du milieu des musiques enregistrées comme étant un *fade out*. Il existe également des finales de pièces avec une partie vocale ou mixte alternant entre une partie instrumentale et une partie vocale. Un autre élément important à signaler est que la variété des formules conclusives présentes dans les diverses pièces de musique *carranguera* montrent l'appropriation que les musiciens *carrangueros* ont fait d'autres musiques traditionnelles et populaires, ainsi que l'usage de techniques et d'effets des musiques enregistrées. Nous pouvons ainsi retrouver des finales de pièces de

⁶⁵² Los Carrangueros de Ráquira, « La coscojina », *Los carrangueros de Ráquira, op.cit.*

⁶⁵³ Velosa y Los Carrangueros, « Que pena con mi vecina », *Marcando Calavera, op.cit.*

la musique *carranguera* avec des formules conclusives caractéristiques de genres tels que le *vallenato*, le *porro*, la *rumba criolla* et le *joropo*.

Voici quelques exemples de chansons pouvant illustrer les différentes possibilités que nous avons retrouvées pour les finales de pièces :

- Avec une phrase de 4 ou 8 mesures sur des éléments de l'introduction ou des interludes avec une formule conclusive. Voici un exemple avec la chanson *Rosita la de las cartas*⁶⁵⁴. Sur cette pièce, les musiciens ont pris un motif qui est présent dans l'introduction et les interludes. Ce motif est répété trois fois avec une formule conclusive pour la quatrième fois :



Figure 19 : Phrase instrumentale pour le final de la chanson *Rosita la de las cartas* du compositeur Jorge Velosa.

- Avec un effet de *fade out* sur le refrain de la pièce. Exemple : *La cucharita*, *Eso le pasa por calabaza*⁶⁵⁵, *La gallina mellicera*⁶⁵⁶, *Que pena con mi vecina*, *El gallito carranguero*⁶⁵⁷.
- Un final mixte d'abord instrumental et ensuite chanté. Exemple : *Las adivinanzas del jajajay*⁶⁵⁸.
- Le final caractéristique des rythmes de danse de *rumba criolla*, *porro* et *paseo vallenato*. Dans ces trois danses, le final est très caractéristique avec le rythme suivant :



Figure 20 : Schème de final pièce des rythmes de *rumba criolla*, *porro* et *paseo vallenato*.

⁶⁵⁴ Los Carrangueros de Ráquira, « [Rosita la de las cartas](#) », *Los carrangueros de Ráquira*, FM, 1980.

⁶⁵⁵ Velosa y Los Carrangueros, « [Eso le pasa por calabaza](#) », *Marcando Calavera*, Discos Fuentes, 1996.

⁶⁵⁶ Velosa y Los Carrangueros, « [La gallina mellicera](#) », *Lero, lero, candelero*, MTM, 2003.

⁶⁵⁷ Velosa y Los Carrangueros, « [El gallito carranguero](#) », *Revolando en cuadro*, Discos Fuentes, 1994.

⁶⁵⁸ Velosa y Los Carrangueros, « [Las adivinanzas del jajajay](#) », *Lero, lero, candelero*, MTM, 2003.

Pour ce dernier type, nous pouvons citer les chansons *El burrito colorao*⁶⁵⁹ ou *Por fin se van a casar*⁶⁶⁰.

- Le final caractéristique du rythme de danse du *joropo*. Un nombre important de pièces *joropo* finissent sur l'accord de dominante. Nous rencontrons ce type de final dans les chansons *Las adivinanzas del jajajay*⁶⁶¹, *El carranguero*⁶⁶² et *Palomita de ojos verdes*⁶⁶³.

7.1.2.b. Les combinaisons entre les parties instrumentales et les parties chantées

Nous allons présenter maintenant quelques schémas de structures qu'il est possible de rencontrer dans le répertoire de la musique *carranguera* à partir des combinaisons issues de l'interaction entre les sections instrumentales et les parties chantées. Les schémas seront établis à partir de notre propre observation et avec une nomenclature que nous allons proposer pour l'analyse. Nous allons également prendre comme point de référence les structures proposées par le musicien et pédagogue musical Marco Villareal⁶⁶⁴.

Voici la nomenclature :

Introduction : **INT** ; Interlude **INL**, Final instrumental : **FI** ; Couplet : **CP** ; Refrain : **RF** et Section : **SEC**.

⁶⁵⁹ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [El burrito colorao](#) », *Con alma, vida y sombrero*, FM, 1985.

⁶⁶⁰ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [Por fin se van a casar](#) », *Pa' Los Pies y El Corazón*, FM, 1984.

⁶⁶¹ Velosa y Los Carrangueros, « Las adivinanzas del jajajay », *op. cit.*

⁶⁶² Jorge Velosa et Los Carrangueros de Ráquira, « [El carranguero](#) », *Así es la vida*, FM, 1982.

⁶⁶³ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [Palomita de ojos verdes](#) », *A ojo cerrado*, Discos Fuentes, 1989.

⁶⁶⁴ Marco Villareal est un musicien *carranguero*, joueur de *tiple requinto* et pédagogue musical. Nous avons obtenu de sa part des informations sur la musique *carranguera* lors d'un entretien personnel à Tinjacá, Boyacá, le 19 août 2019. Nous avons également eu diverses conversations et rencontres autour de leur activité musicale avec une participation lors des concerts des groupes *Los Campiranos* et *Campo Sonoro*. D'autre part, nous avons trouvé des informations très précieuses dans son mémoire de licence : Marco Villareal Otero, *Sistematización de aspectos técnico-interpretativos del requinto en la música carranguera: el caso de delio torres*, mémoire de Licence, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

Les schémas

Dans la structure la plus fréquente, nous pouvons retrouver la séquence introduction-couplet et refrain suivie après par interlude-couplet et refrain. La structure peut s'élargir en alternant les deux séquences antérieures en fonction de la quantité de couplets de la chanson. La fin peut être instrumentale ou peut aussi finir par le refrain.

[INT-CP1-RF] [INL-CP2-RF] FI

[INT-CP1-RF] [INL-CP2-RF] [INT-CP3-RF] [INL-CP4-RF] FI

Cette forme peut se retrouver également avec comme caractéristique le fait que l'introduction est reprise pour les interludes, dont INT = INL :

[INT-CP1-RF] [INT-CP2-RF] FI

[INT-CP1-RF] [INT-CP2-RF] [INT-CP3-RF] [INT-CP4-RF] FI

Une autre possibilité est celle d'alterner la séquence de couplet et refrain séparés par différents interludes. Voici quelques possibilités :

[INT-CP1-RF] [INL1-CP2-RF] [INL2-CP3-RF] [INL1-CP4-RF] FI

[INT-CP1-RF] [INL1-CP2-RF] [INL2-CP3-RF] [INL1-CP4-RF] [INT-CP5-RF] FI

Une autre possibilité dans la structure est de retrouver des pièces qui n'ont pas de refrain. Dans ce type de pièces, la structure se divise en sections qui sont séparées par des interludes instrumentaux. Pour ce type de structure, nous avons rencontré les combinaisons suivantes :

Des pièces qui ont des sections de deux couplets avec deux phrases musicales différentes (A-B) dont chaque section est séparée par un interlude instrumental, comme nous pouvons le voir dans le schéma suivant :

[INT-SEC1 (A-B)] [INL-SEC2 (A-B)] [INL- SEC3 (A-B)], etc... FI

Dans la chanson *El carranguero*, ce type de structure se présente avec 14 couplets de huit versets. Nous rencontrons ainsi 7 sections composées par deux couplets (A-B) séparés par des interludes musicaux, comme dans le schéma antérieur.

Dans la chanson *Las diabluras* (Les sottises)⁶⁶⁵, nous retrouvons la même logique d'organisation, mais avec une variation à l'intérieur des sections. La structure de la chanson est organisée en trois sections qui sont séparées par des interludes musicaux, et les sections se composent de quatre phrases (A-B-A'-C). Voici le schéma de la chanson :

[SEC1 (A-B-A'-C)] INL [SEC2 (A-B-A'-C)] INL [SEC3 (A-B-A'-C)] FI

À partir de l'analyse que nous venons de réaliser sur les structures musicales avec lesquelles sont construites les pièces de la musique *carranguera*, nous pouvons en tirer quelques conclusions. La première est que les matériaux musicaux de cette musique sont organisés principalement par rapport à deux paramètres. D'une part, le texte de la poésie chantée est très souvent divisé entre le refrain et les couplets et, de l'autre, on trouve l'alternance entre les sections vocales et instrumentales. Nous pouvons aussi noter qu'en dépit d'une apparente uniformité présente dans les structures de la musique *carranguera*, on peut retrouver, comme nous venons de le constater, une bonne variété de nuances et de combinaisons dans la forme, tant pour les sections instrumentales et vocales que pour les possibles combinaisons et les alternances entre les deux. Cette variété que nous avons rencontrée dans les structures est due en grande partie à la proximité que la musique *carranguera* garde avec d'autres genres musicaux, ainsi qu'aux expériences d'hybridations que les musiciens *carrangueros* produisent entre les différents genres.

⁶⁶⁵ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [Las diabluras](#) », Pa' Los Pies y El Corazón, op. cit.

7.2. Le rythme et les matrices rythmiques dans la musique *carranguera*

De la même manière que pour la plupart des genres musico-chorégraphiques d'Amérique latine, dans la musique *carranguera*, le rythme est un élément de premier niveau dans l'identification et la caractérisation des genres musicaux. Sur le terrain, nous avons rencontré des musiciens qui utilisent indistinctement le terme « rythme » pour nommer une danse, ainsi que les dénominations de « rythme de *merengue* » et de « rythme de *rumba* » pour les deux principales danses de la musique *carranguera*. Nous partagerons donc le concept du musicologue français Michel Plisson concernant l'importance du rythme pour identifier des genres musicaux d'Amérique latine. Voici ses propos :

« Presque toujours, le rythme et toutes ses composantes suffisent à établir l'identité du genre musico-chorégraphique. Il devient ainsi légitime d'établir, pour cette partie du monde, une taxinomie fondée sur le système rythmique »⁶⁶⁶.

La conception du rythme en tant qu'élément d'identification d'un genre musical implique, dans ce type de musique, la perception de l'ensemble polyphonique qui se forme par la superposition des timbres produits dans les gestes interprétatifs des instruments de percussion ainsi que des cordophones. Cet ensemble polyphonique est repérable à partir de l'identification des patrons, ou patterns, qui se répètent de façon cyclique et régulière.

Du point de vue rythmique, la périodisation dans les danses de musique *carranguera* peut comprendre deux niveaux. Un premier de caractère métrique, qui permet d'établir un « cadre de référence temporelle » avec les *patterns rythmiques* que forme l'accompagnement des danses. Ce niveau de périodisation est produit en général par la guitare, le *triple* et la *guacharaca* et, de temps en temps, par le *requinto*. Un deuxième niveau de périodisation est issu de l'organisation rythmique qui se forme à partir des figures rythmiques de la mélodie. Ce niveau de périodisation est généralement produit par le chant et le *requinto* et, occasionnellement, par les interventions de la guitare et le *triple*. La périodisation qui se produit en partant de la mélodie garde également une relation forte avec les cycles de l'harmonie.

⁶⁶⁶ Michel Plisson, « Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 13, 2001, p. 6.

Nous allons présenter maintenant une modélisation des patrons basiques avec lesquels se réalisent les accompagnements percussifs et harmoniques des principaux rythmes de danse dans la musique *carranguera*. Cette présentation est faite à partir des informations recueillies dans les interviews que les musiciens nous ont accordées, de l'écoute des enregistrements de musique *carranguera* choisie dans notre corpus de travail ainsi que de la comparaison avec les transcriptions réalisées dans divers travaux de recherche ou pour l'élaboration de matériel didactique. La présentation de ces ensembles polyphoniques se fera avec des transcriptions en écriture solfégique avec utilisation de certains symboles et conventions propres à l'articulation des instruments. Avant la présentation des schémas généraux des patrons rythmiques, nous allons préciser quelques termes et concepts qui nous seront utiles pour développer notre analyse.

7.2.1. Termes et concepts généraux pour la modélisation des patrons rythmiques pour l'accompagnement des danses dans la musique *carranguera*

L'aspect du rythme que nous voulons traiter ici est celui qui est en rapport avec les patrons qui caractérisent les cycles accompagnant les danses dans la musique *carranguera* ainsi que ces diverses variantes. Le traitement des comportements de la figuration rythmique de la mélodie fera l'objet d'une autre partie de ce chapitre.

Les concepts que nous voulons clarifier ici sont les suivants :

- Ce qui est en rapport avec la métrique, la pulsation, les cellules rythmiques et les valeurs opérationnelles minimales.
- La période, les matrices et les patrons rythmiques.
- L'agogique, les accents et les articulations.

7.2.1.a. La métrique, la pulsation, les cellules rythmiques et les valeurs opérationnelles minimales

La pulsation, également appelée temps, est le découpage isochronique implicite ou explicite des événements sonores sur le plan temporel. La pulsation peut se manifester de façon explicite et matérielle à travers des gestes physiques. Simha Arom définit la pulsation en tant qu'«une suite de points de repère réguliers par rapport auxquels s'ordonnent les événements rythmiques». Arom indique également que «la pulsation constitue l'unité de référence culturelle pour l'étalonnage du temps musical»⁶⁶⁷.

La notion de métrique ou du mètre se forme en rapport à l'agencement de la pulsation. La métrique se présente comme une caractéristique du temps et suggère une subdivision régulière et systématique. La subdivision du temps dans des événements réguliers présente deux possibilités : une subdivision binaire et une subdivision ternaire. C'est à partir de cette subdivision que nous parlons d'une métrique binaire ou bien d'une métrique ternaire. Dans la tradition occidentale écrite, la métrique soutient un rapport direct avec la notion de mesure parce qu'elle détermine, d'une part, la façon dont se produit la subdivision du temps⁶⁶⁸ et, d'autre part, car elle représente un niveau d'organisation dans un cycle plus large par la segmentation produite à travers des schémas réguliers d'accentuation⁶⁶⁹.

⁶⁶⁷ Simha Arom, *La boîte à outils d'un ethnomusicologue* (Nathalie Fernando, éd.), Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 263.

⁶⁶⁸ À ce sujet, Simha Arom indique que «le mètre est l'unité constitutive de la "mesure". Tributaire d'un schéma d'accentuation régulier, il suggère son mode de subdivision (en 2/4, 3/4, 6/8, etc.)». Voir Simha Arom, *La boîte à outils d'un ethnomusicologue, op. cit.*, p. 410. Arom indique également que : «La période s'articule donc, sur le plan métrique, en deux niveaux inférieurs, la pulsation et les valeurs opérationnelles que cette dernière regroupe. Une telle organisation se singularise par l'absence, entre la période elle-même et la pulsation, d'un niveau intermédiaire, consistant en un schéma accentuel régulier, la "mesure" de la musique occidentale et le temps fort qui la caractérise». Voir Simha Arom, «Structuration du temps dans les musiques d'Afrique centrale – Périodicité, mètre, rythmique et polyrythmie», *Revue de Musicologie*, 70/1, 1984, p. 8.

⁶⁶⁹ René Orea fait une clarification très pertinente sur ce que peut représenter la notion de cycle dans les musiques orales et les musiques écrites occidentales : «Dans la musique écrite occidentale, un cycle rythmique peut coïncider avec la notion de *mesure* (dont – rappelons-le – l'unité est le *mètre*, à la fois manifesté par la pulsation). Cependant, dans plusieurs cas, certains genres sont conventionnellement transcrits sous un certain chiffre indicateur de mesure, alors que le cycle du *pattern* rythmique peut dépasser les limites de cette *mesure*». Voir René Orea, *Le rythme dans les musiques traditionnelles de l'Amérique du Sud, Modélisation, typologie et signification culturelle*, thèse de doctorat en musicologie, Université de Montréal, Montréal, 2013, 2015, p. 129.

Le terme employé pour les valeurs opérationnelles minimales est repris de la terminologie utilisée pour Simha Arom dans ses analyses sur la structuration du temps dans les musiques d'Afrique centrale. D'après lui, cela représente « la plus petite durée pertinente issue de la subdivision du mètre »⁶⁷⁰. Pour lui, la pulsation peut être subdivisée de trois façons différentes : de façon binaire (en deux ou quatre parties), ternaire (en trois ou en six) et en subdivision « composite », qui implique un monnayage en cinq valeurs égales avec une combinaison entre binaire et ternaire⁶⁷¹. Le concept de valeurs opérationnelles minimales sera d'une grande utilité dans notre analyse, car cela nous permettra de délimiter la périodicité qui s'établit dans les gestes instrumentaux produisant le découpage métrique qui caractérise les accompagnements des danses dans la musique *carranguera* avec les instruments de percussion et les cordophones.

Une cellule rythmique s'établit, d'après Arom, à partir de la succession d'au moins deux sons⁶⁷². Les cellules vont nous permettre d'observer également, dans les danses de la musique *carranguera*, les traits constitutifs des systèmes d'accompagnement rythmique harmonique des cordophones et de la percussion, mais également ils nous permettront de repérer les figures rythmiques récurrentes dans la formation des mélodies dans les instruments et dans la partie vocale.

Dans les danses présentes dans la musique *carranguera*, la pulsation ne se fait pas par un marquage explicite du temps mais par réalisation consécutive des cellules rythmiques qui mettent en évidence un certain type de métrique avec une pulsation subjacente. Dans la *rumba carranguera*, le marquage de la pulsation devient assez clair. Dans les autres danses, spécialement dans le merengue, le *bambuco* et le *loropo*, le marquage de la pulsation est beaucoup moins évident en raison de l'ambiguïté qui existe dans la subdivision métrique. Nous rencontrons dans ces danses des successions de cycles dont les *valeurs opérationnelles minimales* ont une périodicité toutes les six valeurs. Cette périodicité permet un regroupement des valeurs en deux groupes de trois, ou bien en trois groupes de deux. Le marquage de la pulsation dans ce type de cycle peut ainsi se faire par

⁶⁷⁰ Simha Arom, *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, *op. cit.*, p. 264 et 415-416.

⁶⁷¹ Voir à ce sujet Simha Arom, « Structuration du temps dans les musiques d'Afrique centrale – Périodicité, mètre, rythmique et polyrythmie », *Revue de Musicologie*, 70/1, 1984, p. 8.

⁶⁷² Voici la référence sur Simha Arom, « Structuration du temps dans les musiques d'Afrique centrale – périodicité, mètre, rythmique et polyrythmie », *op. cit.*, p.11 : « Pour qu'il y ait cellule ou configuration, une succession de deux sons au moins est requise ».

deux pulsations en métrique ternaire ou par trois pulsations en métrique binaire ; il est également possible que s'opère la superposition ou l'alternance de deux types de regroupement. Cette multiplicité d'options génère une ambiguïté au moment de vouloir établir une pulsation à partir des cellules qui produisent les instruments soit par l'accompagnement rythmique harmonique soit à partir des éléments mélodiques.

Nous allons maintenant montrer en quoi consiste cette hybridation entre les métriques ternaires et binaires et nous allons également faire une caractérisation des patterns rythmiques et des structures cycliques des danses dans la musique *carranguera* qui nous permettra d'établir une modélisation.

7.2.1.b. La période, les cycles et les patrons rythmiques

Ces concepts sont liés à des musiques, comme celle que nous sommes en train d'examiner, qui présentent une structure pouvant se segmenter en périodes cycliques répétitives, permettant d'établir une modélisation d'après leurs caractéristiques.

D'après la définition de période d'Abraham Mol cité par Simha Arom, « la période est une boucle de temps fondée sur le retour de semblables à des intervalles semblables »⁶⁷³. Arom précise également qu'« en musique, un cycle est délimité par la récurrence ininterrompue d'évènements mélodico-rythmiques ou strictement rythmiques, similaires ou semblables »⁶⁷⁴. Nous allons prendre en compte, pour la présentation des modèles rythmiques des danses dans notre analyse de la musique *carranguera*, cette réitération d'évènements mélodico-rythmiques ainsi que les patrons polyrythmiques qui se forment par la superposition des éléments rythmiques entre les différents instruments⁶⁷⁵.

Le concept de patron, ou *pattern* rythmique, introduit un nouvel élément qui est la configuration de la boucle ou le segment avec lequel se répète cycliquement une formule rythmique, qui contient aussi des accents et des contrastes de timbres à partir du geste

⁶⁷³ Simha Arom, « Structuration du temps dans les musiques d'Afrique centrale – Périodicité, mètre, rythmique et polyrythmie », op. cit., p. 7.

⁶⁷⁴ Simha Arom, *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, op. cit., p. 407.

⁶⁷⁵ Un critère similaire a été formulé par René Orea dans son étude de modélisation des genres musicaux latino-américains. Voir René Orea, *Le rythme dans les musiques traditionnelles de l'Amérique du Sud, Modélisation, typologie et signification culturelle*, op. cit., p. 129.

d'exécution instrumental.

La *période* et le *cycle* seront pris en compte dans notre analyse en tant que groupement de pulsations qui contiennent un *pattern* rythmique. Celui-ci, à son tour, comporte des évènements ou des matériaux qui se répètent de manière similaire et rendent possible l'identification d'un rythme de danse ou bien encore d'un genre musical⁶⁷⁶.

Dans la transcription des danses en notation occidentale, les cycles que forment les patterns rythmiques de l'accompagnement correspondent en général à une mesure. Néanmoins, la réalisation de certains patterns d'accompagnement implique, pour leur réalisation par quelques instruments, une extension des cycles de deux mesures.

7.2.1.c. Les marques, les accentuations et les articulations

La marque est présentée par Arom comme étant un trait constitutif des figures rythmiques. Les marques sont déterminantes pour définir les éléments qui délimitent la périodicité dans une séquence rythmique. Pour la segmentation des patterns rythmiques, nous allons prendre, comme le propose Arom, trois types de marques : « l'accentuation, la modification de timbre, l'alternance des durées »⁶⁷⁷.

L'accentuation présuppose une différence dans l'intensité et une récurrence avec les éléments qui sont soulignés par ce moyen. La différence d'intensité nous conduit à la hiérarchisation entre les éléments accentués et non accentués qui, par leur comportement régulier, permet l'introduction d'une métrique ou d'un pattern rythmique.

Les marques qui délimitent les cycles peuvent aussi se produire par l'opposition de timbres sur le même instrument. Une séquence de sons qui se produisent avec un timbre homogène peut se segmenter avec le contraste produit par l'introduction d'un son ou d'un évènement sonore qui présente un timbre très différent. Nous retrouvons ce comportement dans la percussion et les cordophones dans la musique *carranguera*.

⁶⁷⁶ Voir René Orea, *Le rythme dans les musiques traditionnelles de l'Amérique du Sud, Modélisation, typologie et signification culturelle*, op. cit., p. 128.

⁶⁷⁷ Simha Arom, *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, op. cit., p. 291.

Le changement entre les valeurs de la durée des notes peut aussi être un marqueur qui délimite une période cyclique ; cela peut se produire soit par la différence de poids entre deux notes, la note la plus longue devenant plus accentuée que celle qui a une durée inférieure, ou par une succession de notes liées, une note séparée ou raccourcie gagnant un marquage par rapport aux autres.

7.2.1.d. La position des événements par rapport à la pulsation et à la métrique

La position des événements sonores peut coïncider avec le temps ou être à contretemps avec la pulsation. La prévalence dans le comportement de la position des événements sur une période ou un cycle, détermine une relation de *commétrie* ou *contramétrie*.

La *commétrie*, ou *contramétrie*, est définie par Arom comme les traits qui caractérisent une figure rythmique. Ces traits indiquent la relation de cette figure avec le temps et avec la métrique. Cette relation est *contramétrique* « lorsque l'occurrence des accents, des changements de timbre ou – en leur absence – des attaques, est prédominante sur des contretemps ». Cette relation est *commétrique* quand la tendance des événements coïncide avec les temps. Le comportement en relation au temps, ou métricité, peut être régulier, irrégulier ou mixte⁶⁷⁸.

Dans les musiques mesurées occidentales, la terminologie utilisée pour signaler la position dans laquelle se retrouvent les événements sonores par rapport à la mesure est *arsis* pour la levée, ou temps faible du mouvement, et *thesis* quand le début de l'évènement tombe sur le temps fort. La position nous offre ainsi deux types de comportements dans les patrons rythmiques : un qui est thétique, quand le début de l'évènement se produit à partir du premier temps du cycle qui est le plus fort, l'autre qui est anacroussique quand le début de l'évènement est sur la levée du mouvement.

Dans le merengue *carranguero*, il est possible de rencontrer deux types de comportements dans les patterns rythmiques de l'accompagnement ainsi que dans les comportements de la mélodie. Nous parlerons ainsi, dans la présentation des patterns

⁶⁷⁸ *Ibidem*, p. 301-302.

rythmiques des danses dans la musique *carranguera*, de deux types de comportements accentuels dans le *merengue carranguero* : le *commétrique* et le *contramétrique*. Certains auteurs parlent du régime thélique en faisant référence à ce que nous appellerons *commétrique*, et du régime anacrousique lorsque nous parlerons de *contramétrique*⁶⁷⁹. Nous garderons les termes thélique et anacrousique pour le comportement des phrases mélodiques.

7.2.2. Les diverses périodicités et les rapports métriques dans la musique *carranguera*

Le musicologue Michel Plisson propose une classification de la musique d'Amérique latine en trois groupes de familles selon les systèmes ou patrons rythmiques. Ces groupes, distincts entre eux, résument les matrices d'origine de la majorité des musiques traditionnelles en Amérique latine. Les trois groupes énoncés sont : « l'ensemble andin d'origine amérindienne, l'ensemble sesquialtère (3/4 – 6/8) d'origine baroque européenne, ainsi que l'ensemble (2/4 – 4/4) d'origine afro-américaine intégrant le système de claves »⁶⁸⁰.

Dans la musique *carranguera*, il est possible de retrouver dans les caractéristiques rythmiques des danses aussi bien des danses qui intègrent « l'ensemble sesquialtère » que des danses gardant les caractéristiques de « l'ensemble (2/4 – 4/4) » décrites par Plisson. Les deux rythmes de danse principaux de la musique *carranguera*, le *merengue* et la *rumba*, appartiennent chacun à un ensemble différent. Le *merengue* intègre d'une part l'ensemble sesquialtère et, d'autre part, différents rythmes traditionnels intègrent ce

⁶⁷⁹ Les dénominations de régime thélique et anacrousique sont utilisées par des chercheurs et pédagogues colombiens dans le cahier d'initiation musical des musiques andines du centre-orient pour différencier les deux régimes accentuels qui existent entre les musiques qui ont une métrique sesquialtère (3/4 – 6/8) dans cette région de la Colombie. Pour ces auteurs, lorsque « l'accent retombe sur la première note, affirmant leur sens de la gravitation, c'est le temps appelé *thesis*, caractérisant le régime accentuel thélique. Pour sa part, l'accent sur le contretemps, qui est un temps appelé *arsis*, contredit le sens gravitationnel, correspond aux temps faibles de l'unité du temps et du compas, et donne une place au régime accentuel anacrousique ». Traduction de : « La acentuación que recae sobre la primera nota, afirmando el sentido de lo gravitacional, es el tiempo denominado *thesis*, caracterizando el régimen acentual télico. Por su parte, la acentuación en el contratiempo, tiempo denominado *arsis*, que contraría el sentido gravitacional, corresponde a los tiempos débiles de la unidad de tiempo y del compás, dando lugar al régimen acentual anacrúsico ». Voir Efraín Franco, Nestor Lambuley et Jorge Sossa, *Músicas Andinas Centro-Oriente: ¡viva quien toca!*, op. cit., p. 26.

⁶⁸⁰ Michel Plisson, « Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine », op. cit., p. 28.

système métrique appartenant minoritairement au répertoire de la musique *carranguera*, comme le *bambuco*, le *pasillo*, le *joropo*, la *guabina* et le *torbellino*. Il est important de signaler qu'à l'aide de l'affinité métrique du merengue dans la musique *carranguera* avec les derniers rythmes de danse mentionnés, les musiciens ont pu réaliser un bon nombre d'hybridations entre le merengue et les autres rythmes, et ont abouti à diverses variantes du merengue dans la musique *carranguera*. La rumba, de son côté, fait partie de l'ensemble (2/4 – 4/4). De forme semblable que le merengue, dans la rumba, les musiciens ont pu créer des variantes par une hybridation produite avec d'autres genres musicaux gardant une affinité métrique avec elle. Nous retrouvons ainsi des affinités métriques avec le *corrido* mexicain, le *paseo vallenato* et le *son* cubain principalement. Nous allons introduire également dans notre analyse une troisième catégorisation, à savoir l'ensemble mixte (2/4 - 6/8 – 3/4). Celui-ci implique la superposition des deux derniers ensembles et sera plutôt appliqué pour caractériser le comportement rythmique hybride de certaines danses de l'ensemble, comme la *rumba carranguera* et la *rumba criolla*, qui font partie de l'ensemble rythmique (2/4 – 4/4).

Nous allons examiner ci-dessus ces ensembles métriques.

7.2.2.a. L'ensemble métrique sesquialtère (3/4 – 6/8)

A. Éléments conceptuels et historiques de l'ensemble métrique sesquialtère

Cet ensemble métrique est aussi appelé par d'autres musicologues latino-américains « *Cancionero* ternaire caribéen⁶⁸¹ ». L'ensemble métrique trouve ses origines dans les musiques européennes et africaines introduites en Amérique par les Espagnols, les Portugais et les diverses ethnies africaines qui ont circulé dans le continent pendant la période coloniale entre le XVI^e et le XVIII^e siècle⁶⁸². Comme le type de musique qui est

⁶⁸¹ Antonio Garcia de León Griego, historien et musicologue mexicain, fait une bonne description et une importante analyse de ce qu'il appelle : « *cancionero ternario caribeño* ». Pour cette analyse, nous recommandons le chapitre 3 p. 77-132 de son livre *El mar de los desos*. Voir Antonio Garcia de León Griego, *El mar de los deseos. El Caribe hispanomusical. Historia y contrapunto*, México, Siglo XXI Editores/ Universidad de Quintana Roo/ Unesco, 2002.

⁶⁸² La culture africaine était déjà bien présente sur le continent européen avant la découverte de l'Amérique. Il est pourtant très probable que des échanges et mimétismes d'ordre musical aient existé entre les deux cultures. Néanmoins, la très courte documentation sur les musiques africaines au XVI^e siècle ne nous permet pas de savoir si les cellules rythmiques du groupe ternaire sesquialtère sont une caractéristique provenant aussi de l'Europe ou de l'Afrique.

arrivé en Amérique est principalement de la danse, il y a eu de nombreuses musiques polyphoniques et de la poésie chantée.

Le système sesquialtère américain se distingue du système européen sur la forme par les apports de la population amérindienne, afro-américaine et métisse. Comme la tradition musicale dominante fut l'espagnole, les autres couches de la population se sont approprié cette musique et ont introduit des modifications sur le système rythmique sesquialtère européen par le déplacement continu d'accents, ainsi qu'avec l'inversion dans la hiérarchie des temps forts et des temps faibles par rapport aux systèmes européens. Cette hybridation a fini par donner de nouveaux patterns rythmiques présents dans les danses produites en Amérique latine et a eu deux effets opposés dans la culture : d'une part, cela a inscrit la culture américaine dans le cadre référentiel européen et, d'autre part, cela a apporté une différenciation par rapport aux groupes sociaux dominants.

La principale caractéristique métrique de ce type de système est le ternaire, qui se présente soit avec les cycles soit avec la subdivision de la pulsation. Nous pouvons ainsi retrouver deux possibilités : des cycles ternaires avec une subdivision binaire, que nous allons représenter avec la mesure de 3/4, ou bien des cycles binaires avec une subdivision ternaire et qui seront représentés pour notre transcription avec la mesure de 6/8. Ainsi :



Figure 21 : Subdivision binaire et ternaire de la pulsation dans l'ensemble métrique sesquialtère (3/4 – 6/8).

Les possibilités de superposer ou d'alterner les deux organisations de cycles sont à l'origine des dénominations de sesquialtère ou d'hémiole et, encore plus récemment, de bimétrie. La dénomination de sesquialtère, d'origine latine⁶⁸³, ou d'hémiole, d'origine grecque⁶⁸⁴, est utilisée en Europe depuis l'époque médiévale pour faire référence à un type de proportion de 3 à 2 et qui était à l'époque le symbole de la perfection.

⁶⁸³ Michel Plisson présente la différence entre sesquialtère et hémiole, le premier terme venant du latin sesqui (une fois et demi) et alter (l'autre) et le second du grec hémolios (un et demi).

⁶⁸⁴ Voir Michel Plisson, « Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine », op. cit., p. 26.

Dans les conceptions théoriques de l'époque médiévale et de la Renaissance, nous pouvons trouver plusieurs interprétations. Tout d'abord, comme l'indique Fabien Levy :

« Une proportion sesquialtère est indiquée par 3/2, et signifie simplement que trois minimales ou semi-brèves sont confrontées à deux ; autrement dit, quand les trois notes sont comparées aux deux notes, chacune des trois perd un tiers de sa valeur »⁶⁸⁵.

Cette proportion est notée sous la formule :

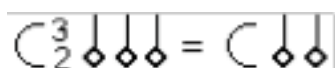









Figure 22 : Notation de la proportion sesquialtère 3/2⁶⁸⁶.

L'autre conception est exposée par Carl Dahlhaus, qui explique :

« que la *prolatio maior*  puisse être lue avec ou sans augmentation, et qu'elle puisse d'un autre côté, comme en témoignent Tinctoris et Gaffurio, être considérée comme une extension de la *prolatio minor*  =  ou comme une "organisation en triolets"  = , atteste en somme qu'il n'y a pas moins de quatre interprétations possibles d'un même signe, lesquelles coexistent ou s'opposent. D'autre part, l'organisation en triolets était exprimée, d'après la règle, par la *proportio sesquialtera* 3/2  =  — ou par le remplissage en noir des notes. Cependant, il apparaît que la *proportio sesquialtera* pouvait aussi être interprétée comme une extension de la *prolatio minor* à la minime, c'est-à-dire comme un équivalent de la *prolatio maior*. Il n'était, de plus, pas précisé si la proportion se référait à la brève, la semi brève ou la minime, ou bien exprimé de manière anachronique, si 12 croches (minimes) formaient une mesure à 6/8, à 3/4 ou bien une mesure à 6/4, ou à 3/2 »⁶⁸⁷.

⁶⁸⁵ Fabien Levy, *Les écritures du temps (musique, rythme, etc.)*, Paris, L'harmattan, Ircam / Centre Georges-Pompidou, 2001, p. 38.

⁶⁸⁶ Image tirée de Carl Dahlhaus, *La théorie du tactus et des proportions dans la musique du XV^e au XVII^e siècle*, sur le site : www.entretiens.asso.fr/Bohy/Biblio/Traduc/Tem&Prol/index.htm, consulté le 4 novembre de 2019.

⁶⁸⁷ Carl Dahlhaus, *La théorie du tactus et des proportions dans la musique du XV^e au XVII^e siècle*, traduction de François Bohy de l'article : « DIE TACTUS-UND PROPORTIONENLEHRE DES 15. BIS 17. JAHRHUNDERTS », article de *l'encyclopédie Geschichte der Musiktheorie – Band 6 : Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, DARMSTADT, 1987, Chapitre 3.

Michel Plisson fait une précision par rapport à la possibilité que la proportion ne soit pas seulement dans la disposition $3 = 2$ mais également, à l'inverse, $2 = 3$:

« Des notes sont dites sesquialtères ou hémioles lorsqu'elles sont dans le rapport de $3 = 2$, c'est-à-dire lorsque 3 notes sont rendues égales à 2 en durée ou l'inverse : rapport "deux contre trois". Soit une proportion diminuante si $3 = 2$, soit une proportion majorante si $2 = 3$ »⁶⁸⁸.

Voici un aperçu de la contraposition de 3 contre 2 :

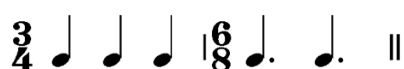


Figure 23 : Contraposition de 3 contre 2.

Voici la superposition des deux métriques en polyrythmie, dans la première mesure en proportion majorante, et dans la deuxième en proportion diminuante :

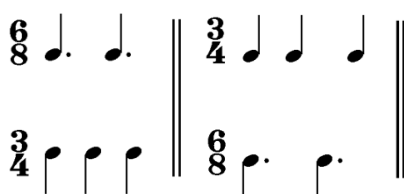


Figure 24 : superposition de 3 contre 2 en polyrythmie.



Figure 25 : Superposition en polyrythmie avec la subdivision des valeurs opérationnelles minimales.

Comme le signale également Plisson, ces proportions rythmiques médiévales ont pris leur essor au XVI^e siècle en Espagne et ont connu un très large développement dans

Références sur le site : www.entretemps.asso.fr/Bohy/Biblio/Traduc/Tem&Prol/index.htm, consulté le 4 novembre de 2019.

⁶⁸⁸ Michel Plisson, « Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine », *op. cit.*, p. 8.

l'Amérique hispanophone lorsque les musiques issues du métissage culturel dans le Continent⁶⁸⁹ se sont formées.

Ce type d'organisation rythmique a été transmis dans l'Amérique hispanophone à travers la musique polyphonique du XVI^e siècle, la poésie chantée et les danses populaires de l'époque, qui étaient accompagnées principalement par des instruments à cordes pincées comme la vihuela et la guitare. En Amérique latine, les instruments se sont adaptés et se sont transformés pour produire une énorme gamme de variantes régionales⁶⁹⁰.

B. La métrique sesquialtère ou birythmique dans les rythmes de danse *carranguera*

Comme nous l'avons déjà signalé, le principal rythme de danse de la musique *carranguera* présentant un comportement métrique sesquialtère est le merengue. Néanmoins, les musiciens que nous avons interviewés sur le terrain indiquent tous que sur cette métrique, il est possible de retrouver deux systèmes d'accentuation.

D'un côté, nous rencontrons les dénominations de *merengue* de type *pasillo*, ou *merengue joropiado*. Pour ce groupe, nous allons adopter la dénomination de *merengue* de type *commétrique*. Dans le même système d'accentuation, nous avons également les rythmes de *pasillo*, *torbellino*, *guabina* et le *joropo por corrido*.

D'autre part, nous rencontrons les dénominations de *merengue* de type *bambuco* ou *merengue carranguero*. Pour ce groupe, nous allons adopter la dénomination de *merengue* de type *contramétrique*. Nous retrouvons également d'autres rythmes dans le répertoire de la musique *carranguera* qui présentent le même système d'accentuation comme le *bambuco*, le *joropo por derecho* ou *atravesao*.

C. Organisation des registres de l'orchestration selon les patterns rythmiques des deux systèmes rythmiques dans le merengue

De manière générale, nous pouvons signaler que la texture polyphonique de l'accompagnement des danses dans la musique *carranguera* s'organise avec la


⁶⁸⁹ *Ibidem*, op. cit., p. 8-9.


⁶⁹⁰ Dans le chapitre 10, dans la section « Modes de jeu, du *tiple* dans la musique *carranguera* », la façon dont la métrique sesquialtère s'est intégrée aux modes et techniques de jeu du *tiple* sera traitée en profondeur.


superposition des phrases réalisées par les instruments sur des patterns rythmiques répartis en trois registres : grave, médium et haut.

Le registre haut est à la charge de la percussion et c'est la *guacharaca* qui fait la subdivision des valeurs opérationnelles minimales en jouant vers le bas et vers le haut avec la superposition de coups secs et de coups frottés ou ouverts. Les coups frottés ont pour but d'établir une marque sur chaque groupe de trois valeurs opérationnelles. Voici les possibilités que nous avons rencontrées pour la *guacharaca* avec les conventions que nous allons utiliser pour le représenter :

◻ = Coups vers le bas ∇ = Coups vers le haut

 = Coup frotté vers le haut ◻• = Coup sec vers le bas.

 = Coups vers l'extérieur du corps avec la fourchette

Le registre médium est à la charge principalement du *tiple*, même si le *requinto* réalise de temps en temps le même type d'accompagnement. Le pattern rythmique du *tiple* est construit avec l'alternance des battements de la main droite vers le haut et vers le bas avec la superposition de coups pleins avec de coups étouffés. Les coups pleins se jouent en gardant la main fermée, vers le bas avec les ongles de l'index, le majeur et l'annulaire ensemble, et les coups vers le haut se font avec l'ongle du pouce. Les coups étouffés ont trois possibilités d'articulation : couper le son avec un silence (*apagado*), couper le son en faisant un clic (*chasquido*) ou jouer un son écrasé avec les ongles pour faire ressortir les harmoniques des cordes et produire une sonorité de cymbale (*aplatillado*). Dans la musique *carranguera*, en général, le coup étouffé le plus courant est le coupé en silence, le coup avec un clic est une caractéristique des coups étouffés du *cuatro* dans le *zoropo* et le coup étouffé de type cymbale se présente spécialement avec le *tiple* dans le *bambuco* et dans le *pasillo*⁶⁹¹. Nous allons représenter les coups pleins avec le signe  et les coups

⁶⁹¹ Une différence importante dans les rythmes de danse se présente dans la manière de faire le coup étouffé. Les rythmes *carrangueros* se font avec les coups étouffés avec silence alors que les rythmes traditionnels, qui font partie du répertoire *carranguero* comme le *zoropo*, le *bambuco* et le *pasillo*, se font avec les coups étouffés caractéristiques de chaque danse.

étouffés, quelle que soit leur forme, avec le signe suivant : \times . Les coups vers le bas seront représentés comme se suit :

\square = Coups vers le bas ∇ = Coups vers le haut

Voici une représentation de quelques combinaisons pour le jeu battu dans le *triple* et le *requinto*. Nous simplifierons ainsi l'écriture des schémas pour le *triple* sur une seule ligne qui représente le jeu battu de la main droite :



Figure 26 : Schéma rythmique du rythme de *pasillo* sur le *triple* sur une seule ligne.

Le registre grave est réalisé par la guitare dans l'ensemble traditionnel de musique *carranguera*, mais certains groupes ont adopté la basse électrique pour couvrir ce registre. Les notes basses ont une fonction harmonique mais aussi polyrythmique. La principale caractéristique de la basse est de marquer en permanence la mesure à 3/4.

La guitare étant un instrument polyphonique, elle a la possibilité de jouer avec la superposition des deux métriques. D'un côté avec les accords plaqués dans le registre médium et aigu de la guitare à 6/8 et, de l'autre, avec les basses à 3/4.



Figure 27 : Schéma du rythme de *bambuco* à guitare. Accords plaqués vers le haut et basses vers le bas.

Voici le schéma simplifié à la guitare qui présente les accords plaqués avec la hampe vers le haut et la partie de la base avec la hampe vers le bas :



Figure 28 : Schéma simplifié du rythme de *bambuco* à la guitare.

Nous allons examiner ci-dessous comment se présentent, sur les instruments, les *patterns* rythmiques des deux systèmes d'accentuation du *merengue commétrique* et *contramétrique* dans la musique *carranguera*.

Le merengue commétrique :

Les dénominations que les musiciens donnent à ce type de merengue (merengue de type *passillo* et *merengue joropiado*) mettent en relief leur proximité et ressemblance dans les caractéristiques musicales des genres concernés : le *pasillo* et le *joropo*. Le *merengue commétrique* présente également une grande proximité avec les rythmes de *guabina* et de *torbellino* dans son fonctionnement d'accentuation rythmique. Dans le cas du *joropo*, il est important de signaler qu'il existe également deux systèmes d'accentuation de la même manière que pour le *merengue* dans la musique *carranguera* : le système d'accentuation *commétrique*, qui dans le *joropo* est connu par les musiciens comme *por corrido*, et le système d'accentuation *contramétrique* appelé *por derecho* ou *atravesado*.

Dans le tableau ci-dessous (Tableau 13), nous allons présenter les *patterns* rythmiques les plus courants dans l'accompagnement du rythme de danse du *merengue commétrique* ainsi que dans les rythmes de danse qui présentent le même système d'accentuation rythmique dans le répertoire *carranguero*. Ce tableau nous permettra de visualiser les correspondances qui peuvent exister entre les cellules rythmiques caractéristiques de chaque danse.

Conventions utilisées dans les schémas du tableau :

▣ = Coups vers le bas V = Coups vers le haut

♪ = Coups pleins ×♪ = Coups étouffés

♪ = Coups vers l'extérieur du corps avec la fourchette dans la *guacharaca*




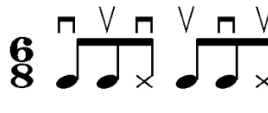
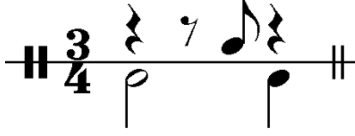
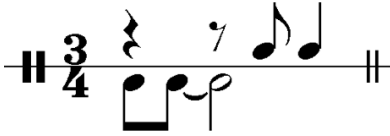
Instruments	<i>Merengue commétrique</i>	<i>Pasillo</i>
Registre aigu, les percussions : <i>la guacharaca</i>		
Registre medium, les cordophones : <i>le tiple et le requinto</i>		
Registre grave et instruments polyphoniques : <i>la guitare ou la basse électrique</i>	 <p data-bbox="679 779 1018 853"><i>Accords plaqués vers le haut et basses vers le bas.</i></p>	

Tableau 13 : Cellules rythmiques et rythme harmoniques dans le *merengue commétrique*.

Le merengue contramétrique :

Ce type de *merengue*, connu des musiciens comme *merengue* de type *bambuco*, garde les mêmes caractéristiques que le *merengue vallenato* ainsi que des caractéristiques rythmiques proches du *bambuco* et du *joropo* de type *contramétrique* appelé par les musiciens *por derecho* ou *atravesao*.

Nous présenterons dans le tableau ci-dessous (Tableau 14) les *patterns* rythmiques de l'accompagnement du rythme de danse du *merengue contramétrique* pour le comparer avec les rythmes de *bambuco* et de *joropo por derecho*.






Instrument	<i>Merengue contramétrique</i>	<i>Bambuco</i>
Registre aigu, les percussions : <i>la guacharaca</i>		
Registre médium, les cordophones : le <i>triple</i> et le <i>requinto</i>		
Registre grave et instruments polyphoniques : la guitare ou la basse électrique	 <i>Accords plaqués vers le haut et basses vers le bas.</i>	

Tableau 14 : Cellules rythmiques et rythme harmoniques dans le *merengue contramétrique*.

7.2.2.b. L'ensemble métrique (2/4 – 4/4)

Cet ensemble métrique en Amérique Latine est nommé par Michel Plisson comme étant le résultat des « syncrétismes rythmiques afro-américains »⁶⁹². Selon leur caractérisation, l'ensemble tire ses origines dans l'appropriation et la réinterprétation des musiques européennes, introduites sur le Continent, réalisées par les populations africaines et métisses présentes en Amérique, vers la fin de la période de colonisation. Cette appropriation a eu comme résultat la production de nouvelles cellules et de nouveaux patrons rythmiques. À la différence de l'ensemble métrique sesquialtère qui avait été introduit en Amérique au début de la période coloniale au XVI^e siècle, l'ensemble (2/4 – 4/4) commence à se former spécialement dans les Antilles avec l'arrivée de danses comme la contredanse vers la fin du XVIII^e siècle. Par sa position privilégiée dans les échanges commerciaux, Cuba était un endroit crucial dans la formation des syncrétismes rythmiques de type (2/4 – 4/4). Nous devons signaler ici que les patterns sont bien

⁶⁹² Pour Plisson « les syncrétismes musicaux résulteront de cette double contradiction : les musiciens noirs exécutent la musique des Blancs qui leur permet une ascension sociale lesquels, en retour, préfèrent les Noirs pour jouer leur musique. Les Blancs, en effet, rejettent les tambours et les « tangos » de leurs anciens esclaves. L'abolition est trop récente pour que leur musique soit acceptée par le groupe social dominant. Les Noirs – et aussi les métis – s'emparent de cette musique blanche, la transforment par le phrasé, les accents, les ornements, les figures, créant des métissages qui établissent symboliquement une distance sociale entre les groupes sociaux tout en les intégrant ». Michel Plisson, « Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine », *op. cit* p.17.

présents dans la rumba cubaine de type commercial et transnational et à leur tour sont repris dans la *rumba criolla*.

Nous allons présenter maintenant les principaux patterns, cellules ou marqueurs rythmiques qui appartiennent à cet ensemble, plus particulièrement ce qui concerne les structures rythmiques de la rumba. Nous allons montrer d'abord les caractéristiques du rythme de la percussion dans la rumba traditionnelle afro-cubaine pour ensuite indiquer les éléments les plus marquants qui sont restés dans la rumba de type commercial et qui serviront de base à l'analyse ultérieure des *rumbas criolla* et de la *rumba carranguera*.

A. La superposition de 3 contre 2

Ce type de superposition oppose la subdivision binaire et ternaire de la pulsation en gardant toujours les mêmes cycles métriques binaires.

Voici une représentation de ce type de superposition :



Figure 29 : Superposition de la subdivision binaire et ternaire de la pulsation.

Il faut remarquer que ce type de superposition métrique donne une organisation rythmique différente à celle de l'ensemble sesquialtère européen. Dans l'ensemble européen hispanique, la proportion des valeurs minimales opérationnelles est respectée ; nous retrouvons ainsi 6 croches sur une mesure à 6/8 en deux groupes de trois, et trois groupes de deux sur une mesure à 3/4. Dans l'ensemble afro-américain, la subdivision de la pulsation est différente ; dans ce système, nous rencontrons 6 croches sur une mesure à 6/8, qui s'opposent à 4 croches sur une mesure à 2/4⁶⁹³.

⁶⁹³ Plisson fait une remarque intéressante par rapport à la différence qui existe entre les caractéristiques de la tension qui se forme avec la contraposition de métriques dans les deux systèmes : « Dans le système hispanisant, la bi-rythmie existe par l'accentuation de certaines croches par rapport à d'autres ». Ici, la division isochronique du temps est respectée. « Dans le système afroïde, [...] 6 croches en haut et 4 croches en bas sont irréductibles entre elles. Pour l'oreille occidentale, la division isochronique différente du temps entraîne une incompatibilité rythmique entre la voix haute et la voix basse. Il en résulte une tension

B. Le tresillo cubain (le triolet cubain)

Nous pouvons considérer le *tresillo* cubain comme un pattern rythmique très présent dans de nombreuses musiques en Amérique latine. Nous pouvons mentionner, entre autres, le son cubain, le *tango* argentin et le *choro* brésilien. La dénomination est très courante parmi les musiciens et peut avoir plusieurs significations.

Ce pattern peut être conçu comme une façon de superposer 3 et 2, ce qui donne du sens à sa dénomination. Les notes du triolet peuvent se présenter autant à la basse que dans le registre aigu pour la mélodie :

Dans la mélodie : Dans la basse :



Figure 30 : Superposition de 3 et 2 avec le *tresillo* cubain.

Dans le cas que nous venons de présenter, la superposition ne se fait pas avec trois notes égales. Nous retrouvons deux figures de croche pointée et une croche. Néanmoins, comme le mentionne Crook pour le cas de la rumba cubaine, les modèles d'accompagnement basiques de la percussion peuvent avoir un comportement flexible qui est intégré à leur structure et qui permet d'avoir une ambivalence rythmique entre les métriques binaires et ternaires⁶⁹⁴. Voici un exemple présenté par Crook avec la modification du motif qui se produit fréquemment dans la structure rythmique du *tumbador* dans la rumba cubaine.

rythmique intense, car l'espace de temps est plus serré entre les croches du haut et celles du bas ». Voir Michel Plisson, « Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine », op. cit., p. 18.

⁶⁹⁴ Voir Larry Crook, « A Musical Analysis of the Cuban Rumba », op. cit., p. 101-102.

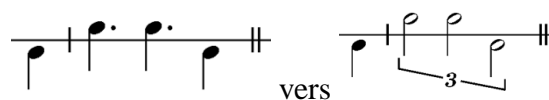


Figure 31 : Ambivalence métrique binaire ternaire dans le *tumbador*⁶⁹⁵

Dans le cas de la musique *carranguera*, nous avons très souvent retrouvé cette ambivalence rythmique dans la façon de construire la basse dans certaines *rumbas criollas* et *carrangueras*, représentée dans le schéma suivant⁶⁹⁶ :

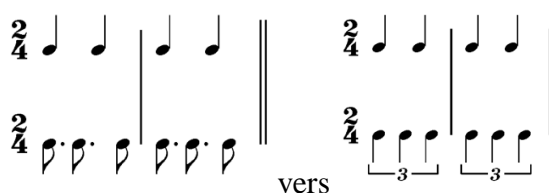


Figure 32 : Ambivalence métrique binaire ternaire présente dans la ligne de la basse dans la *rumba carranguera* et la *rumba criolla*.

Le pattern du *tresillo* cubain peut aussi être associé au rythme de danse de la *habanera*. Pour certains chercheurs, le pattern du *tresillo* tirerait son origine dans ce rythme de danse.

Voici comment se présente le patron rythmique de la *habanera* :



Figure 33 : Patron rythmique de la *habanera*.

Le prolongement de la deuxième note sur la troisième (la double-croche sur la croche) produit la syncope qui caractérise le *tresillo* :

⁶⁹⁵ Schéma pris de Larry Crook, « A Musical Analysis of the Cuban Rumba », *op. cit.*, p. 101.

⁶⁹⁶ En exemple de ce type d'ambivalence métrique binaire ternaire est possible à l'entendre dans la *rumba carranguera* de Jorge Velosa « [El bajacocos](#) ». Ici, la basse marque trois événements avec un type de rythme qui oscille entre le *tresillo* cubain et le triolet des noires tandis que la *guacharaca* et le *tiple* marquent le rythme de la *rumba carranguera* en contretemps sur une division binaire en mesure de 2/4. Voir Velosa y Los Carrangueros, « El bajacocos », *Sobando Pita*, Discos Fuentes, 1993.



Figure 34 : Patron rythmique du *tresillo* cubain.

La figure du *tresillo* peut être conçue à partir d'un marquage irrégulier du temps⁶⁹⁷. Dans ce cas, il n'y a pas une division binaire ou ternaire du temps, mais une addition des groupes de valeurs minimales par deux ou par trois pulsations isochroniques. Dans le cas du *tresillo* cubain, le pattern s'organise en 3-3-2 groupes de pulsations.

Voici une représentation avec les doubles croches comme valeurs opérationnelles minimales en mesures de 2/4 :



Figure 35 : Patron rythmique du *tresillo* cubain. Pattern 3-3-2.

Cela peut aussi se représenter en mesures de 4/4 avec la croche comme valeur minimale opérationnelle. Nous garderons la première en forme 2/4 pour transcrire les patterns rythmiques de la *rumba carranguera* et de la *rumba criolla*.

C. La formule-clef : la *clave*

La façon d'agencer les cycles rythmiques avec un marquage irrégulier du temps est à la base du fonctionnement de nombreux genres musicaux afro-américains ; cette démarche est connue sous le nom de système de *claves*⁶⁹⁸. Le *tresillo* représente en soi un type de *clave* (3-3-2) et fait lui-même partie d'une *clave* encore plus longue qui est connue comme la *clave de son*⁶⁹⁹. Ce type de formule-clef ainsi que sa dénomination sont les plus

⁶⁹⁷ Voir à ce sujet Michel Plisson, « Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine », *op. cit.*, p. 19.

⁶⁹⁸ Jean-Pierre Estival parle de la *clave* (« formule-clef ») pour désigner une formule rythmique qui appartient à la famille des ostinatos, très répandus en Afrique. En citant Arom, Estival présente la *clave* selon le principe d'ostinato comme la « répétition régulière et ininterrompue d'une figure rythmique ou mélodico-rythmique, sous-tendue par une périodicité invariante » (cf. Arom, 1985 : 93-94). Le nom *clave* fait allusion à l'instrument avec lequel se réalise l'ostinato : la *clave* (cheville). Cet instrument est apparu dans les ports cubains comme une adaptation des chevilles en bois, utilisées pour la réparation des navires, à des fins musicales. Voir Jean-Pierre Estival, « La *rumba* domestiquée. Une réflexion sur le rythme des percussions dans une musique afro-cubaine », *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne], 10, 1997, p. 3.

⁶⁹⁹ Les deux *claves* plus importantes dans la musique cubaine sont la *clave de son* et la *clave de rumba*. Néanmoins, Plisson signale là une classification des *claves* en deux familles : « Il existe deux familles de

répandus dans les genres populaires caribéens et antillais comme la *salsa* ou le *mambo*. Cette formule est présentée par Larry Crook, parmi d'autres patrons rythmiques, comme une variation de l'accompagnement basique des rythmes de *guaguancó* et *yambú* dans la rumba afro-cubaine⁷⁰⁰ :

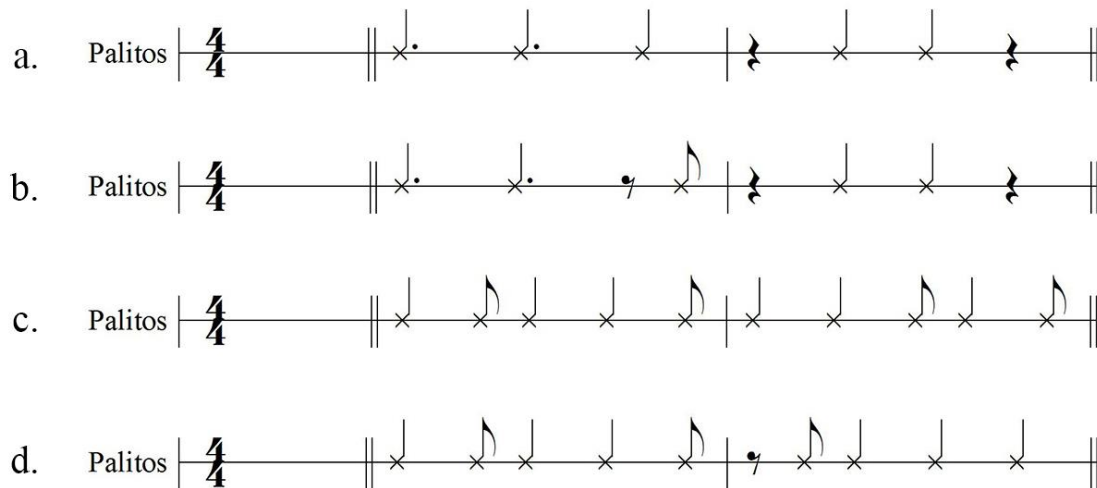


Figure 36 : Variations de l'accompagnement basique des rythmes de *guaguancó* et *yambú*

Parmi ces formules, la formule **a** correspond à la clave de *son* cubain, que nous allons représenter aussi en mesure de 2/4 :

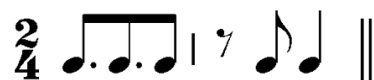


Figure 37 : clave de *son* cubain.

Dans notre répertoire, nous voyons que la *clave* de *son* est présente dans certaines pièces de *rumba criolla* des années trente et quarante.

claves dans la musique caribéenne de tradition orale. La première comprend des claves à 12 pulsations isochroniques avec un comptage ternaire par temps. La deuxième comprend des claves à 16 pulsations avec une battue binaire à quatre ». La clave de *son* et la clave de *rumba* appartiennent dans cette classification à la deuxième famille décrite par Plisson qui comporte des claves à 16 pulsations. Voir à ce sujet Michel Plisson, « Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine », *op. cit.*, p. 21-22 et Pierre Estival, « La rumba domestiquée. Une réflexion sur le rythme des percussions dans une musique afro-cubaine », *op. cit.*, p. 3.

⁷⁰⁰ Voir Larry Crook, « A Musical Analysis of the Cuban Rumba », *op. cit.*, p. 100.

D. Le *cinquillo* cubain (le *quintolet* cubain)

Ce pattern oppose 5 notes contre 2, plaçant 5 notes dans un cycle de temps. Dans cette formule, il existe également, comme pour le triolet, une syncope qui se forme sur le deuxième temps. Voici la formule écrite en mesure de 2/4 :



Figure 38 : Le *cinquillo* cubain.

Ce pattern rythmique est aussi très caractéristique d'un bon nombre de genres traditionnels afro-américains en Amérique latine et dans les Caraïbes. En Colombie, il est très caractéristique de l'accompagnement du rythme de *paseo* dans le *vallenato*⁷⁰¹. Ce pattern est également caractéristique des formules d'accompagnement dans la *rumba criolla*, bien qu'il soit utilisé dans certaines rumbas *carrangueras* de type *rumba paseada*.

E. Figures *contramétriques* régulières

La *contramétrie* régulière se produit, selon Arom, « lorsque l'élément marqué se trouve dans une position systématiquement invariable par rapport à la pulsation »⁷⁰².

Dans notre répertoire, il est possible de rencontrer des figures rythmiques qui font un marquage *contramétrique* régulier. Ces figures peuvent présenter les formes suivantes :

La première est avec une seule figure qui se joue sur la deuxième partie de la pulsation, cela implique donc une subdivision binaire du temps. Ce type de figure se présente spécialement dans la deuxième partie du *pattern* rythmique de l'accompagnement du *tiple* dans la *rumba carranguera*. Voici sa représentation :

⁷⁰¹ Voir Egberto Bermúdez, « ¿Qué es el vallenato?: Una aproximación musicológica », *Ensayos. Teoría de la historia del arte*, IX/ 9, 2004, p. 49-50.

⁷⁰² Simha Arom, *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, op. cit., p. 302.



Figure 39 : Figure *contramétrique* en subdivision binaire du temps.

- La deuxième est une cellule qui se compose de deux figures d'un quart de la pulsation qui se jouent à contretemps. Cette cellule se présente dans la première partie du *pattern* rythmique du *tiple* et de la guitare dans la *rumba carranguera*. Il est également possible de retrouver ce type de cellules dans certaines figures d'accompagnement de la *rumba criolla*. Voici les contretemps en figures d'un quart de la pulsation en mesure de 2/4 :



Figure 40 : Figure *contramétrique* d'un quart de la pulsation.

Voici la combinaison des deux figures *contramétriques* présentes dans les formules d'accompagnement de la *rumba carranguera* et de la *rumba criolla* :



Figure 41 : Combinaison de deux figures *contramétriques*. Subdivision binaire du temps et d'un quart de la pulsation.

7.2.2.c. L'ensemble métrique mixte : (2/4 - 6/8 - 3/4)

Cet ensemble est une classification que nous avons voulu donner à certains comportements rythmiques repérés dans la *rumba criolla* et dans certaines *rumbas carrangueras*. La superposition des trois métriques se fait par l'ambiguïté rythmique entre le binaire et le ternaire dans les différents registres formés par le tuilage polyrythmique de l'accompagnement rythmique harmonique et de la mélodie.

Cette superposition de métriques peut présenter le comportement suivant : le registre haut dans la mélodie se réalise sur une subdivision ternaire de la pulsation. D'autre part, le

registre médium, qui se réalise en général avec les accords, présente dans les *patterns* rythmiques harmoniques des divisions binaires de la pulsation. Dans le registre grave, la figure du *tresillo* cubain, qui se fait en métrique binaire par l'ambivalence rythmique dans le phrasé des interprètes, peut devenir en trois figures égales. C'est-à-dire que les trois évènements irréguliers du *tresillo* cubain peuvent se transformer en trois évènements réguliers, comme nous l'avons présenté (Figure 31) pour la structure rythmique du *tumbador* dans la rumba traditionnelle afro-cubaine.

Nous allons représenter cette superposition de métriques sur une même mesure à 2/4 avec le schéma suivant⁷⁰³ :

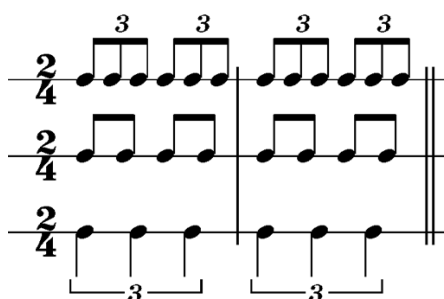


Figure 42 : Superposition de métriques : subdivision binaire et ternaire de la pulsation, et triolet de noire.

Nous devons signaler que, dans cet ensemble, il y a une grande tension rythmique produite par les différentes superpositions entre les lignes. Entre les lignes un et trois (Figure 42), nous rencontrons une proportion sesquialtère de type européen dont la proportion isochronique est respectée. D'autre part, entre les lignes une et deux et entre les lignes deux et trois, nous retrouvons une proportion sesquialtère de type afro-américain dont la contraposition de 3 contre 2, et plus serrée. Par ailleurs, il n'existe pas de correspondance isochronique de la subdivision de la pulsation.

⁷⁰³ Nous pouvons rencontrer cette superposition de métriques par exemple dans la *rumba merengueada* de Jorge Velosa *La demanda del vecino* (La demande du voisin). Dans cette pièce la basse marque trois temps égaux (mesure de 3/4), le *tiple* marque le rythme de rumba avec des contretemps sur une division binaire en mesure de 2/4 et la *guacharaca* marque le rythme de *merengue* avec six coups égaux organisés par deux groupes en division ternaire (mesure de 6/8). Voir Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [La demanda del vecino](#) », *Alegría carranguera*, Discos Fuentes, 1987.

7.2.3. Patterns rythmiques présents dans la rumba *criolla* des années trente et quarante

La typologie présentée par Manuel Bernal pour faire l'analyse du répertoire de la *rumba criolla* des années trente et quarante en Colombie donne la possibilité de repérer des patrons rythmiques et des éléments musicaux qui nous montrent une affinité de la *rumba criolla* avec d'autres rythmes traditionnels colombiens et avec la rumba transnationale commerciale. Il est donc possible de reconnaître, dans la *rumba criolla* de cette période, des cellules et des patrons rythmiques propres au *bambuco*, au *porro*, au *merengue* ainsi qu'à la *rumba* transnationale et traditionnelle afro-cubaine. Nous allons présenter ci-dessous quelques exemples à partir de l'examen de notre répertoire, ordonné selon une typologie adaptée aux paramètres de notre recherche et qui est inspirée de la proposition de Bernal. Cette analyse est pertinente dans notre recherche parce qu'elle peut nous permettre d'identifier des éléments de la *rumba criolla* qui sont restés dans la *rumba carranguera*. De la même manière, cette analyse peut nous permettre une comparaison avec la façon dont les musiciens *carrangueros* interprètent la *rumba criolla*.

7.2.3.a. Patterns de l'ensemble métrique (2/4 – 4/4) présents dans la *rumba criolla*

Dans ce groupe, nous pouvons retrouver des éléments caractéristiques de la rumba transnationale d'origine cubaine ainsi que des éléments propres à la côte caraïbe colombienne.

Du côté de la rumba transnationale, nous retrouvons des éléments très caractéristiques dans l'accompagnement rythmique harmonique de la percussion et des instruments polyphoniques, tels que la présence régulière du *tresillo* et du *cinquillo* cubains⁷⁰⁴. Il est

⁷⁰⁴ Ces caractéristiques du répertoire sont présentées par Bernal sous la catégorie de « rumba de type genre antillais ». Bernal signale également la réitération des figurations rythmiques de la mélodie avec plus de quatre doubles-croches à la suite. Voir à ce sujet Bernal Martínez, *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948*, *op. cit.*, p. 45-46.

également important de signaler la présence du rythme d'habanera dans certaines pièces. Voici quelques cellules repérées entre les partitions de *rumba criolla*⁷⁰⁵ :

Le *tresillo* dans la mélodie :



Figure 43 : Extrait de la pièce *Calientito* du compositeur Antonio Escobar⁷⁰⁶. Le motif de la mélodie est basé sur la figure du *tresillo* cubain.

Dans l'exemple suivant, nous retrouvons la figure du *cinquillo* à la mélodie ainsi que le *tresillo* et le *cinquillo* dans la ligne de la basse :



Figure 44 : Extrait de la *rumba criolla* *Es algo que tiene gracia* du compositeur Alfonso Garavito⁷⁰⁷.

⁷⁰⁵ Les partitions sont prises de la compilation réalisée par Manuel Bernal sur des partitions qui se retrouvent à la Bibliothèque nationale de Colombie, la Fondation Emilio Sierra et leur collection personnelle. Voir à ce sujet Manuel Bernal, *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948*, op. cit., Annexe 1.

⁷⁰⁶ Antonio Escobar, *Calientito*, Escobar, México, Southern Music Publishing, 1936, Bibliothèque nationale de Colombie.

⁷⁰⁷ Alfonso Garavito Wheeler, *Es algo que tiene gracia*, Bogotá, Editorial Musical H. Conti, s.d.

La cellule rythmique de la *habanera* :



Figure 45 : Extrait de l'arrangement pour piano de la *rumba Petronila*⁷⁰⁸. L'accompagnement rythmique harmonique qui se retrouve dans la clef de fa présente la cellule rythmique de la *habanera*.

En rapport aux rythmes de la côte Caraïbe colombienne, deux éléments importants sont à souligner : les cellules rythmiques du contretemps à la percussion et, dans l'accompagnement rythmique harmonique ainsi que dans les patterns rythmiques, l'accompagnement rythmique harmonique des instruments polyphoniques, qui alterne les notes de la basse avec des accords à contretemps. Avec ces éléments, nous retrouvons une formule de l'accompagnement rythmique harmonique qui sera reprise postérieurement dans la *rumba carranguera*.

⁷⁰⁸ Antonio Escobar, *Petronila*, arrangement pour piano Leonor Madero Conti, [Bogotá?], s.d.

Voici la formule réalisée par le piano dans la *rumba criolla* *Por la carretera* des compositeurs Alfonso et Milciades Garavito :



Figure 46 : Extrait de la *rumba criolla* *Por la carretera* des compositeurs Alfonso et Milciades Garavito⁷⁰⁹. Les notes en clef de fa présentent l'accompagnement rythmique harmonique au piano qui sera repris dans la *rumba carranguera*.

7.2.3.b. Patterns de l'ensemble sesquialtère (3/4 – 6/8) présents dans la *rumba criolla*

Sur l'échantillon des pièces que Bernal a pu délimiter pour le répertoire de *rumba criolla* des années trente et quarante, nous voulons présenter particulièrement la pièce *mi gallina* qui, par ses caractéristiques rythmiques, garde une proximité avec les caractéristiques du *merengue commétrique* de la *musique carranguera*⁷¹⁰. Nous remarquons également que l'indication, au-dessous du titre, d'« *Aire Boyacence* » renforce l'idée de la relation qui peut s'établir entre cette pièce et le rythme de danse de la *musique carranguera* de *merengue commétrique* ou de type *pasillo*. Voici la partition :

⁷⁰⁹ Alfonso et Milciades Garavito, *Por la carretera*, Bogotá, Casa Musical Humberto Conti, s.d.

⁷¹⁰ Voir pour la comparaison (**Tableau 13**) : Cellules rythmiques et rythme harmoniques dans le *merengue commétrique*.



Figure 47 : Extrait de la *rumba criolla* *Mi Gallina* du compositeur Rafael Lemoine⁷¹¹.

7.2.3.c. Patterns de l'ensemble métrique mixte : (2/4 - 6/8 - 3/4) présents dans la *rumba criolla*

Ce type de comportement métrique est présent dans une bonne partie du répertoire de *rumba criolla*. Au niveau métrique, la plupart des partitions qui ont été recueillies sont écrites en mesures de 2/4. Dans la figuration rythmique, nous pouvons retrouver des divisions binaires ou ternaires du temps qui se chevauchent ou se combinent autant dans les lignes mélodiques que dans la partie de l'accompagnement rythmique harmonique. Cela donne un large éventail de possibilités de combinaisons des divisions binaires et ternaires du tempo et de la mesure, aussi bien pour l'écriture que pour l'interprétation⁷¹².

Dans l'exemple que nous présentons ci-dessous, nous remarquons le chevauchement entre le triolet de noire avec les divisions binaires du temps dans la mélodie, et la figure de *cinquillo* cubain dans l'accompagnement rythmique harmonique :

⁷¹¹ Rafael Lemoine, *Mi gallina*, Bogotá, Editorial Musical Humberto Conti, 1948.

⁷¹² À partir de la comparaison faite entre les partitions et les enregistrements, Bernal signale un comportement flexible et ambigu au niveau rythmique dans les interprétations. Voir sur le sujet Bernal Martínez, *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948, op. cit.*, p. 56.



Figure 48 : Extrait de la *rumba criolla Ilusiones* du compositeur José Bález⁷¹³

Dans ce type de comportement rythmique, nous rencontrons également un bon nombre de pièces qui combinent, dans l'accompagnement rythmique harmonique, une partie en division ternaire de la pulsation avec une partie en division binaire.

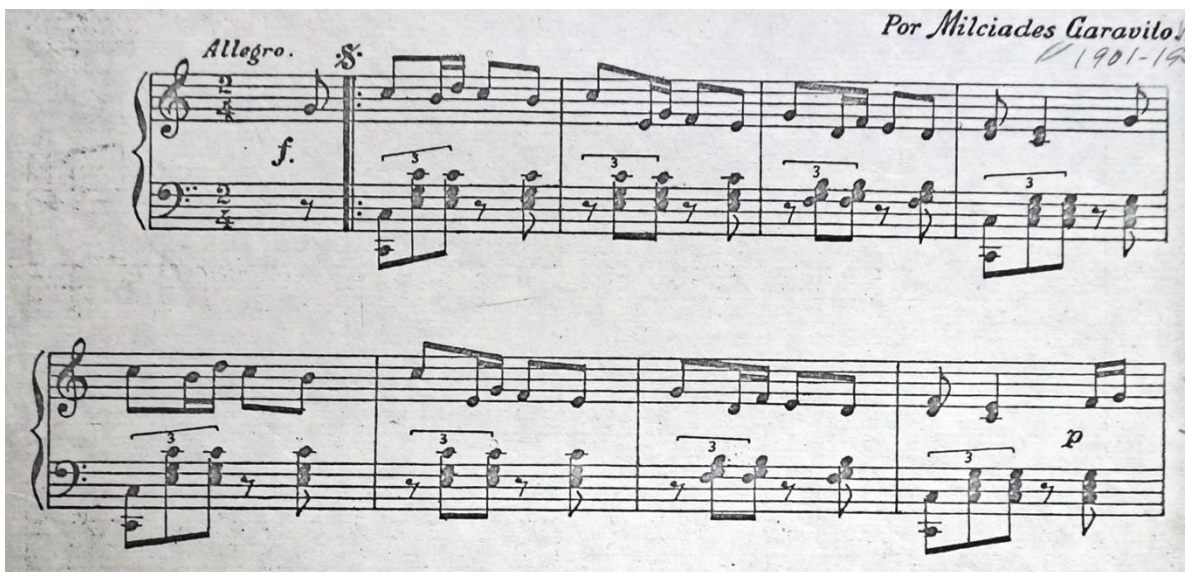


Figure 49 : Extrait de la *rumba criolla Que siga la fiesta* du compositeur Milciades Garavito⁷¹⁴. La ligne en clef de fa présente l'accompagnement rythmique harmonique qui alterne entre ternaire et binaire. La ligne mélodique est nettement en division binaire de la pulsation.

Sur l'exemple suivant, nous pouvons observer le chevauchement entre le ternaire dans la ligne mélodique et le binaire sur l'accompagnement rythme harmonique. Également sur l'enregistrement de la pièce nous pouvons entendre sur la ligne de la basse l'ambivalence rythmique dans le phrasé des interprètes entre la figure du *tresillo* cubain et le triolet de noire⁷¹⁵.

⁷¹³ José Bález, *Ilusiones perdidas*, Bogotá, Casa Musical Humberto Conti, [1938 ?].

⁷¹⁴ Milciades Garavito, *Que siga la fiesta*, [Bogotá?], [Casa Conti?], s.d.

⁷¹⁵ Voir sur Emilio Sierra, « [Benitín](#) » *Que sabroso...!*, RCA Victor, (s.d.).



Figure 50 : Extrait de la *rumba criolla Benitín* du compositeur Emilio Sierra Baquero⁷¹⁶

7.2.4. Organisation des registres de l'orchestration des *patterns* rythmiques de la *rumba carranguera*

La texture polyphonique de l'accompagnement de la *rumba carranguera* et de la *rumba criolla carranguera* garde les mêmes caractéristiques que celles que nous avons présentées pour le *merengue carranguero*. Il s'agit donc de patrons rythmiques joués par les instruments de manière réitérative, distribués sur les registres grave, médium et aigu.

Dans la rumba, en général, la division de la pulsation et des cycles rythmiques est binaire et les valeurs opérationnelles minimales sont d'un quart de la pulsation. Nous allons faire la transcription des rythmes en écriture solfégique en mesure de 2/4.

Dans le registre haut, la principale fonction de la *guacharaca* à la percussion est le marquage des contretemps. Pour cela, il faut jouer la troisième et la quatrième double-croche de la subdivision de la pulsation et tomber sur la première du temps qui suit. La cellule a un accent sur le contretemps dans la troisième double-croche avec des coups secs. Le sens des battues, avec la formule bas-bas-haut bas-bas-haut de la fourchette, aide à marquer le contretemps.

Nous pouvons représenter la cellule de la manière suivante :





Figure 51 : Pattern rythmique de la *rumba carranguera* à la *guacharaca*.

⁷¹⁶ Emilio Sierra Baquero, *Benitín*, Bogotá, Ediciones Musicales Aguillón Vega, s.d.

Nous retrouvons de temps en temps, dans la rumba *carranguera*, quelques variations rythmiques avec la subdivision du temps en doubles croches ainsi que d'autres types de remplissage et d'ornementations, tels que :



Figure 52 : Variations rythmiques du pattern de la rumba *carranguera* à la *guacharaca*

 = Coup frotté vers le haut
  = Coup sec vers le bas.

Dans le registre médium, le *tiple* et *requinto*, en rôle d'accompagnateurs, réalisent un pattern rythmique très semblable à celui de la *guacharaca*. Ces deux instruments, et plus particulièrement le *tiple*, jouent les accords de l'harmonie à contretemps en faisant deux coups pleins sur le contretemps du premier temps en alternant les battements en bas et en haut, et un seul coup sur le deuxième temps qui se joue vers le bas. Les deux coups pleins sont suivis d'un coup étouffé, qui coupe le son avec un silence (*apagado*). Voici une représentation de ce *pattern* rythmique :



Figure 53 : Schéma du pattern de l'accompagnement rythmique harmonique au *tiple* dans la rumba *carranguera*.



Figure 54 : Exemple du pattern rythmique harmonique de la rumba *carranguera* sur les positions des accords de Do et Sol7 sur le *tiple*.

La formule rythmique de la basse, faite avec la guitare ou avec la basse électrique, comprend deux notes dans le patron plus courant. Les deux notes sont très souvent la fondamentale et la quinte, ou la fondamentale et la tierce. Néanmoins, il est aussi possible de retrouver des accords en renversement pour avoir une meilleure conduction mélodique de la basse. L'accompagnement oppose la formule de la basse à des accords plaqués dans

le registre médium et aigu qui se jouent à contretemps. Les accords se jouent dans le contretemps du premier temps en jouant deux fois l'accord sur les deux dernières doubles croches du temps, comme suit :



Figure 55 : Pattern basique de l'accompagnement rythmique harmonique à la guitare de la *rumba carranguera*. Début de la chanson *Julia, Julia, Julia* de Jorge Velosa⁷¹⁷.

$\square \nabla$ = rasgueo en bas et en haut avec l'index

Nous retrouvons également d'autres patrons rythmiques pour l'accompagnement à la guitare, et notamment avec la formule du *cinquillo* cubain et avec le rythme de *porro* de la côte caraïbe.

Voici les variantes que nous avons repérées :



Figure 56 : Variation avec le *cinquillo* cubain pour l'accompagnement de la *rumba carranguera* dans la chanson *El besito soñador* (Le baiser rêveur)⁷¹⁸ de Jorge Velosa.



Figure 57 : Variante de l'accompagnement de la *rumba carranguera* à la guitare avec la figure de la basse typique dans le rythme de *porro* de la côte Caraïbe⁷¹⁹.

⁷¹⁷ Los Carrangueros de Ráquira, « [Julia, Julia, Julia](#) », *Los carrangueros de Ráquira*, FM, 1980.

⁷¹⁸ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [El besito soñador](#) », *A ojo cerrado*, Discos Fuentes, 1989.

⁷¹⁹ Ce type d'accompagnement est possible de le retrouver par exemple dans la version de la rumba *Una pena y dos penitas* : Velosa y Los Carrangueros, « [Una pena y dos penitas](#) », *Harina de Otro Costal*, Discos Fuentes, 1992.

7.3. Les motifs et les phrases mélodiques

Dans la musique *carranguera*, la composition des motifs et des phrases mélodiques se retrouve très fortement liée au texte et à la configuration des patrons rythmiques de la danse. La mélodie présente un rôle de protagoniste dans les différentes danses de la musique *carranguera*. La texture des pièces, dans la plupart des cas, est homophonique⁷²⁰. Nous rencontrons donc une mélodie principale qui est accompagnée par des accords sur une basse rythmique harmonique. La voix chantée et le *requinto* ont principalement la responsabilité de la mélodie. Dans une proportion mineure, la guitare et le *triple* réalisent des interventions mélodiques dans quelques pièces.

Nous allons présenter maintenant une analyse des caractéristiques générales des motifs et des phrases mélodiques de la voix chantée dans les différentes danses du répertoire de la musique *carranguera*.

7.3.1. Caractéristiques générales des motifs et des phrases mélodiques de la voix chantée dans la musique *carranguera*

Comme nous l'avons déjà examiné dans la partie de la structure formelle, nous avons établi que la longueur d'une période musicale correspond à un couplet de quatre versets. Nous avons également établi qu'une phrase musicale se compose de deux motifs et correspond à un distique de la versification du couplet. En revanche, entre l'extension d'un motif et le rapport qu'il peut y avoir avec un verset, nous ne pouvons pas établir de paramètre avec la même symétrie et la même clarté que pour les autres segmentations. Les rapports entre les versets pour la mise en musique avec les motifs dépendent de deux paramètres : d'une part, la quantité de syllabes par versets qui, comme nous l'avons déjà examiné, ne garde pas toujours la même extension. Nous signalons que chaque syllabe correspond à une note et que, dans les mélodies, nous n'avons pas rencontré de sections avec des mélismes dans le texte ; d'autre part, le type de danse détermine aussi le rapport avec les accentuations de la danse ainsi qu'avec le débit des valeurs minimales de la sous-division qui caractérise la figuration rythmique de chaque danse.

⁷²⁰ Nous avons retrouvé quelques cas d'instruments qui forment des rapports contrepointiques entre eux, mais toujours sur une basse rythme harmonique. Nous n'avons pas rencontré de pièces avec des formes ou des sections en contrepoint et sans accompagnement rythme harmonique.

Nous allons analyser maintenant les caractéristiques générales des motifs et des phrases mélodiques de la voix chantée dans les différentes danses du répertoire de la musique *carranguera*.

7.3.1.a. Dans la *rumba carranguera*

Dans la figuration rythmique de ce type de danse, les valeurs minimales sont d'un quart de pulsation. Les figures rythmiques se forment par les combinaisons entre la valeur de la pulsation, la moitié et un quart de cette même pulsation. Il est fréquent de retrouver des syncopes à l'intérieur de la mesure et entre les mesures, mais aussi la figure du *tresillo* cubain dans la mélodie. Voici deux exemples qui peuvent illustrer les figures rythmiques présentes dans la *rumba carranguera* :

Yo te - ní - a diez pul - gui - tas en - tre gran des - y chi - qui tas__ u -
na ro - ja y cua - tro ne - gras y o - tras cin - co car - me - li - tas

Figure 58 : Extrait de la chanson *Las diez pulguitas* (Les dix petites puces)⁷²¹ de Jorge Velosa.

Con - tés - te - me Jo - se Ga - briel de dón de es el pe - rro mo - cho de
dón - de es el pe - rro mo - cho de dón - de es el pe - rro mo - cho. Con -

Figure 59 : Extrait de la chanson *El perro mocho* (Le chien sans queue)⁷²² du groupe *Los Hermanos Amado*.

Le débit dans les divisions des pulsations permet, dans la *rumba carranguera*, d'avoir plus de notes par motif avec plus de syllabes dans les versets. Nous pouvons ainsi

⁷²¹ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [Las diez pulguitas](#) », *El que canta sus penas espanta*, op. cit.

⁷²² Los Hermanos Amado, « [El perro mocho](#) », *Ancestro campesino*, The Orchard Music-Codiscos, 1988.

constater que dans la *rumba carranguera*, il n'est pas exceptionnel de retrouver des versets dont l'extension dépasse la structure classique des versets octosyllabiques.

Voici un exemple avec la *rumba carranguera El besito soñador*⁷²³ de Jorge Velosa. Dans cet exemple, chaque verset se compose de 10 syllabes qui correspondent chacun à un motif de la phrase musical.

*Ah, ese beso que me diste mi amor,
me dejó como viajando hasta el sol.
No quiero ni me he podido bajar,
porque al Sol siempre he querido volar.*

Ah, e - se be so que me dis - te mi a - mor, me de - j ó co - mo via - jan do has - ta el Sol. No
quie ro ni me he po - di - do ba - jar, por - que al Sol siem pre he que - ri do vo - lar.

Figure 60 : Extrait de la chanson *El besito soñador* de Jorge Velosa

7.3.1.b. Dans le merengue

Plusieurs considérations sont importantes au moment d'examiner comment sont mis en musique les textes dans les systèmes rythmiques du merengue. D'une part, le caractère bi-métrique de la danse qui, dans la partie de la mélodie, peut être particulièrement instable et peut basculer entre une métrique à 3/4 et 6/8, sans avoir un comportement défini, parce que cela dépend des décisions de l'interprète. D'autre part, le comportement rythmique de la mélodie est soumis, dans le merengue, au type de régime accentuel sur lequel est construite la pièce.

Les valeurs minimales sur lesquelles les syllabes des versets sont susceptibles de se superposer sont, en tenant compte de la métrique sesquialtère, de division ternaire quand la métrique est binaire et de division binaire pour la métrique ternaire. Cela nous permet d'avoir jusqu'à six notes par mesure. Dans le merengue, un verset du texte peut occuper

⁷²³ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [El besito soñador](#) », A ojo cerrado, Discos Fuentes, 1989.

une mesure complète et une partie de la suivante, ou bien s'étaler sur trois mesures si le motif est anacrousique.

Un autre élément important à remarquer dans les rapports entre le texte et les comportements métriques du *merengue*, est le placement des accents toniques des versets selon le type de régime accentuel, qu'il soit *commétrique* ou *contramétrique*.

Dans le régime *commétrique*, les accents du texte ont un pôle d'attraction fort au début de chaque phrase, si bien que les motifs des phrases ont une conception anacrousique, ce qui permet à l'accent principal du texte de se retrouver au début de la phrase musicale.

Sur l'extrait que nous présentons ci-dessous, la première mesure de chaque phrase est une anacrouse et l'accent principal tombe toujours sur la première syllabe de la deuxième mesure. Chaque phrase est composée de deux motifs de quatre mesures et correspond à un distique dans la versification. Nous voyons ainsi que les accents principaux des trois phrases qui se retrouvent sur l'extrait de la transcription tombent sur la première syllabe des mesures 2, 11 et 19 (Figure 61).

U - na pa - lo - ma con o - jos co - lor de mar vue - la tan

6 cer - ca que den - tro la veo pa - sar. U - na pa Mi - ra pa - No es co - sa

11 lo - ma pa - lo mi - ta dón - de vas por - que es - te po - bre de tan - tu - ya ni mía si es por sa - ber es que en la vi - da to - do

16 to ver - te vo - lar no so - lo es pe - ra - que pa ses - u - na - vez nos pue - de pa - sar y en mi pa - lo - ma de tan - to ver - te vo -

21 más si no que a - ño - ra te que - des en mi lu - gar lar

26 has des - per - ta - do la fuer - za de mi que - rer.

Figure 61 : Extrait de la chanson *Palomita de Ojos Verdes*⁷²⁴ de Jorge Velosa.

Sur le régime *contramétrique*, le déplacement de l'accent musical produit par la syncope caudale entre deux mesures, très caractéristique de ce régime d'accentuation, demande que les versets des textes présentent deux accents dans les phrases, un au début et un autre sur la syncope vers la fin, où se dirige toute la tension de la phrase. Dans cette configuration, les motifs des débuts des phrases peuvent être aussi bien thétiques qu'anacrousiques.

⁷²⁴ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [Palomita de Ojos Verdes](#) », *A ojo cerrado*, Discos Fuentes, 1989.

En voici un exemple, en partant d'un motif théorique :

En la ve re da e Ve - lan día del mu ni - ci - pio de Sa bo - yá Un a cu cha ri ta e hue so me re ga la - ron por a - mis

8

1. 2.

tad. tad y la cu - cha - ri - ta se me per dió y la cu - cha - ri - ta se me per - dió dió y la cu - cha - ri - ta se me per - dió

Figure 62 : Extrait de la chanson *La Cucharita*⁷²⁵ de Jorge Velosa.

Sur cet extrait, nous retrouvons deux sections. La première (mesures 1 à 8 Figure 62) correspond à la mélodie des couplets de la chanson et se compose de deux phrases musicales et quatre versets, dont deux versets par phrase. Dans cette section, les deux phrases gardent une similitude dans leur composition. Nous retrouvons dans chaque phrase un premier accent sur la première syllabe de la phrase (mesures 1 et 5). Le deuxième accent, celui qui garde plus de tension, se retrouve sur la syncope caudale entre les mesures 2 et 3 de la première phrase et entre les mesures 6 et 7 de la deuxième phrase.

La deuxième section (mesures 9 à 13), qui correspond au refrain de la chanson, est une phrase de quatre mesures qui se répète. L'accent principal de la phrase dans cette section se retrouve sur la syncope caudale de chaque demi-phrase, entre les mesures 9-10 et 11-12.

⁷²⁵ Jorge Velosa et Los Carrangueros de Ráquira, « [La cucharita](#) », *Los carrangueros de Ráquira*, FM, 1980.

7.4. Les comportements harmoniques dans la musique *carranguera*

Le comportement de l'harmonie dans la musique *carranguera* nous conduit à l'analyse des accompagnements harmoniques des danses. Nous allons examiner d'abord la façon dont se structurent les cadences harmoniques selon la structure des pièces et leur rapport avec le texte, pour ensuite analyser comment se réalisent ces cadences avec l'accompagnement rythmique harmonique sur les instruments.

7.4.1. Le rapport entre les motifs, les phrases et les périodes dans les cadences harmoniques

Le comportement harmonique le plus basique des mélodies que nous avons rencontrées à l'intérieur d'une période est d'avoir une première phrase qui part de la tonique pour aller vers la dominante, et une deuxième phrase qui circule entre la dominante et la tonique.

Voici le schéma de cette cadence harmonique :

Schéma 1.

I/ I/ I/ V7//V7/ V7/ V7/ I//

Une ressource très utilisée par les compositeurs dans ce type de cadence est la répétition de la première phrase à partir d'une autre note en partant de l'harmonie de dominante avec une résolution vers la tonique. Voici un exemple de ce comportement dans la chanson *La cucharita* de Jorge Velosa (Figure 63). Nous pouvons remarquer que la deuxième phrase (mesure 5) garde la même conception que la première, mais en partant un ton au-dessous par rapport à la note de départ.

Figure 63 shows two staves of musical notation in 6/8 time. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, a horizontal line indicates a chord change from I to V7 between the second and third measures. The lyrics are: "En la ve - re - da e Ve - lan - dia del mu - ni - ci - pio de Sa - bo - yá". The second staff begins with a measure rest labeled '5', followed by a treble clef, key signature of one sharp, and 6/8 time signature. The melody continues with eighth and quarter notes. Above the staff, a horizontal line indicates a chord change from V7 to I between the second and third measures. The lyrics are: "Un - a cu - cha - ri ta e hue - so me re - ga - la - ron por a - mis - tad."

Figure 63 : Changements harmoniques dans la chanson *La cucharita* de Jorge Velosa⁷²⁶.

Cette même structure existe avec des changements plus serrés entre la tonique et la dominante. Le plus fréquent est le changement d'accords par motif, donc toutes les deux mesures, de la manière suivante :

Schéma 2

I//I/ V7/ V7 :// I//

Cette forme peut être par exemple une section contrastante avec une autre qui présente le schéma numéro 1 et, très souvent, c'est la structure que présentent les refrains. Nous remarquons que la première mesure contient en général la partie de l'anacrouse du motif. Nous pouvons illustrer ce comportement dans le refrain de la chanson *La cucharita* de Jorge Velosa dont le texte du refrain se fait avec un motif dans la tonique qui se répète avec les notes de l'accord de dominante.

Figure 64 shows a musical notation for a refrain in 6/8 time. It starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, a horizontal line indicates a chord change from I to V7 between the second and third measures. The lyrics are: "(dió) y la cu - cha - ri - ta se me per dió y la cu - cha - ri - ta se me per - dió." The notation ends with a double bar line and repeat dots.

Figure 64 : Refrain de la chanson *La cucharita* de Jorge Velosa⁷²⁷.

⁷²⁶ *Ibidem.*

⁷²⁷ *Ibidem.*

Par ailleurs, une autre combinaison entre tonique et dominante que nous avons rencontrée dans une période est le changement par mesure entre deux accords. Ce type de structure est plutôt commun dans les interludes instrumentaux.

Un autre élément contrastant dans le parcours mélodique est le passage à la sous-dominante dans la première phrase de la période pour passer sur la tonique, aller à la dominante et revenir à la tonique. Voici les deux schémas harmoniques les plus fréquents pour ce type de cadence :

Schéma 3

IV/IV/IV/I/I/V7/ V7/ I//

The musical notation for Schéma 3 consists of two staves in G major. The first staff shows a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Above the staff, a bracket labeled 'IV' spans the first six notes, and another bracket labeled 'I' spans the last four notes. The second staff shows a bass line starting on G3, moving to F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Above the staff, a bracket labeled 'V7' spans the first six notes, and another bracket labeled 'I' spans the last four notes.

Figure 65 : Première phrase mélodique de l'interlude instrumental au requinto de la chanson *La cucharita* de Jorge Velosa.

Schéma 4

I/IV/IV/I/I/V7/ V7/ I//

The musical notation for Schéma 4 consists of two staves in G major. The first staff shows a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Above the staff, a bracket labeled 'I7' spans the first four notes, a bracket labeled 'IV' spans the next four notes, and a bracket labeled 'I' spans the last four notes. The second staff shows a bass line starting on G3, moving to F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Above the staff, a bracket labeled 'V7' spans the first four notes, and a bracket labeled 'I' spans the last four notes. The lyrics are: la cos - co - ji - na me da co - mo por llo - rar co - mo que rien - do ol - vi - dar es - ta pe - na y es - te a - mor.

Figure 66 : Refrain de la chanson *La coscojina*⁷²⁸ de Jorge Velosa

⁷²⁸ Jorge Velosa et Los Carrangueros de Ráquira, « [La coscojina](#) », *Los carrangueros de Ráquira*, FM, 1980.

Nous retrouvons la même chose avec des changements par mesure avec deux phrases qui se répètent :

Schéma 5

IV/I/ V7/ I//IV/I/ V7/ I//

Dans la chanson *El Pachulí* (Figure 67) de Jorge Velosa, nous pouvons observer ce comportement dans le refrain (mesures 11 avec anacrouse à 14). Nous retrouvons également sur la première partie de cet exemple (mesures 1 à 9), qui correspond aux couplets de la chanson, le même enchaînement harmonique du schéma 2 exposé ci-dessus.

The image shows a musical score for the song 'El Pachulí' by Jorge Velosa. It consists of three staves of music in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. Chord symbols (I, V7, IV) are placed above the staff to indicate the harmonic structure. The first staff (measures 1-5) has chords I, V7, and I. The second staff (measures 6-10) has chords V7, I (first ending), and I (second ending). The third staff (measures 11-14) has chords IV, I, V7, and I (first and second endings). The lyrics are: 'E-lla es her - mo - sa, ra - dian - te, se - duc - to - ra, tie - ne el ca - be - llo y la piel co - mo de dio sa Mi - de no ven - ta, se sen - ta o - tros no - ven - ta pe - ro no tie - ne de mu - jer el a - ro - ma Mi - de no - ro - ma pues le ha - ce fal - ta di - ga me a mí un - tar se un po - co de pa - chu - lí pues le ha - ce lí'.

Figure 67 : Extrait de la chanson *El Pachulí*⁷²⁹ de Jorge Velosa. Transcription Luis Moreno. Révision Jorge Molina.

7.4.2. L'accompagnement rythmique harmonique

L'accompagnement rythmique harmonique se fait avec des patrons rythmiques qui caractérisent la danse. Les accords dans l'accompagnement sont réalisés à la guitare, qui effectue également les basses, le *tiple*, qui a un rôle nettement rythmique harmonique, et le *requinto* qui joue aussi des accords pendant les sections où il ne fait pas des

⁷²⁹ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [El Pachuli](#) », *El que canta sus penas espanta*, Discos Fuentes, 1988.

interventions instrumentales ou des contrepoints à la partie chantée. L'accompagnement rythmique harmonique couvre autant les sections instrumentales que les sections de poésie chantée. Il doit donc s'organiser en fonction de la structure de ces parties. Les changements d'accords de l'harmonie se font par mesures, donc il n'est pas possible de retrouver deux accords sur une même mesure, sauf dans les cas exceptionnels de quelques variantes dans les danses où il y a une anticipation de l'harmonie. La structure très régulière des phrases dans la musique *carranguera* permet d'observer clairement les cycles harmoniques et les cadences qui se forment à partir de la composition des motifs et des phrases.

La musique *carranguera* est très tonale dans sa composition harmonique ainsi que dans les comportements de la mélodie. Les pièces ont une forte prédominance du mode majeur sur le mineur et nous n'avons pas retrouvé de pièces avec un mode différent de ces deux-là. Sur le tableau ci-dessous (Tableau 15), nous pouvons constater, à partir du corpus analysé dans notre recherche, que la proportion entre les pièces en tonalité majeur est nettement supérieure à celle en tonalité mineur. Voici les résultats de notre analyse :

Groupes	Total de pièces analysées	Pièces en mode majeure	Pièces en mode mineure
Jorge Velosa et ses groupes	210	203	7
<i>Los Hermanos Amado</i>	39	39	0
<i>El Pueblo Canta</i>	44	39	5
<i>Los Filipichines</i>	48	47	1
<i>San Miguelito</i>	28	27	1
<i>Los Rolling Ruanas</i>	23	9	14
<i>Velo de Oza</i>	24	21	3

Tableau 15 : Proportion entre les pièces en mode majeure et mode mineur parmi le corpus utilisé pour la recherche.

Également, nous devons remarquer que la majorité de ce répertoire tourne autour d'accords de tonique, de sous-dominante et de dominante, donc sous les degrés I, IV et V. Dans le répertoire, il est peu commun de retrouver des modulations très éloignées de la tonalité d'origine. Les modulations sont plutôt des passages à la relative mineure ou à la tonique mineure pour les tonalités en mode mineur, ou bien des passages à la relative majeure pour les tonalités en mode mineur.

Un certain nombre de pièces sont construites sur des grilles harmoniques qui se répètent de façon cyclique tout au long du morceau. Ce type de pièces est en général lié aux danses comme le *torbellino*⁷³⁰ et à certaines formes du *joropo*, qui ont des séquences harmoniques préétablies qui les caractérisent. Ces danses gardent dans un grand nombre de cas des filiations avec les danses baroques espagnoles par les caractéristiques du rythme sesquialtère, ainsi que par les séquences harmoniques des accords. Nous retrouvons en général des antécédents de ces danses dans les passacailles, mais plus particulièrement dans la gaillarde napolitaine pour le *tobellino* et dans la *jácaras* pour le *joropo*.

Depuis les débuts du groupe *Los Carrangueros de Ráquira* en 1979, les musiciens avaient intérêt à introduire de nouveaux éléments musicaux par rapport aux musiques jouées par les paysans du Boyacá à cette époque. Un des aspects sur lequel ils ont réussi à introduire quelques changements, aspect qui est ensuite devenu un élément propre au style des groupes *carrangueros*, est celui du traitement des accompagnements harmoniques. Les guitaristes du groupe ont pour leur part introduit des lignes mélodiques plus élaborées et subtiles dans les basses, avec des changements entre les accords par des degrés conjoints entre les lignes de la basse, ce qui a impliqué l'implémentation d'accords avec des renversements. Les *tiplistes*, de leur côté, en raison de leur instrument constitué de quatre ordres de cordes, ont orienté leurs recherches sur la conduction de mélodies et de contre-chants en tenant compte de la position de la voix soprano dans les enchaînements des accords. Cela a impliqué pour eux la recherche de positions sur le manche différentes de celles habituellement utilisées par les paysans.

Dans les productions les plus récentes des groupes de musique *carranguera*, nous retrouvons un intérêt plus marqué pour étendre les possibilités de l'harmonie. Sans faire

⁷³⁰ Voir (Figure 9) qui montre la grille harmonique caractéristique du *torbellino*.

un changement important dans la structure prototypique des danses, les musiciens se sont préoccupés d'introduire des accords intermédiaires ou de faire des substitutions d'accords pour ouvrir de nouvelles possibilités dans les enchaînements harmoniques. Il est aussi de plus en plus fréquent de voir l'utilisation d'accords avec des notes ajoutées. C'est une recherche plus prononcée chez les *tiplistes* car le centre d'intérêt des guitaristes est plus axé sur la conduction des basses. Il faut également remarquer que la réalisation de l'harmonie entre le *tiple* et la guitare peut produire, par la superposition des notes des accords des instruments, des notes ajoutées sans que cela obéisse à un concept harmonique recherché, mais plutôt à un mélange entre les sonorités des instruments.

7.5. Conclusion

Nous avons analysé la structure des textes des chansons dans la musique *carranguera* et la façon dont cette structure contribue à définir la structure formelle de la pièce. Nous avons constaté que l'élément central dans la composition des textes est la strophe, et que la structure des textes des chansons est généralement déterminée par l'alternance entre les couplets et le refrain. Nous avons également vu la façon dont la rime et sa position à l'intérieur de la strophe constituent des éléments déterminants pour la structure des strophes et l'organisation des textes.

Un deuxième élément qui nous a permis de déterminer la structure des pièces dans la musique *carranguera* est l'interaction entre les parties, ou sections instrumentales, et les parties chantées. Nous avons vu que les sections instrumentales peuvent présenter, à l'intérieur des pièces, des présentations diverses et que leur interaction avec les parties chantées peut générer une multiplicité de formes, ce qui montre que les danses dans la musique *carranguera* ne présentent pas une seule structure définie mais au contraire que leur composition est assez variable. Cette variété de formes rend compte de l'appropriation par les musiciens *carrangueros* des danses des différents genres traditionnels et populaires présents dans la musique *carranguera*, pour la composition des pièces de leur propre répertoire.

Le rythme, dans la musique *carranguera*, est un élément de premier ordre pour l'identification des danses. D'une part, nous rencontrons un premier niveau de périodisation constitué d'un moteur rythmique qui met en marche la danse. Celui-ci est structuré par un ensemble polyphonique répétant de manière cyclique des *patterns* rythmiques eux-mêmes constitués par l'opposition des figures rythmiques, timbres et modes d'articulation de la percussion et de l'accompagnement rythmique harmonique produit par les cordophones, et plus particulièrement la guitare et le *tiple*. D'autre part, la mélodie établit un deuxième niveau de périodisation qui est organisé par les figures rythmiques caractéristiques de la danse et par l'organisation des motifs et des phrases avec une structure qui s'avère très régulière dans sa composition et qui garde un très fort lien avec la métrique du texte. À partir de ces niveaux de périodisation, nous avons établi trois ensembles métriques avec lesquels nous avons réalisé l'analyse rythmique et métrique des danses présentes dans la musique *carranguera*. L'analyse de ces ensembles

métriques nous a permis de comprendre les rapports existants entre les différentes danses mais aussi les possibilités qu'elles offrent dans la production de combinaisons et d'hybridations. Dans le cas particulier de l'ensemble métrique sesquialtère (3/4 – 6/8), nous avons analysé en détail comment le fonctionnement rythmique du merengue présente deux systèmes d'accentuation rythmique : un *conométrique* et l'autre *contramétrique*. Ces systèmes d'accentuation rythmique sont déterminés par l'incidence des événements rythmiques dans leur positionnement par rapport à la pulsation. Nous avons vu ainsi comment, dans le *merengue carranguero*, d'après nos appréciations et selon le concept des musiciens, deux systèmes d'accentuation différents existent : l'un *conométrique*, lorsque les événements rythmiques ont tendance à être accentués sur le premier temps du *pattern* rythmique, l'autre *contramétrique*, lorsque l'accent principal est dirigé vers la partie finale du *pattern* et sur un contretemps de la pulsation. L'analyse de ces systèmes d'accentuation a été importante pour comprendre la forme des *patterns* rythmiques de la percussion, les *patterns* de l'accompagnement du rythme harmonique des cordophones et la construction et la direction des lignes mélodiques.

Avant d'entamer la troisième partie de notre recherche, qui sera l'occasion de concentrer notre étude sur le spectacle *carranguero*, nous allons présenter ci-dessous un tableau (voir Tableau 16) avec notre proposition de synthèse des danses et genres musicaux qui sont regroupés dans la musique *carranguera*, avec les différentes sous-catégories et variantes que nous avons repérées selon les combinaisons et hybridations que nous avons retrouvées parmi le corpus analysé.

Tableau 16 : Synthèse des danses et genres musicaux dans la musique *carranguera*.

CATÉGORIE	SOUS-CATÉGORIE	VARIANTES SELON SA PROXIMITÉ OU SON AFFINITÉ AVEC D'AUTRES DANSES	NOMENCLATURES SELON LES INDICATIONS DE TEMPO OU CARACTÈRE
La Rumba	Rumba Criolla		
	Rumba carranguera	<ul style="list-style-type: none"> – Rumba-paseada, – Rumba-corrída, – Rumba-rap, – Rumba-merengue, – Rumba merengueada, – Rumba-guabina et – Rumba-guabiniada, – Rumba-son 	<ul style="list-style-type: none"> – Rumba-ligera (rumba légère), – Rumba-lenta (rumba-lente), – Rumba-amarrada (rumba attachée), – Rumba jalada (rumba tirée), – Rumba-ronda (rumba-ronde), – Rumba-quebradita (rumba un peu cassée), – Rumba « aporriadito » (rumba-matraquée) – Rumba-pregonada (rumba criée) – Rumba-menoreada (rumba en tonalité mineure) – Rumba-Pacífico
	Guaracha		

CATÉGORIE	SOUS-CATÉGORIE	VARIANTES SELON SA PROXIMITÉ OU SON AFFINITÉ AVEC D'AUTRES DANSES	NOMENCLATURES SELON LES INDICATIONS DE TEMPO OU CARACTÈRE
Le Merengue	Merengue de type bambuco	<ul style="list-style-type: none"> – Merengue buitragueño – Merengue parrandero – Merengue rajaleñero – Rajaleña merengueado – Merengue bambuquiao – Bambuqrengue sureño – Merelao – Merengue guasquito – Merengue guascarrilero 	<ul style="list-style-type: none"> – Merengue arriao (merengue poussé) – Merengue arrebatao (merengue emporté) – Merengue jugueton : (merengue joueur) – Merengue pasolento (merengue à pas lent) – Merengue allegro – Merengue fiestero (merengue fêtard) – Merengue sentimental – Merengue galopero (merengue du galop) – Merengue leñador (merengue bûcheron) – Merengue labrador (merengue laboureur) – Merengue tejendero (merengue tisseur) – Merengue zarandero (merengue de secousse) – Merengue arracachero – Merengue trabagache – Merengue cañanguero
	Merengue de type pasillo	<ul style="list-style-type: none"> – Merengue apasillado, – Merengue chiguano, – Merengue redovado, – Merengue guabiniado 	
		<ul style="list-style-type: none"> – Merengue atorbellinado 	

CATÉGORIE	SOUS-CATÉGORIE	VARIANTES SELON SA PROXIMITÉ OU SON AFFINITÉ AVEC D'AUTRES DANSES, GENRES OU STYLES	NOMENCLATURES SELON LES INDICATIONS DE TEMPO OU CARACTÈRE
Danses traditionnelles colombiennes	Bambuco	<ul style="list-style-type: none"> – Rajaleña – Bambuco canción (bambuco chanson), – Bambuqrengue sureño – Bambuco merengueado 	<ul style="list-style-type: none"> – Bambuco fiestero – Bambuco arriado – Bambuco raspado
	Pasillo		
	Torbellino	<ul style="list-style-type: none"> – Torbellino instrumental – Torbellino chanson – Guabina-torbellino 	
	Guabina	<ul style="list-style-type: none"> – Cantas de guabina – Guabina chanson 	
	Joropo	<ul style="list-style-type: none"> – Joropo por corrido (joropo commétrique) – Seis por derecho (joropo contramétrique) 	
Autres danses et genres musicaux	La salsa et le son cubain		
	Le rock and roll	Le hard-core, le punk, le ska, le reggae, le funk rock, la musique country, le blues, le swing et le dubstep	
	La musique de bal tropicale	<ul style="list-style-type: none"> – Porro, – Cumbia – Paseo vallenato 	

PARTIE III : LE SPECTACLE CARRANGUERO : UNE MISE EN SCENE ENTRE LE DIVERTISSEMENT ET L'ENGAGEMENT POLITIQUE

Après avoir terminé cette analyse musicologique assez technique, nous allons maintenant reprendre des points de cette analyse pour montrer comment elle traduit une volonté politique présente dans les choix esthétiques des musiciens. Ces choix ont permis de redonner du sens à la figure du paysan de Boyacá qui, grâce à la musique *carranguera*, est devenu le symbole et l'objet des revendications des causes sociales des paysans, de la défense de l'environnement, de la paix et de la promotion d'une philosophie qui proclame la joie de vivre.

Nous pouvons signaler, à partir de toutes les observations réalisées au long de notre recherche, que la musique *carranguera* est une musique produite en grande partie pour être jouée en concert. C'est une musique de scénario qui a été conçue pour la réalisation d'un spectacle musical. Nous avons vu que les groupes de musique *carranguera* se produisent principalement sur des festivals, des concours et des fêtes de village, en général sur des scènes ouvertes, comme les théâtres en plein air ou les places publiques, ainsi que lors d'activités populaires comme les scénarios sportifs ou les places de taureaux. Ici, la notion du *spectacle musical* comprend, d'une part, un aspect de *représentation* qui renvoie à une notion théâtrale, ainsi que le définit Patrice Palvin, représenter, signifie « présent une seconde fois, et rendre présent ce qui était absent »⁷³¹. En particulier pour le théâtre, Palvin évoque « la reprise d'une idée ou d'une réalité antérieure »⁷³². D'autre part, nous rencontrons, dans le *spectacle musical carranguero*, un aspect *performantiel*. En suivant toujours le concept de Parvin, le terme de *performance* garde la signification de l'anglais⁷³³, qui s'oppose à la notion de représentation, « la

⁷³¹ Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine : origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2011, (2^e éd. 2019) p.14.

⁷³² *Ibidem*.

⁷³³ Le mot « performance » vient à l'origine de l'ancien français et il est devenu d'usage courant dans les arts du spectacle dans les pays anglophones. L'Oxford English Dictionary, comme le signale Guy Spielmann, « indique que le verbe, dérivé du latin *performare*, est attesté en anglo-normand, puis en ancien et moyen français sous diverses formes (« parfourmer », « parfourmir », « performer », « performir », etc.). Voir Guy Spielmann, « L'"événement-spectacle". Pertinence du concept et de la théorie de la performance », *Communications*, 2013/1, n° 92, p. 193 et 201, www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-193.htm. Voir également Bernard Müller, « Spectacles, musées et musique : mise en scène

performance suggér[ant] que l'action est accomplie par la scène, et [que]la scène ne renvoie pas automatiquement, comme le français, à l'imitation du réel »⁷³⁴.

Ces deux notions, *représentation* et *performance*, sont présentes dans les spectacles musicaux *carranguero*. Le spectacle met en scène la représentation de la figure du paysan et, en même temps, il contient un acte accompli d'interprétation musicale puisque les musiciens réalisent une performance musicale. Les deux aspects seront traités dans cette partie de notre recherche, d'abord les aspects de la représentation avec les éléments et les techniques propres à la mise en scène puis, dans un second temps et dans le dernier chapitre, les éléments concernant la *performance* musicale avec les techniques et les modes de jeu mis en place pour l'exécution musicale.

Nous allons présenter tout au long de cette partie trois grands axes qui montrent les enjeux de revendication de l'identité des paysans de Boyacá à travers la musique *carranguera*. Ces enjeux peuvent être examinés à partir des démarches des musiciens tant dans la composition de ces pièces que dans leur mise en scène et la performance réalisée. Dans l'ordre, nous allons commencer par examiner le traitement des textes et la configuration politique des thématiques dans les chansons. Ensuite, nous continuerons avec l'étude de la mise en scène, de la performance des musiciens dans les concerts de musique *carranguera* et, en général, des outils avec lesquels les musiciens *carrangueros* parviennent à faire de leur musique un objet de divertissement. Dans le dernier chapitre de cette partie, nous montrerons comment le choix esthétique de l'*instrumentarium* et les modes d'exécution des instruments ont permis de construire une identité sonore⁷³⁵ aux multiples significations. Enfin, nous analyserons la narration d'histoires en tant que

des patrimoines et mise en acte des rapports sociaux », *Annuaire de l'EHESS* [en ligne], 2006, p. 1, consulté le 7 décembre 2020 sur <http://journals.openedition.org/annuaire-ehess/17836>.

⁷³⁴ Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine : origines, tendances, perspectives*, op. cit, p. 14.

⁷³⁵ Le concept d'identité sonore est lié à celui d'identité instrumentale et identité vocale, qui se détache de l'exécution d'un instrument de musique et aux caractéristiques de l'émission du chant vocal dans un contexte déterminé. Reprenant Hervé Lacombe, l'identité d'un instrument de musique et qui peut être appliquée à celui d'identité vocale, se forme au croisement de multiples dimensions qui tiennent en compte la réalité concrète de l'objet, leur contexte historique et socioculturel, leur dimension poétique et esthétique, leur aspect fonctionnel, leurs particularités techniques et les modes de jeu qui sont caractéristiques de chaque instrument dans l'interprétation d'un style et d'un répertoire déterminé. Voir au sujet de l'identité instrumentale Hervé Lacombe, « L'instrument de musique : identité et potentiel », *Methodos* [En ligne], 11/2011, mis en ligne le 31 mars 2011, URL : <http://journals.openedition.org/methodos/2552> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/methodos.2552>

ressource chantée et enregistrée permettant d'établir un cadre émotif dont l'objectif est de faire passer indirectement et sans agressivité quelques idées et messages.

CHAPITRE 8 : Traitement des textes et engagement politique

Dans ce chapitre, nous analyserons le contenu et les objectifs de certains textes présents dans les chansons de la musique *carranguera*. Pour cela, nous verrons d'abord quelles sont les revendications promues par les musiciens *carrangueros* tant dans les textes des chansons que dans leur discours. L'objet principal à examiner est la figure du paysan, le caractère ambivalent que cette figure a présenté en Colombie et la signification qu'elle a acquise à partir de la musique *carranguera*. Notre analyse nous permettra de comprendre comment, face aux imaginaires qui sont historiquement accolés à la figure du paysan et aux conditions sociales et politiques dans lesquelles il vit, la musique *carranguera* est devenue un élément de résistance et de dénonciation à travers des textes des chansons ainsi que dans le discours et les actions de musiciens.

Un deuxième élément important à examiner dans les revendications produites dans les textes des chansons de la musique *carranguera* est l'identité régionale de Boyacá qui s'étend également aux communautés rurales du Plateau cundiboyacense. Notre analyse des textes des chansons illustre comment, de manière intentionnelle, les musiciens *carrangueros* cherchent à inverser les imaginaires formés sur la figure du paysan et des habitants de Boyacá et à les valoriser dans la configuration des thématiques des chansons. Nous classerons les thématiques des chansons en fonction des différentes dimensions de la vie des paysans de Boyacá, que ce soit le territoire, l'amour, les amis et la famille ou encore les thématiques liées aux revendications politiques et à la condition de vie des paysans. Enfin, nous montrerons comment certaines thématiques donnent une certaine continuité à celles qui sont traitées dans les musiques paysannes de la région, tandis que d'autres thématiques sont introduites par les musiciens *carrangueros*, notamment celles faisant référence à la défense de l'environnement ou présentant le mouvement *carranguero* comme une attitude envers la vie.

8.1. Revendications des musiciens *carrangueros* : entre le discours et les thématiques des chansons

Dans la musique *carranguera*, il est possible de percevoir une continuité avec les musiques paysannes présentes dans la région. Comme nous l'avons illustré dans le chapitre 2, où il a été question de la genèse et de l'évolution de la musique *carranguera*, l'intention des premiers *carrangueros* a été la recherche et la diffusion des musiques et des traditions présentes dans la région du Plateau cundiboyacense, expressions par ailleurs marginales et méprisées. Dans cette optique, l'ambition a été de signifier la figure du paysan et de l'habitant rural de cette région à travers la revalorisation de leurs expressions musicales. Au-delà de l'intérêt et de la curiosité de ces premiers musiciens *carrangueros*, qu'ils soient citadins ou académiques, pour chercher dans les traditions de cette région la manière d'apprendre à interpréter la musique qui était la plus populaire chez les paysans de cette région, il y avait également une attitude rebelle, critique et qui cherchait à transgresser les valorisations qui ont marqué la figure du paysan et de l'habitant rural. Ces valorisations vont s'orienter vers une figure qui garde une double condition de marginalisation : celle du paysan et encore de Boyacá.

8.1.1. L'évolution et la transformation de l'image du paysan à partir de la musique *carranguera*

La figure du paysan qui est présentée dans la musique *carranguera* fait d'abord allusion aux habitants des zones rurales qui se dédient à culture de la terre et à l'élevage des animaux, et aux comportements et habitudes qui dérivent de ces labeurs et de la vie dans cet environnement. Cependant, le concept de paysan dans la *Carranga* s'étend plus largement à d'autres catégories, notamment les paysans qui ont dû migrer à la ville, mais qui gardent encore leur identité paysanne. Également, ce concept s'étend à d'autres personnes à l'origine rurale, qui habitent à la campagne mais sans se consacrer aux activités liées à la terre, comme c'est le cas des soldats, des athlètes, des fonctionnaires, des professeurs, des artisans, des artistes et encore des intellectuels. Ce panorama de possibilités dans la figure du paysan nous ouvre également un éventail de situations sociales dans lesquelles cette figure peut agir.

Nous allons examiner d'abord quel est l'imaginaire qui s'est historiquement formé en Colombie autour de la figure du paysan, lié aux conditions sociales et politiques particulières du Plateau cundiboyacense et contre lesquels la musique *carranguera* a cherché à résister.

8.1.1.a. Le paysan comme victime de la violence

L'État colombien garde une énorme dette avec la campagne, qui a été le lieu où se sont déroulés de manière plus accentuée tous les conflits qu'a connus le pays au long de son histoire. La possession de la terre face à une distribution inéquitable et une réforme agraire qui a été éludée et reportée successivement sans qu'aucune solution immédiate ne soit trouvée, sont le nœud dur des conflits en Colombie. Cette relation à la distribution de la terre a eu pour conséquence la formation d'une grande masse de paysans vivant dans des conditions de pauvreté et de marginalisation dans le pays.

C'est à la campagne que ce sont déroulées les formes les plus virulentes d'affrontements et les guerres internes qui, historiquement, ont affligé le pays. Comme nous l'avons déjà examiné dans la section consacrée à l'analyse du contexte social et politique dans lequel a émergé la musique *carranguera* en Colombie, la guerre a traversé diverses formes et a impliqué des acteurs différents. Initialement, la guerre s'est présentée sous un conflit bipartisan entre les deux partis ou segments de l'oligarchie qui, historiquement, ont gouverné le pays, à savoir les libéraux et les conservateurs, qui faisaient face à la masse des paysans qui adhéraient à l'un ou l'autre parti. Par la suite, les affrontements se sont focalisés entre les divers groupes de guérillas, les groupes paramilitaires et les forces armées de Colombie. D'autre part, depuis les années 1980, le trafic de drogue a intensifié les conditions de la guerre avec de nouvelles variantes et l'injection de moyens économiques disproportionnés.

Le paysan est ainsi perçu comme une victime de la violence directe consécutive de la guerre étant donné qu'il se retrouve à chaque fois au beau milieu des affrontements du pays. La guerre et la violence ont entraîné également dans les campagnes un abandon de l'État et une marginalisation de la société, rendant les conditions de vie des paysans très pénibles voire parfois insoutenables.

8.1.1.b. Le paysan comme migrant dans les grandes villes

Depuis la deuxième moitié du XX^e siècle, face aux conditions difficiles de vie des paysans à la campagne, d'importantes vagues migratoires se sont produites depuis la campagne vers les grandes villes de Colombie. Le parcours le plus récurrent pour un habitant des campagnes du Plateau cundiboyacense est de laisser son village d'origine pour aller s'installer à Bogotá, la ville capitale. Les motivations sont très diverses. En général, les paysans partent avec l'espoir de retrouver de meilleures conditions économiques pour améliorer leurs conditions de vie. D'autres sont obligés de laisser la campagne pour sauver leurs vies et partent dans les grandes villes en fuyant la violence. Ces derniers intègrent les bidonvilles pour y trouver un refuge contre la violence. D'autres, encore, partent pour réaliser leurs études scolaires et universitaires, comme c'était le cas de Jorge Velosa.

Le déplacement forcé causé par un conflit violent est aussi illustré dans les chansons de musique *carranguera*. Cette condition trouve une continuité à la situation du paysan en tant que victime de la violence. Comme le signale Michel Agier, la question des déplacés de la violence en Colombie « n'est pas fondamentalement un problème de mobilité, mais un problème de "place" sociale »⁷³⁶. Un aspect important de la condition des déplacés et, en général, des populations qui doivent migrer vers la ville, est illustré dans les chansons de musique *carranguera* comme « l'expérience de leur incapacité à être au monde dans le modèle dominant, elles vivent [alors] l'humiliation de leur absence de place dans ce monde social là »⁷³⁷. Enfin, Agier s'interroge dans le même article pour déterminer si les sciences sociales et les acteurs politiques peuvent trouver de « possibles reconstructions de liens, d'identités et de raisons de vivre dans ces contextes extrêmes »⁷³⁸. Nous retrouvons dans la présente étude, comme nous le montrerons au long de cette partie, que la musique *carranguera* a permis pour un bon nombre de paysans du Plateau cundiboyacense, exilés dans les villes, de reconstruire des liens avec l'identité de leurs endroits d'origine, ainsi que la fierté et la dignité de leurs expressions.

⁷³⁶ Michel Agier, « Perte de lieux, dénuement et urbanisation : les desplazados de Colombie », *Autrepart*, 2000, p. 104.

⁷³⁷ *Ibidem*.

⁷³⁸ *Ibidem*.

8.1.1.c. Le paysan comme synonyme d'arriération

Les conditions de pauvreté et d'abandon auxquelles la campagne colombienne a historiquement été soumise ont créé des imaginaires ambivalents autour de la figure du paysan. D'un côté, la ruralité est perçue comme le lieu de l'arriération, face aux progrès des grandes villes. La campagne destinée à élargir la couverture de l'éducation a conduit à former l'image d'un paysan ignorant, inculte et rustre. Ces caractéristiques peuvent également l'associer à la grossièreté, aux mauvais traitements ou encore aux comportements violents. De l'autre, la perception des paysans peut s'observer sous un autre angle. Les paysans peuvent être perçus comme des personnes plus authentiques dans l'expression de leurs traditions et leur culture. Les paysans peuvent être perçus également comme des gens généreux, travailleurs, courageux et combattifs dans leurs labeurs. Leur caractère naïf peut être perçu comme une expression de sincérité et d'authenticité dans leurs comportements et dans l'expression de leurs sentiments, plus que comme une manifestation d'ignorance et d'inculture. Cette ambivalence de l'image qui s'est formée autour du paysan a permis aux gestionnaires de la musique *carranguera* de construire une image de la figure du paysan plus valorisante et plus digne.

L'assimilation du paysan dans un groupe composant les strates les plus basses de la société est associée aux façons rustiques de s'habiller et aux manières de parler peu raffinées et élégantes qui contrastent avec la sophistication de la ville. Cette image s'est renforcée pour les paysans qui ont migré en ville et ont affronté un véritable choc culturel. Le comportement des paysans dans leur processus d'intégration a fait l'objet de moqueries de la part des urbains et est encore un cliché autour duquel se sont construits des personnages comiques pour des sketches et séries télévisées. À Bogotá, les paysans pauvres qui ont migré en ville sont devenus, dans bon nombre de cas, la figure quotidienne des employées domestiques, des concierges des bâtiments, des vigiles et encore des ouvriers du bâtiment.

La figure de « paysan de la ville » est également utilisée en musique. Comme le signale bien Darwin Rodrigo Ávila dans sa recherche sur la représentation des paysans du Plateau cundiboyacense dans la musique *carranguera*, il y a eu, pendant les années 1980, un groupe musical appelé *Los Jeroques* qui a fait une carrière parallèle à celle de Jorge Velosa et ses ensembles *carrangueros*. Le groupe *Los Jeroques*, fondé en 1978, interprétait à la base le même type de danses et le même style de musique paysanne que celui qui a été

repris par la musique *carranguera*, avec un accent sur les merengues et le *vallenato* à cordes pincées de Guillermo Buitrago. Cependant, il existait une différence importante dans la conception et la représentation de la figure du paysan entre le groupe *Los Jeroce*s et la musique *carranguera*. D'abord, les membres du groupe *Los Jeroce*s ne se sont jamais positionnés en tant que musiciens *carrangueros*, préférant la dénomination donnée à la campagne de musique *guasca* ou *guascarrilera*. Ensuite, l'objectif du groupe *Los Jeroce*s est de représenter « l'identité des paysans venus dans les villes à la recherche de meilleures possibilités »⁷³⁹ sans faire référence à la vie rurale des paysans à la campagne, comme c'est le cas de la musique *carranguera*. De plus, l'intention du groupe *Los Jeroce*s était de chercher le divertissement plus que la dénonciation ou la critique en profitant de cet aspect comique des paysans qui arrivent dans la ville. Enfin, l'instrumentarium et les caractéristiques musicales du groupe *Los Jeroce*s sont sensiblement différents de ceux de la musique *carranguera*.

Voici une description du groupe faite par leur directeur et chanteur principal, Jorge Guevara :

*« Les vêtements des Jeroce*s incarnent ces paysans qui viennent dans les grandes villes [...]. Nous avons [...] les cyclistes. Nous avons le gardien, ce paysan qui est venu effectuer son service militaire et qui, faut d'avoir trouvé autre chose, est resté [en ville] comme portier dans un immeuble, un gardien très chic. Nous avons la domestique, et il y a l'ouvrier qui a troqué la houe pour la palette. Et il y a le paysan, mais c'est un paysan bien soigné avec un bon chapeau, qui se revendique paysan parce que s'il était un paysan rural, il devrait avoir les bottes enduites de fumier. Des gens qui représentent l'évolution des paysans dans les villes »⁷⁴⁰.

⁷³⁹ Darwin Rodrigo Ávila Torres, *De Campesinos y Carrangueros. Representaciones del campesinado cundiboyacense 1976-1990, op. cit.*, p. 68.

⁷⁴⁰ Traduction de : « *La indiamentaria de los Jeroce*s es porque nosotros representamos a esos campesinos que se vienen a las grandes ciudades [...] Entonces tenemos, así como Lucho Herrera o Fabio Parra, los ciclistas. Tenemos al celador, ese campesino que se vino a prestar el servicio militar y no consigue nada más, pues se queda de portero en un edificio ahí, portero fino. Está la doméstica y está el obrero que dejó de trabajar con el azadón y lo cambió por el palustre y está el campesino, pero es un campesino bien arregladito con buen sombrero, es un campesino reivindicado porque si fuera un campesino rural, tendría que tener las botas untadas de boñiga. Gente que representa la evolución de los campesinos en las ciudades ». Voir Jorge Guevara, *Historia de los Jeroce*s, *Los Jeroce*s 15 años, vidéo documentaire, D.F.L. Estudios, 1997, chapitre 2, consulté le 12 avril 2020 sur www.youtube.com/watch?v=26oX8FAkZ-U, cité également dans Darwin Rodrigo Ávila Torres, *De Campesinos y Carrangueros. Representaciones del campesinado cundiboyacense 1976-1990, op. cit.*, p. 68.

Cette description du groupe *Los Jerozes* par Jorge Guevara nous montre, de façon presque caricaturale, un panorama de la situation des paysans en ville. En revanche, la musique *caranguera* revendique et défend la vie rurale, la campagne, mais aussi toutes les valeurs, habitudes, traditions et savoirs qui se dégagent de cette forme de vie. Les références à la ville dans la musique *carranguera* sont, comme le signale Ávila Torres, des dénonciations des conditions que doivent affronter les paysans qui migrent dans les grandes villes⁷⁴¹. La musique *carranguera* formule d'importantes critiques vis-à-vis des formes de vie en ville mais aussi concernant l'opposition ville/campagne qui donne à la première un statut progressiste tandis que la campagne est perçue comme le lieu du sous-développement et de l'arriération.

8.1.2. Revendications de l'identité paysanne dans la musique *carranguera*

Comme nous l'avons déjà vu dans l'étude biographique de Jorge Velosa dans le chapitre 2, lui-même a été victime de harcèlement et de discriminations pendant sa scolarité à Bogotá quand les camarades de sa classe se moquaient de sa condition de paysan en faisant appel à toutes les images péjoratives qui pesaient à ce moment-là sur les paysans. Cette situation, qu'il a pu surmonter grâce à ses qualités d'élocution et de déclamation héritées justement de son origine paysanne, a été décisive pour lutter dans sa vie et dans sa carrière artistique en faveur de la dignité des paysans. Velosa a toujours été très fier de son origine paysanne et il s'en est fait une bannière centrale pour ses revendications à travers la musique *carranguera*. Nous allons illustrer ce propos à travers deux exemples. Le premier est la poésie inédite appelée *Soy hijo de campesinos (Je suis fils de paysans)*. Il parle dans cette poésie de son goût pour le quotidien dans la campagne, de son éducation et de toute la culture populaire de son entourage qui a marqué sa vie⁷⁴² :

⁷⁴¹ Voir Darwin Rodrigo Ávila Torres, *De Campesinos y Carrangueros. Representaciones del campesinado cundiboyacense 1976-1990*, op. cit., p. 70.

⁷⁴² Le poème est transcrit à partir de l'émission « Jorge Velosa : De cómo un país puede ser flor », *Señal Memoria*, op. cit., section du 3 février 2013, partie 1.

Je suis fils de paysans,
Paysans de hameaux,
Qui sont amoureux de la terre,
De la ferme et des animaux.

*Soy hijo de campesinos,
Campesinos veredales,
Querendones de la tierra,
del Rancho y los animales.*

Je suis fils de paysans,
Et la campagne fit mon éducation,
Entre maison et école,
Entre collines et champs,
Entre couplets et mélodie,
Entre fondations et poinçons,
Entre toutes ces choses,
Qui m'ont marqué à vie.

*Soy hijo de campesinos,
Y en el campo fue mi crianza,
Entre la casa y la escuela,
Entre, cerros y labranzas,
Entre coplas y tonadas,
Entre cimientos y espigas,
Entre todas esas cosas,
Que me, Marcaron la vida.*

Je suis fils de paysans
Et je le chante avec fierté,
Les paysans sont les miens,
Comme ils ont été les vôtres.

*Soy hijo de campesinos,
Y lo cantó con orgullo,
Campesinos son los míos,
Como lo han sido los tuyos.*

L'autre exemple que nous voulons présenter est la construction de personnages paysans pour des séries télévisées dans lesquelles il ratifie la figure d'un paysan plus digne et plus fier de sa condition. Cela a permis à Jorge Velosa d'affirmer ses revendications et de s'en servir pour appuyer son activité musicale. Il est par exemple intéressant d'examiner la manière dont il relate sa représentation de Florentino Bautista, personnage qu'il incarnait dans la série *Don Chinche* :

« C'est la première fois que l'on montrait à la télévision un paysan qui n'était pas accroupi, qui ne se contentait pas de dire : oui Monsieur, non Monsieur, comme vous voulez Monsieur, et qui ne regardait même pas le médecin en face, mais plutôt le sol, parce qu'ils nous ont toujours représentés comme cela »⁷⁴³.

⁷⁴³ Traduction de : « *El campesino aquel que por primera vez se muestra en televisión un campesino que no es agachado, que va más allá de decir si su mercé, no su mercé, como diga su mercé y no mira siquiera al doctor a la cara sino mirando al suelo porque siempre nos habían puesto así* ». Prit de l'émission « *Jorge Velosa: De cómo un país puede ser flor* », Señal Memoria, op. cit., section du 10 février 2013, partie 3.

Nous avons pu analyser d'une part les revendications qui sont faites par les musiciens *carrangueros* dans leur discours, leurs actions et leurs chansons sur l'identité paysanne. Maintenant, nous allons examiner les revendications faites en rapport avec l'identité régionale.

8.1.3. L'identité régionale : faut-il dire « boyaco » ou « boyacense » ?

Comme nous l'avons déjà précisé dans le chapitre 1, dans la musique *carranguera*, l'identification territoriale s'est construite autour de la figure des paysans de Boyacá. Cependant, comme cela est illustré dans ce chapitre, la dénomination de paysans de Boyacá impacte aussi, administrativement, une partie des départements de Cundinamarca et de Santander. Géographiquement, nous rappelons que cette région est délimitée principalement par le Plateau cundiboyacense dans la région des Andes centre-orientales de la Colombie. Cette précision faite, nous avons décidé de ne retenir que la référence au paysan Boyacá pour le type de paysan autour duquel la musique *carranguera* a construit sa figure identitaire en vue du nombre des références présentes dans le discours des musiciens ainsi que dans les textes des chansons.

Nous avons montré également, dans le même chapitre, comment les identités régionales se sont configurées en tant que stéréotypes très influencés par la posture folkloriste, très présente dans la formation scolaire ainsi que dans les politiques culturelles des administrations et des pouvoirs locaux, qui ont en charge de déterminer les festivités, les concours et les festivals du pays. Enfin, nous avons montré comment l'identité culturelle de Boyacá, dans ce contexte folklorique, a défini un stéréotype, ou prototype, très caractéristique des habitants de cette zone. Nous retrouvons ainsi, pour les habitants de cette zone, des appellations comme « reinosos », « interioranos », « boyacenses » et encore « boyacos ».

Le terme « boyaco » est une déformation du gentilé « boyacense » qui fait référence spécialement aux habitants ruraux de Boyacá. Camilo Espita Becerra compile, dans son travail de terrain sur l'identité sociolinguistique *carranguera*, quelques définitions du terme « boyaco » entre les gens de Boyacá⁷⁴⁴. D'après les données obtenues, le terme

⁷⁴⁴ Camilo Espita Becerra fait une étude sur les enjeux présents dans l'identité linguistique *boyacese-boyaca*. À travers des interviews individuelles semi-dirigées, Espita Becerra examine un échantillon de 19

« boyaco » est lié à la ruralité et il peut être « potentiellement offensif » et associé à des adjectifs désobligeants comme « ignorant », « peu intelligent », « peu cultivé », « sans études ». Le terme peut également être mis en rapport avec l'émotivité et l'agressivité⁷⁴⁵.

Jorge Velosa a rappelé dans plusieurs interviews la façon dont ce terme de « boyaco » est assimilé aux activités les plus pénibles et qui sont un motif de honte. Il mentionne par exemple comment « [les boyacos] sont pris en compte uniquement pour laver les vêtements, obéir, faire les petits travaux que personne ne veut faire, baisser la tête, ne pas regarder le visage des docteurs et voter ; le reste est une source de honte pour le pays »⁷⁴⁶.

D'après certains auteurs, les connotations associées à l'appellation de « boyaco » tirent leur source dans le caractère passif, soumis et honteux que peuvent avoir les paysannes dans cette région et qui s'est formé grâce à la relation qu'ils ont historiquement gardée avec le territoire et la possession de la terre. Le sociologue colombien Orlando Fals Borda a publié en 1957 une étude sur les relations de l'homme et la terre à Boyacá, dont les analyses sur la présentation de l'idiosyncrasie des paysans dans la région servent toujours de référence⁷⁴⁷. Pour Fals Borda, le mode d'établissement et les rapports que les habitants ont établis avec la terre ont eu une incidence directe sur le type de comportement et le caractère des habitants de la région, mais aussi sur les imaginaires qui se sont formés autour d'eux⁷⁴⁸. Fals Borda signale que le mode d'établissement le plus généralisé dans le

informateurs pris au hasard entre plusieurs villes du département de Boyacá, comprenant différents âges, groupes sociaux, niveaux d'études et de ruralité. L'objectif de la recherche était d'analyser la perception des informateurs sur leur identité en rapport avec la musique *carranguera* à partir de la collection de données tenant à la conception ou la définition qu'ils ont de certains mots, expressions et termes propres de la région. Voir à ce sujet Camilo Espitia Becerra, *Identidad sociolingüística carranguera*, mémoire de master en linguistique, Tunja, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2018.

⁷⁴⁵ Voir Camilo, Espitia Becerra, *Identidad sociolingüística carranguera*, *op. cit.*, p. 46 et 77.

⁷⁴⁶ Traduction de : *[A los Boyacos] se les tiene en cuenta para lavar la ropita, obedecer, hacer los trabajitos que nadie quiere hacer, agachar la cabeza, no mirar a la cara a los doctores y para votar; de resto, son motivo de vergüenza para el país* ». Voir Vicente Silva, « Vie et œuvre du maestro Jorge Velosa Ruiz », *Programme Maestros*, *op.cit.*, cité également dans Claudia Serrano, *Maginando con musiquita un país*, Bogotá, FICA, 2011, p. 93.

⁷⁴⁷ Orlando Fals Borda, *El hombre y la tierra en Boyacá: bases sociológicas e históricas para una reforma agraria*, Bogotá, Antares-Ediciones Documentos Colombianos, 1957. La référence de Fals Borda est également reprise et partagée par d'autres chercheurs qui ont travaillé la problématique de l'identité des paysans de Boyacá en rapport avec la musique *carranguera*. Nous signalons particulièrement, pour le traitement de la problématique des paysans dans l'optique de Fals Borda, les travaux suivants : Darwin Rodrigo Ávila Torres, *De Campesinos y Carrangueros. Representaciones del campesinado cundiboyacense 1976-1990*, *op. cit.* et Claudia Serrano, *Maginando con musiquita un país*, *op. cit.*

⁷⁴⁸ Fals Borda utilise le terme d'« ethos culturel » pour évoquer les comportements et caractères des habitants.

département est celui des fermes isolées, et que cela a été l'une des causes les plus importantes du caractère individualiste du paysan de Boyacá⁷⁴⁹. Ce caractère individualiste déclenche également d'autres comportements, comme l'explique Fals Borda dans la suivante citation :

« Si l'on observe par la suite le fonctionnement de ce type de peuplement, il faut admettre qu'il favorise un manque de sociabilité, de retrait, de réserve et de timidité. C'est une des raisons pour lesquelles le paysan pense plus à lui qu'à la communauté, c'est-à-dire qu'il le transforme en égocentrique, il le confirme dans son individualisme de base »⁷⁵⁰.

Pour lui, ce type d'établissement a des antécédents historiques, il est « hérité des ancêtres et s'est trouvé confirmé pendant les années de lutte contre la forme de colonisation des blancs européens ; il est l'expression de l'individualisme des habitants. Le régime foncier, la taille du bien, sa fragmentation et le système agricole ont contribué à sa dispersion »⁷⁵¹.

La progressive fragmentation des terres a conduit, dans le département, à la prévalence des petites propriétés, à l'appauvrissement de la population qui n'y trouve qu'à peine ses moyens de subsistance, ainsi qu'à la prolifération de paysans sans propriété qui doivent louer les terres pour travailler. Cette condition des paysans, comme le signale Fals Borda, a promu une condition de subordination dans le système politique local et envers les questions de la gestion des ressources publiques. Il les décrit comme des « pions passifs

⁷⁴⁹ Voir Orlando Fals Borda, *El hombre y la tierra en Boyacá: bases sociológicas e históricas para una reforma agraria*, op. cit., p. 205.

⁷⁵⁰ Traduction de : « Pero si se observa luego el funcionamiento de este tipo de poblamiento, habría que admitirse que promueve la falta de sociabilidad, el retraimiento, la reserva y la timidez. Es una de las causas de que el campesino piense más en sí mismo que en la comunidad, es decir, lo torna en un egocéntrico, lo confirma en su individualismo básico ». Voir Orlando Fals Borda, *El hombre y la tierra en Boyacá: bases sociológicas e históricas para una reforma agraria*, op. cit., p. 205.

⁷⁵¹ Traduction de : « Actualmente, desde el punto de vista histórico, podría decirse que el tipo de granjas dispersas, heredado de los mayores y confirmado en años de lucha contra la forma de colonización del blanco europeo, es una expresión del individualismo de los habitantes. El sistema de tenencia de la tierra, el tamaño de la propiedad, la fragmentación de la misma y el sistema agrícola han coadyuvado a que se dispersen ». Voir Orlando Fals Borda, *El hombre y la tierra en Boyacá: bases sociológicas e históricas para una reforma agraria*, op. cit., p. 205.

dans le grand jeu d'échecs de pouvoir exercé par les élites et les groupes de propriétaires fonciers »⁷⁵².

Cette condition de subordination et d'exclusion en rapport au politique a produit une attitude de méfiance et de réserve des paysans envers les étrangers à la communauté, les politiciens et les supérieurs hiérarchiques perçus comme des profiteurs⁷⁵³.

En synthèse, les conditions précaires de relation avec la terre et la propriété dans cette région, qui se sont reproduites depuis la période coloniale, ont engendré des conditions de subordination, de marginalité et d'appauvrissement qui se sont répercutées sur le comportement et le caractère des habitants. Ce comportement, qui à la base présente une forte composante d'individualisme, se manifeste par un côté introspectif, timide et méfiant de la part des habitants. Ce type de comportement, dénommé par Fals Borda comme un « éthos de passivité », est défini par « le fait de se déplacer uniquement lorsqu'on est soumis à une force extérieure, ou de recevoir et de supporter avec peu ou pas de réaction »⁷⁵⁴.

Nous avons montré jusqu'ici comment les revendications identitaires se sont formées d'une part autour de la figure du paysan et de l'autre autour de celle de l'habitant de Boyacá, et en particulier l'habitant rural de cette région, sous la connotation de « Boyaco ». Cette figure du paysan de Boyacá se revendique par rapport à la représentation et les images péjoratives et dévalorisantes que les citadins des grandes villes, les habitants des autres régions du pays⁷⁵⁵ ou encore les élites qui contrôlent le

⁷⁵² Traduction de : « [...] *peones pasivos en el gran juego de ajedrez del poder que han ejercido las elites y grupos de terratenientes* ». Voir Orlando Fals Borda, *El hombre y la tierra en boyacá: bases sociológicas e históricas para una reforma agraria*, op. cit., p. 215.

⁷⁵³ Au cours de notre travail de terrain nous avons perçu, dans certains cas, la méfiance des paysans au moment des interviews et des enregistrements. Également, ils font référence à des situations où des personnes étrangères à leur communauté ont profité sans scrupule de leur patrimoine culturel.

⁷⁵⁴ Traduction de : « *Aquella cualidad de moverse solamente cuando se es objeto de una fuerza externa, o de recibir y soportar con poca o ninguna reacción* ». Voir Orlando Fals Borda, *Campesinos de los Andes y otros escritos antológicos*, Bogotá, Université nationale de Colombie, Rectoría, 2017, p.261. Cette édition est reprise sur la première édition du livre de 1961.

⁷⁵⁵ Le stéréotype des paysans de Boyacá contraste, par les comportements, avec celui des paysans des autres régions de la Colombie. Par exemple, les paysans de la côte Caraïbe sont perçus en Colombie comme des personnes extraverties et gaies. Dans la région d'Antioquia et l'axe du café, les paysans manifestent vivement leur fierté régionale et un fort sentiment de possession de la terre.

territoire ont forgées à leur égard, mais aussi par rapport au sentiment de honte que le paysan, ou « boyaco », manifeste au sujet de sa condition.

Pour conclure cette section, nous pouvons dire que les tensions qui se présentent dans les diverses représentations de l'image du paysan et des habitants de Boyacá dévoilent des formes de pouvoir qui s'entrelacent entre les différentes strates sociales de la population colombienne. Ils mettent aussi à jour les mécanismes de domination qui ont été introduits à travers la segmentation de la population selon son origine régionale, son niveau d'éducation ou sa prévenance urbaine ou rurale. La musique *carranguera* retrace, dans ce contexte de domination, les conditions de vie des paysans de Boyacá à travers les textes de leurs chansons, mais la dénonciation garde un côté humoristique et divertissant.

Dans la prochaine section, nous allons montrer les deux thématiques de chansons qui se détachent dans les contenus de la musique *carranguera* : l'identité paysanne et l'identité des habitants de Boyacá.

8.2. La configuration des thématiques des chansons dans la musique *carranguera*

Par l'analyse que nous allons présenter ci-dessus, nous voulons montrer comment, de manière générale, dans la plupart des thématiques abordées dans les textes des chansons de la musique *carranguera*, un rapport existe entre les deux éléments identitaires centraux que nous avons examinés auparavant. Sans prétendre être complètement exhaustifs dans l'analyse des thématiques, nous allons montrer en particulier celles qui gardent un rapport avec la revendication de l'identité paysanne et des habitants de Boyacá. Nous allons montrer comment les thématiques se sont configurées soit pour retracer des différentes dimensions de la vie des paysans, soit comme une dérivation des thématiques déjà présentes dans les musiques paysannes de la région et qui sont devenues progressivement des formes de revendication politique. Cette évolution dans les thématiques montre non seulement le positionnement et la reconnaissance qu'a gagné le genre *carranguero* parmi les paysans et, plus généralement dans le pays, mais aussi la conscience de leurs potentialités qu'ont acquise les musiciens *carrangueros* en tant qu'acteurs politiques.

8.2.1. Thématiques que retracent les différentes dimensions de la vie des paysans de Boyacá

Dans ce premier ensemble de thématiques, la principale caractéristique est la volonté d'établir une continuité avec la tradition lyrique des paysans pour faire place à un renouveau dans la façon de l'aborder, et cela passe par l'évolution vers un style plus critique et revendicatif. Nous avons regroupé les thématiques de cet ensemble en quatre groupes.

8.2.1.a. Le territoire : le hameau rural, le village et la ville

Dans ce premier groupe, les chansons font allusion à l'appartenance à un territoire, aux relations affectives et à la mémoire qui s'établit avec l'entourage, le paysage naturel et urbain. Dans cette relation d'appartenance, le premier lien qui se forme est avec *la vereda* (le hameau rural) qui, comme nous l'avons déjà mentionné dans la section du premier chapitre consacré aux divisions administratives en Colombie, est conçu comme le premier lieu de sociabilité des paysans à travers des relations de voisinage entre familles.

Jorge Velosa retrace, dans sa chanson *Canto a mi vereda*⁷⁵⁶ (*Chant à mon hameau*), la figure familière et de bon voisinage du hameau rural, notamment à travers l'évocation de ses souvenirs de l'enfance :

Mon hameau ressemble à une crèche	<i>Mi vereda parece un pesebre</i>
Il y a des petites maisons partout,	<i>Hay casitas en todo lugar,</i>
Ma grand-mère habite là-haut	<i>Allá'rriba vive mi abuelita</i>
Et Don Pascual vit là-bas.	<i>A por all'abajo vive don Pascual.</i>
Il y a des Rodríguez, Buitragos, Guerreros,	<i>Hay Rodríguez, Buitragos, Guerreros,</i>
Ruices, Castellanos, Torres partout	<i>Ruices, Castellanos, Torres por doquier</i>
Et Marías, Auroras, Carmelas	<i>Y Marías, Auroras, Carmelas</i>
Et quelques autres jolis prénoms féminins.	<i>Y otros cuantos lindos nombres de mujer.</i>

La chanson décrit également ses relations avec l'entourage et le paysage :

Dans la montagne, pâturages, ravins	<i>En los montes, potreros, quebradas</i>
Mille conversations sont entendues,	<i>Mil conversas se dejan oír,</i>
Là-bas, un petit merle s'annonce	<i>Por allá una mirlita se anuncia</i>
Et un merle dans sa chanson dit oui,	<i>Y un mirlo en su canto le dice que sí,</i>
Taureaux, moutons, cochons parlent,	<i>Hablan toros, ovejas, marranos,</i>
Ânes, vaches, bœufs et maintenant dans le corral,	<i>Burros, vacas, bueyes y ahora en el corral,</i>
Un coq court à sa poule	<i>Un gallito corre a su gallina</i>
Mais elle ne veut pas se laisser atteindre.	<i>Pero ella no quiere dejase alcanzar.</i>

Après avoir laissé échapper quelques expressions critiques, comme « Malgré la machette et la hache, tu peux toujours regarder... », il finit par donner des images poétiques du paysage urbain et de la nuit, avec des versets comme : « Mon hameau semble faire la fête, sa robe est pleine de lumière ».

La référence qui suit est en rapport au territoire et au village. Ici, les descriptions ont un rapport plus important avec le paysage urbain, que ce soit les maisons, l'école, le parc principal ou les gens qui y habitent. Les chansons peuvent faire allusion à des souvenirs d'enfance et font appel au sentiment de fierté du village natal avec le patrimoine

⁷⁵⁶ Velosa y Los Carrangueros, «[Canto a mi vereda](#)», *En Cantos Verdes*, Discos Fuentes, 1998.

représenté par le paysage naturel et urbain et les traditions héritées des ancêtres. La chanson *El Pueblo donde nací*⁷⁵⁷ de Nicodemus Viviescas, chantée par Tocayo Vargas, nous montre quelques-uns de ces aspects. Voici le refrain de la chanson :

Je suis tellement fier de mon village
Et lui rendre visite me rend toujours très
heureux
Flâner dans ses rues
Que j'ai voyagé depuis l'enfance
De beaux souvenirs qui vivent toujours en
moi
Et bien qu'il soit loin, je le porte toujours
Oh ! comme j'aime mon peuple
Le village où je suis né.

*Ay que orgulloso me siento de mi pueblito
Y visitarlo siempre me hace muy feliz
Pasear sus calles
Que recorrí desde niño
Bellos recuerdos que siempre viven en mi
Y aunque esté lejos lo llevo siempre
presente
Ay como quiero a mi pueblo
El pueblo donde yo nací.*

Autre référence au territoire que nous avons rencontrée : la ville. Comme nous l'avons signalé plus haut, les migrations des paysans vers la ville et les difficultés qu'ils y rencontrent pour s'adapter sont devenues un sujet important dans la musique *carranguera*. Un exemple très représentatif de cette thématique est la chanson de Jorge Velosa *Alerta por mi ciudad*⁷⁵⁸ (Alerte pour ma ville) qui fait référence spécifiquement à la ville de Bogotá. Comme nous l'avons déjà mentionné, Jorge Velosa est parti pour y vivre à l'âge de 11 ans.

La relation avec cette ville, que Velosa retrace dans sa chanson, est assez ambivalente, parce qu'il montre d'abord une certaine résistance vis-à-vis du fait d'être obligé à quitter la campagne pour aller vivre dans la ville :

⁷⁵⁷ El Tocayo Vargas y el Son Carranguero, « [El Pueblo donde nací](#) », *Cocina 'o con leña*, s.d.

⁷⁵⁸ Velosa y los carrangueros, « [Alerta por mi ciudad](#) », *Revolando en cuadro*, Discos Fuentes, 1994.

La madame, ma ville
Oh, Madame, ma ville,
Me pardonneriez-vous,
Mais je dois vous le dire,
Parmi quelques-unes et de beaucoup
d'autres
Que je garde sur mon cœur
Depuis que de mon petit terroir,
Ils m'ont forcé à venir.

*La señora mi ciudad,
Oh señora mi ciudad,
Usted me perdonará,
Pero tengo que decirle,
Unas cuantas y otras tantas
Que le tengo guardaditas
Dende que de la tierrita
Me obligaron a venime.*

Après l'expression de la réticence à quitter son lieu d'origine, il exprime son appartenance et, au-delà de continuer à se plaindre d'avoir abandonné la campagne, il adopte une attitude critique envers les conditions de détérioration de la ville :

Pour commencer les trous des rues
Ce qui est partout,
Si gros et si profonds
Que l'on peut tenir debout,
L'eau qui est rare,
Le manque d'éclairage,
Les loyers dans les toits,
Les taxes déchaînées.

*Pa' empezar la guecamenta
Que hay por tuitico lado,
Tan grandes y tan profundos
Que ya cabe uno parado,
El agüita que escasea,
La jalta del alumbrado,
Los arriendos por las nubes,
Los impuestos desbocados.*

Dans la chanson, il interpelle aussi contre le bruit qui existe dans la ville :

La madame, ma ville
Oh, Madame, ma ville,
Et si c'était juste cela,
Je me prendrais pour bien servi,
Mais je ne sais pas pourquoi diable
C'est que nous faisons tant de bruits,
Si ce n'est pas le sifflet, le haut-parleur,
Ce sont les enceintes, la cornette
Sinon les motos, les voitures,
Avec leurs bourdonnements.

*La señora mi ciudad,
Oh señora mi ciudad,
Y si fuera eso nomas,
Me daría por bien servido,
Pero no sé por qué diablos
Es que hacemos tantos ruidos,
Sino es el pito, el parlante,
Sino el bafle, la corneta,
Sino las motos, los carros,
Con esa su cantaleta.*

D'autre part, il attire l'attention sur le manque d'appartenance et de respect des biens publics qui appartiennent à la ville, mais aussi sur le manque de respect des normes :

Je ne comprends pas non plus,	<i>Tampoco comprendo yo,</i>
Parce que nous sommes aussi bêtes,	<i>Porque somos tan vejigos,</i>
Eh bien tout ce que nous voyons,	<i>Pues tuitico lo que vemos,</i>
Nous le cassons en morceaux,	<i>Lo vamos volviendo añicos,</i>
Un parc ne dure pas une journée,	<i>Un parque no dura un día,</i>
Une toilette même pas l'installation,	<i>Un baño ni la postura,</i>
Un téléphone on le coupe,	<i>Un teléfono lo mochan,</i>
Nous faisons tous des déchets,	<i>Todos hacemos basura,</i>
Comme si c'était peu,	<i>Como si fuera poquito</i>
L'avoir jusqu'à la taille.	<i>Tenerla hasta la cintura.</i>

Dans le dernier sujet de la chanson, il retrace les conditions précaires de travail que l'on trouve en ville et le manque d'opportunités, ce qui conduit à l'augmentation des pratiques informelles de travail, à la mendicité et à l'insécurité dans les rues :

Je ne comprends pas non plus pourquoi,	<i>Tampoco entiendo porque,</i>
Il y a tellement de gens foutus,	<i>Hay tanta gente jodida,</i>
Tant de gens dans la rue,	<i>Tanta gente por la calle,</i>
Qui cherche à se gagner la vie,	<i>Rebuscándose la vida,</i>
Vendeurs ambulants,	<i>Vendedores ambulantes,</i>
Dans les bus les chanteurs,	<i>En los buses los cantantes,</i>
Mendiants, gardiens de voitures,	<i>Limosneros, cuida carros,</i>
Nettoyeurs de verres, nettoyeurs de miroirs,	<i>Limpia vidrios, limpia espejos,</i>
Nettoyeurs de poches,	<i>Limpiadores de bolsillo,</i>
Ne me trouvent pas si stupide.	<i>No me crean tan pendejo.</i>

Sur la même thématique de la ville, le groupe de la ville de Bogotá, *Los Rolling Ruanas*, reprend les mêmes ressources de la musique *carranguera* dans leur chanson *Carrantá*⁷⁵⁹, mais cette fois-ci pour défendre la ville et revendiquer l'idiosyncrasie des habitants de Bogotá qui, à l'échelle nationale, sont connotés pour être un peu fades et introvertis :

⁷⁵⁹ Los Rolling Ruanas, « [Carrantá](#) », *La Balada Del Carranguero*, 2017.

Tous les jours les mêmes commentaires,
Dans chaque quartier le même refrain,
Que nous sommes une foule de fades
Et même de délavés, qu'ils ne dansent ni la
Champeta.

*Todos los días los mismos Comentarios,
En cada vecindario la misma cantaleta,
Que somos un parrandón de desabridos
Y hasta descoloridos, no bailan ni
Champeta.*

Ils critiquent toujours et ne veulent pas
rester,
Ils font que se plaindre de nos demeures,
Si ce n'est pas le froid, ce sont les voleurs
Les éternels embouteillages ne les rendent
pas heureux.

*Siempre critican y no quieren quedarse,
No hace sino quejarse de nuestros
apuestos,
Si no es el frío entonces son los ladrones,
Los eternos trancones no los tienen
contentos.*

Par la suite, la chanson revendique l'identité des citadins de Bogotá, ou *rolos* comme ils sont péjorativement appelés, avec leurs caractéristiques et des qualités telles qu'être drôles et de bien savoir s'amuser :

Je dis aux compatriotes,
Aussi à l'étranger
Que mon frigo a beaucoup de saveur
Et si vous ne l'aimiez pas,
Retournez là où vous êtes entré,
Que mon frigo a beaucoup de saveur
Et je le dis à tout le monde !
Je suis *rolo* avec beaucoup d'honneur,
Dis donc !

*Le digo a los paisanos,
También al forastero
Que mi nevera tiene mucho sabor
Y si no le gustó
Vuélvase por donde entró,
Que mi nevera tiene mucho sabor
Y que lo sepan todos !
Soy rolo y a mucho honor,
Carajo !*

Mais bien qu'il soit si introverti,
Le *rolo* est amusant et sait faire la fête
Avec un bon manteau et un bon parapluie,
Les chaussettes sur le genou, il est prêt à
danser.

*Pero aunque sea tantico introvertido,
El rolo es divertido y se sabe emparrandar
Con buen abrigo y una buena sombrilla,
La media a la rodilla, está listo pa' bailar.*

Nous pouvons conclure, à partir des thématiques liées au territoire, que la figure du paysan présente une évolution en tant que sujet thématique : il cesse d'être la figure de la

ruralité pour devenir un sujet de la ville. Ce n'est plus un paysan migrant, mais un sujet qui appartient à la ville et peut être critique vis-à-vis de ses problématiques. Il devient ainsi un sujet générique. D'autre part, les musiciens *carrangueros* citadins adoptent l'attitude du paysan *carranguero* qui revendique leur territoire, et assument la charge péjorative de leur identité pour la retourner et la réaffirmer.

8.2.1.b. Les relations amoureuses, la famille, les amis et les voisins

Après avoir analysé les relations du paysan avec le territoire, mais aussi les sujets qui personnifient les thématiques de la musique *carranguera*, nous allons continuer en examinant le thème des relations affectives avec les proches. Celui-ci montre une évolution dans le traitement de ces thématiques de même qu'il permet de retracer les situations dans lesquelles l'émotion est mise en avant pour montrer des dimensions de la vie des paysans et parvenir à les situer dans un spectre politique.

A. L'amour

La thématique amoureuse revient assez souvent dans les chansons de musique *carranguera* avec un traitement classique, à savoir l'amour romantique qui exalte la personne aimée, en général l'homme pour la femme. Également, nous retrouvons les plaintes pour les trahisons et les chagrins d'amour. Ce qu'il est intéressant pour nous d'examiner, ce sont les situations dans lesquelles la thématique amoureuse peut retracer des éléments politiques, peut montrer une autre forme de voir l'amour ou bien une forme d'appropriation du langage pour aborder une situation amoureuse.

- Dans la chanson *La china que yo tenía*⁷⁶⁰ (*La nana que j'avais*) de Jorge Velosa, la situation de rupture amoureuse montre également la perte de la bien aimée à cause des migrations de paysans vers la ville et l'imposition des valeurs de consommation urbaines. Ce sujet sera traité plus largement dans la partie de l'analyse des textes des chansons dédiés aux migrations.

⁷⁶⁰ Los Carrangueros de Ráquira, « La china que yo tenía », *Album Los Carrangueros de Ráquira*, label FM, 1981.

- La chanson *LLevando del bulto*⁷⁶¹ (*En traînant mon sac*) de Jorge Velosa montre une façon positive d'affronter les chagrins d'amour. Velosa parle d'attitude constructive, joyeuse, et encourage à ne pas sombrer dans la peine.

Voici un extrait de la chanson :

Ici, vous m'avez avec en traînant mon sac	<i>Aquí me tienen con mi bulto arrastrando</i>
Comme celui qui dit qui mène de la vie.	<i>Como quien dice llevando de la vida.</i>
Mais les chagrins je les danse j'en profite	<i>Pero las penas las bailo y me las gozo</i>
Parce que si je leur donne du repos, ils gagnent la partie.	<i>Pues si les doy reposo me ganan la partida.</i>
Et s'ils le gagnent, que ce soit en profitant	<i>Y si me la ganan, que sea así gozandito...</i>
En profitant, petit à petit	<i>Muy gozandito, poco a poquito,</i>
Petit à petit, très jouissant,	<i>Poco a poquito, muy gozandito,</i>
Petit à petit, et jusqu'à l'adieu.	<i>Poco a poquito, y hasta la despedida.</i>

Dans la musique *carranguera*, en particulier chez Jorge Velosa, il est possible de mettre en évidence une posture moins tragique et sombre en rapport à l'amour. La musique *carranguera* cherche à se différencier, et Velosa le manifeste expressément dans les formes de narration des chagrins d'amour des musiques paysannes, dénommées *guascarrileras*. La narration des chagrins d'amour dans la musique *guascarrilera*, en particulier celle produite dans la région de l'axe du café en Colombie, encourage à se réjouir dans la narration de trahisons et d'infidélités et à les traiter d'une manière violente et vulgaire⁷⁶². La musique *carranguera*, lorsqu'elle aborde les chagrins d'amour par l'humour et la festivité, met plutôt l'accent sur le bon traitement du langage, des paroles et des manières de dire les choses.

Un texte comme *La cuchilla (La lame)*, très représentatif du type de musique *carrilera*, met clairement en évidence la violence dans le texte pour faire face à la déception amoureuse :

⁷⁶¹ Velosa y Los Carrangueros, « [LLevando del bulto](#) », *Marcando Calavera*, 1996.

⁷⁶² Dans la ville de Pereira, dans la région de l'axe du café en Colombie, a lieu chaque année le festival du chagrin d'amour. Ce festival se produit autour de la musique, la poésie et les narrations. La musique regroupe des genres musicaux qui sont connus comme musique de *guascacarrillera*. Pour la musique de *carrilera*, voir la note 481.

Si tu ne m'aimes pas	<i>Sino me quieres</i>
Je te coupe ton visage	<i>te corto la cara</i>
Avec une lame	<i>Con una cuchilla</i>
De celles à rasoir	<i>De'sas de afeitár</i>
Le jour du mariage	<i>El día de la boda</i>
Je te poignarde,	<i>Te doy puñaladas</i>
Je déchire ton nombril	<i>Te arranco el ombligo</i>
Et je tue ta maman	<i>Y mato a tu mamá</i>

La musique *carranguera* propose la parole avant l'acte physique et violent. Voici par exemple la manière dont s'est exprimé dans quelques extraits de la chanson *La contesta (La réponse)*⁷⁶³ :

Aujourd'hui, j'ai reçu un morceau de papier de votre main	<i>De tu mano hoy recibí un papel Voy a contestarte punto por punto lo que hay en él.</i>
Je vais vous répondre point par point ce qu'il y a dedans.	

[...]

Tu dis qu'à partir d'aujourd'hui, on ne se verra plus	<i>Dices que desde hoy no nos veamos mas Por mi trato hecho y así quedamos a ras con ras</i>
À cause de notre accord, on est à égalité	
Et à plus tard au revoir mon bus part	<i>Y hasta luego adiós que mi bus se va</i>
Et votre siège sur le chemin quelqu'un le voudra.	<i>Y el asiento tuyo por el camino alguien lo querrá.</i>

Nous rencontrons d'autre part une réaction avec humour et ironie, comme dans la chanson *Su novia y mi mujer (Votre copine et ma femme)*⁷⁶⁴, qui raconte une histoire absurde dans laquelle le personnage reçoit une lettre de l'amant de sa femme qui l'avertit qu'il va intenter un procès contre lui parce que la femme l'a abandonné. Voici une partie de la réponse du mari :

⁷⁶³ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [La contesta](#) », *Alegría carranguera*, Discos Fuentes, 1987.

⁷⁶⁴ Velosa y Los Carrangueros, « [Su novia y mi mujer](#) », *Revolando Cuadro*, Discos Fuentes, 1994.

Si on me l'avait dit	<i>Si me lo hubieran dicho</i>
Et peut-être que j'aurais été	<i>Y a lo mejor me pogo</i>
Un peu grognon	<i>Un poquito piedrongo</i>
Mais je sais comprendre	<i>Pero yo se entender</i>
On en aurait parlé	<i>Lo habríamos conversado</i>
On aurait pu s'arranger	<i>Lo habríamos arreglado</i>
Et elle serait toujours	<i>Y ella seguiría siendo</i>
Sa copine et ma femme.	<i>Su novia y mi mujer.</i>

Nous pouvons rencontrer également une posture de tendresse par rapport à la déception amoureuse. Pour cet aspect, nous pourrions présenter une bonne quantité de références. Nous allons prendre deux exemples :

Estrellita Errante [*Petite étoile errante*]⁷⁶⁵

Tu es ma petite étoile errante	<i>Eres mi estrellita errante</i>
Tu es ma brebis perdue	<i>Eres mi oveja perdida</i>
Tu es tout ce que j'aime	<i>Eres todo lo que quiero</i>
Ce que je veux dans cette vie	<i>Lo que quiero en esta vida</i>

Ou bien la chanson *Devuelveme mi destino* [*Rends-moi mon destin*]⁷⁶⁶ :

Papillon de la route	<i>Mariposa del camino</i>
Rends-moi mon destin	<i>Devuelveme mi destino</i>
Parce que je ne me rencontre plus	<i>Porque yo ya no me topo</i>
Et je sens cela petit à petit	<i>Y siento que poco a poco</i>
Mon souffle est parti.	<i>Ya el aliento se me va.</i>

Un dernier cas de figure, qui montre la façon dont la thématique amoureuse est abordée dans la musique *carranguera*, est l'appropriation par les nouveaux groupes *carrangueros* du langage paysan pour raconter les expériences amoureuses. Par leur proposition musicale et un *instrumentarium* qui rapproche la musique *carranguera* du rock, ces

⁷⁶⁵ Jorge Velosa y Los Hermanos Torres, « [Estrellita Errante](#) », *El que canta sus penas espanta*, Discos Fuentes, 1988.

⁷⁶⁶ Jorge Velosa y Los Carrangueros, « [Devuelveme mi destino](#) », *Revolando en cuadro*, Discos Fuentes, 1994.

groupes ont un impact important sur le jeune public. Nous voyons alors que les textes sont un des moyens utilisés par ces groupes pour établir un lien entre la tradition paysanne, présentée à travers la musique *carranguera*, et les sonorités et thématiques plus modernes du rock and roll et de la musique pop. Un exemple de cette forme d'écriture est la chanson *Ojos Color Mondongo*, du groupe Velo de Oza⁷⁶⁷.

Un de ces rares jours	<i>Un día de esos bien raros</i>
Je passais par là	<i>Yo pasaba por ahí</i>
Je passais devant ta porte	<i>Pasaba junto a tu puerta</i>
Pour avoir du piment,	<i>Para conseguir ají,</i>
Piment pour que ma vie	<i>Ají para que mi vida</i>
Pique de temps en temps	<i>Picara de vez en cuando</i>
Et pour que la nourriture	<i>Y para que la comida</i>
Se ressemble à celle d'un <i>carrango</i> ,	<i>Parezca la de un carrango,</i>
Et c'est là que tu es apparu sur mon chemin	<i>Y ahí mismito apareciste en mi camino</i>
Pour l'orner avec ton corps, avec ton visage	<i>Pa' adornarlo con tu cuerpo, con tu cara</i>
Et surtout ces grands yeux	<i>Y sobretodo esos ojazos</i>
Tes yeux couleur de tripe.	<i>Tus ojos color Mondongo.</i>

B. Les amis et les voisins

Les relations d'amitié et de voisinage qui sont retracées dans la musique *carranguera* sont liées au territoire et aux relations qui se forment en rapport à lui. Les relations de voisinage sont par exemple des sources de désaccord et de disputes pour délimiter des terres ou définir l'appartenance de tel ou tel bien. Jorge Velosa traite ce sujet de manière très humoristique et sarcastique. Dans la chanson *Que pena con mi vecina*⁷⁶⁸ (*Quelle honte avec ma voisine*), Velosa retourne la situation : sa voisine demande des excuses puisque les animaux qu'elle a volé ne sont pas aussi bons que ce à quoi elle s'attendait :

Quelle honte avec ma voisine	<i>Qué pena con mi vecina</i>
Qui m'a volé ma poule	<i>Que me robó mi gallina</i>
Et de plus, elle est très en colère	<i>Y de encima está muy brava</i>
Parce qu'elle n'était pas si fine.	<i>Porque no le salió fina.</i>

⁷⁶⁷ Velo de Oza, « [Ojos color mondongo](#) », *Chowé*, 2020.

⁷⁶⁸ Velosa y Los Carrangueros, « [Que pena con mi vecina](#) », *Marcando Calavera*, 1996.

Dans une autre chanson, Velosa parle des disputes entre voisins à cause du bruit et montre une forme polie et humoristique pour régler les conflits et demander du respect. Cette situation est illustrée dans la chanson *La demanda del vecino*⁷⁶⁹ (La poursuite du voisin) :

Comment trouvez-vous mon problème,
Monsieur le Juge ?
Qu'il y a un couple qui ne me laisse pas
dormir
Il n'y a pas une seule heure, pas de minute
qu'ils ne soient pas figure vous
Que pensez-vous, Monsieur le Juge ?

*Cómo le parece mi problema señor juez
Que hay una pareja que no me deja dormir
No hay hora, ni minuto que no estén supiera
usted
Cómo le parece señor juez.*

Voici la façon qu'il suggère pour régler la situation qui le tourmente :

Mettez-le et dites clairement que je ne suis
venu que demander
Que la loi leur dise d'arrêter de se battre
Que je suis son voisin et que je veux vivre
aussi
Comment trouvez-vous mon problème,
Monsieur le juge.

*Ponga y quede claro que solo vine a pedir
Que la ley les diga que se dejen de pelear
Que soy su vecino y también quiero vivir
Cómo le parece mi problema señor juez.*

Les amis sont appelés également « compères ». La musique *carranguera* montre en effet ce côté solidaire et complice entre les amis. Dans la chanson *El celestino* (Le célestin)⁷⁷⁰, le chanteur *carranguero* exprime l'amour d'un ami qui, à cause de sa timidité, ne parvient pas à l'exprimer à sa bien-aimée :

⁷⁶⁹ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [La Demanda Del Vecino](#) », *Alegría carranguera*, Discos Fuentes, 1987.

⁷⁷⁰ Velosa y Los Carrangueros, « [El celestino](#) », *Sobando La Pita*, Discos Fuentes, 1993.

Comme il est en train de souffrir	<i>Como está padeciendo</i>
Mon pauvre ami m'a donné le pouvoir	<i>Mi pobre amigo me dio poder</i>
Pour chanter son chagrin	<i>Pa' que cante su pena</i>
Et qu'en passant je parle pour lui,	<i>Y que de paso yo hablo por él,</i>
Au nom de mon ami	<i>En nombre de mi amigo</i>
Où que tu sois, je veux te faire	<i>Donde te encuentres, te quiero hacer</i>
Sa proposition d'amour	<i>Su propuesta de amores</i>
Et pour que vous vous en sortiez bien.	<i>Y que les vaya lo más de bien.</i>

C. La fête, la religion et la mort

Si les habitants de la région du Plateau *cundiboyacense* sont très conservateurs dans leurs traditions et dans la manifestation de leur religion, dans la musique *carranguera*, les allusions à la religion ne sont pas très fréquentes. D'après notre analyse, les références à la religion dans la musique *carranguera* présentent une connotation festive pour le rapport que la musique garde dans cette région avec les festivités religieuses. L'aspect religieux lié à la festivité par l'intermédiaire de la musique se place dans la continuité de la tradition des pèlerinages religieux, très pratiqués dans la région. Les danses de *torbellino* et *guabina* ont été très liées à ces pèlerinages. Les pratiques présentes dans ces rythmes de danse ont rayonné dans la musique *carranguera* comme une tradition importante appartenant aux paysans.

Dans la musique *carranguera*, nous rencontrons des références aux pèlerinages comme moment de festivité et lieu pour rencontrer les amours. Les Frères Amado ont écrit deux pièces dédiées aux pèlerins. Une appelée *Promesero* (Pèlerin), qui est une danse de *torbellino* rappelant la relation historique entre cette danse et les pèlerinages. L'autre est appelée *Promesera* (Pèlerine)⁷⁷¹ et parle de la façon dont un pèlerinage a été pour le chanteur le lieu de la rencontre amoureuse :

Pour toi ma pèlerine	<i>Para ti mi promesera</i>
Je te donne mon inspiration	<i>Te entrego mi inspiración</i>
Écoute femme divine	<i>Escucha mujer divina</i>
Les notes de ma chanson.	<i>Las notas de mi canción.</i>

⁷⁷¹ Los Hermanos Amado, « [Promesera](#) », *Ancestro campesino*, The Orchard Music-Codiscos, 1988.

Jorge Velosa prend de son côté l'image de la pérégrination et tous ses éléments festifs pour illustrer, dans une chanson destinée aux enfants, la tradition des pèlerinages et pour montrer en particulier l'importance de la musique dans ces festivités. La chanson est recréée avec un groupe d'animaux qui jouent les instruments. Cette chanson montre la capacité de la musique *carranguera* d'intégrer les traditions, mêmes religieuses, d'entretenir une continuité mais en même temps d'en donner une nouvelle signification et de les représenter sur des contextes nouveaux. La chanson qui représente cette situation est *La rumba de los animales*⁷⁷² (La rumba des animaux) :

De tous les animaux	<i>De todos los animales</i>
Ils sont partis à un pèlerinage.	<i>Se fueron a una promesa.</i>
Le chien joue du <i>tiple</i>	<i>El perro tocando tiple</i>
Et la souris le tambourin	<i>Y el ratón la pandereta</i>
Le chat qui joue le <i>chucho</i>	<i>El gato tocando chucho</i>
Et le tatou la trompette.	<i>Y el armadillo trompeta.</i>
Le chien dit au chat	<i>El perro le dijo al gato</i>
Et le tatou à la souris	<i>Y el armadillo al ratón</i>
Je n'avance pas trop	<i>No se me adelante mucho</i>
Parce que je perds le son.	<i>Porque se me pierde el son.</i>

Une autre chanson de Jorge Velosa, appelée *Ni luto, ni lagrimones*⁷⁷³ (Ni deuil, ni larmes) nous présente une vision de la mort plus joyeuse et festive, qui se différencie de la façon traditionnelle dont les paysans de cette région assument la mort, avec toute la lourdeur des rituels de la religion catholique, qui est la religion la plus pratiquée par les paysans. Nous présentons quelques extraits de cette chanson, parce qu'il est intéressant d'y observer la façon dont les textes de la musique *carranguera* parviennent à redonner du sens et reformuler certains éléments de la tradition :

⁷⁷² Velosa y los carrangueros, « [La rumba de los animales](#) », *Lero, Lero, Candelero*, MTM, 2003.

⁷⁷³ Velosa y Los Carrangueros, « [Ni luto, ni lagrimones](#) », *Sobando La Pita*, Discos Fuentes, 1993.

Le couplet du début :

Quand je mourrai, je ne veux pas de larmes
Ni deuils ni louanges, de ceux qui ne
servent à rien
Ce que je veux, c'est qu'ils fassent une fête,
De celles qu'on n'oublie pas un siècle plus
tard.

*Cuando me muera, no quiero lagrimones
Ni lutos, ni alabanzas, de esas que ya pa
qué,
Yo lo que quero es que se arme una
parranda,
De las que no se olvidan ni cien años
después.*

Le refrain :

Que tout le monde aille danser
que dans l'au-delà, il n'y a plus de place
et que le compte soit transmis à quelqu'un
d'autre
parce que celui qui met le mort ne doit pas
mettre plus.

*Que todos saquen pareja pa bailar
Que en la otra vida de pronto no hay lugar
Y que la cuenta se la pasen a otro
Porque el que pone el muerto no debe
poner más.*

Quand la maigrichonne me libérera de ce
monde,
Je ne veux pas qu'ils se fassent payer juste
pour rien
Ce que je veux, c'est qu'ils me convertirent
en chansons et que l'on me danse

*Cuando la flaca me libre de este mundo,
No quero que se pongan en gastos por
joder
Yo lo que quero es que beban que me bailen
Que me güelvan canciones y que me
parrandien.*

8.2.2. Thématiques liées à des revendications politiques

Dans ce deuxième regroupement de thématiques, nous allons montrer comment, dans la musique *carranguera*, se configurent les thématiques dont l'intention politique est plus manifeste. Ces thématiques, qui dépassent les références à la tradition comme c'est le cas des musiques paysannes, se profilent dans la musique *carranguera* pour dénoncer les problématiques liées à la vie des paysans, pour se positionner au sujet des problèmes environnementaux, ou encore pour s'engager en faveur de la vie. Ainsi que nous le verrons dans les trois groupes que nous avons déterminés pour l'analyse, les thématiques se caractérisent par l'intentionnalité de la dénonciation, par la critique, par la recherche d'une prise de conscience ou bien encore par l'utilisation de la pédagogie.

8.2.2.a. Les problématiques des paysans et de la vie à la campagne

La musique *carranguera*, comme nous l'avons signalé, entretient un lien fort avec les traditions paysannes de Boyacá pour ensuite introduire des innovations, tout en donnant la sensation de se placer dans la continuité. Avec les thématiques des textes des chansons, nous retrouvons une procédure similaire. Dans les thématiques que nous avons examinées plus haut, nous avons vu que les textes de la musique *carranguera* gardent une relation avec ceux issus de la tradition paysanne de la région. Néanmoins, on y trouve des innovations dans la façon d'aborder et de mettre en relief les éléments abordés. Prenant conscience des possibilités offertes par la musique *carranguera*, les musiciens *carrangueros* introduisent de nouvelles façons de voir la campagne et les paysans. Les thématiques de description du paysage et des habitudes des paysans permettent désormais aussi de montrer les problématiques auxquelles sont confrontés les paysans et de dénoncer les difficultés de leur vie quotidienne. Les textes des chansons n'appellent pas seulement à un changement de paradigme concernant la possession de la terre, mais ils abordent aussi les conditions de vie des paysans, ils cherchent à défendre des causes sociales et, de manière plus générale, la recherche de la paix, devant passer par la signature de traités de paix entre les divers groupes armés qui s'affrontent en Colombie et qui affectent le plus durement la campagne.

Nous allons montrer ci-dessous comme sont retracées les conditions de violence, de marginalité et de pauvreté des paysans. Nous allons voir également que les migrations des paysans sont un sujet récurrent dans les textes de chansons. Ces textes cherchent à valoriser et à donner de nouvelles significations à la figure du paysan en lui offrant de nouveaux positionnements par rapport aux problématiques qu'il rencontre.

A. Violence, marginalité et pauvreté

Pour mettre en avant les conditions de violence auxquelles les paysans sont soumis, les musiciens *carrangueros* retracent dans leurs chansons les difficiles conditions de la vie à la campagne. La manière dont sont représentées les conditions de vie des paysans illustre également les différentes formes de discours qui sont employés dans la musique *carranguera*. Nous rencontrons ainsi des nuances entre un discours plus subtil mais dénonciateur à travers les dialogues des personnages – c'est le cas des chansons de Jorge

Velosa –, et un type de discours direct et explicite à l’image des chansons des groupes *carrangueros* plus récents.

Nous retrouvons par exemple, dans la chanson *El campesino embejuca’o*⁷⁷⁴ (Le paysan en colère) du compositeur Oscar Humberto Gomez, l’exemple d’une plainte faite par un paysan. Le compositeur cherche à refléter la colère et le mécontentement des paysans de se retrouver au cœur des affrontements du pays. Après avoir énoncé les différents acteurs armés qui, à travers l’histoire, ont provoqué des conflits violents affectant la vie des paysans, les paroles du paysan qui narre l’histoire dans cette chanson exprime sa colère non seulement d’être obligé de prendre parti pour l’un ou l’autre des différents acteurs qui l’interpellent, mais aussi en même temps d’être violenté car on le soupçonne d’avoir aidé le camp adverse. La chanson finit par exprimer l’envie d’être libéré de toutes les pressions de la guerre pour pouvoir obtenir de la terre et les ressources pour vivre humblement avec sa famille. Nous allons présenter quelques extraits du texte de la chanson, qui est très emblématique dans sa façon de retracer la situation de violence dans laquelle vivent les paysans à la campagne.

Dans les premiers couplets, la chanson illustre comment le paysan est étouffé par tous les groupes armés du pays :

Je suis tellement en colère	<i>Me tienen arrecho</i>
Avec autant questionnements	<i>Con tanta juepuerca preguntadera</i>
Que de quelle couleur il est mon drapeau,	<i>Que qué color tiene mi bandera,</i>
Que si je suis un conservateur ou un libéral.	<i>Que si yo soy godo o soy liberal.</i>
Je suis fâché	<i>Me tienen verraco</i>
Avec autant d’enquêtes,	<i>Con tanta juepuerca averiguadera,</i>
Que si je suis du <i>ELN</i> , ou du <i>EPL</i> que je	<i>Que si soy eleno, epelo siquera</i>
Soutiens les <i>AUC</i> , soit je suis des <i>FARC</i> .	<i>Apoyo a las AUC o soy de las FARC.</i>

⁷⁷⁴ Oscar Humberto Gómez y los de Mejor Jamilia, « [El campesino embejuca’o](#) », *El campesino embejuca’o*, MediaMuv Discos, 2002.

Je suis fatigué
Avec autant des questionnements
Que si je l'ouvre ma porte à la troupe
Que si je le donne de l'eau de ma fontaine
Que si je suis communiste, d'ANAPO
De gauche ou de droite
Que si impérialiste, quelle situation si dure
Il s'avère que je veux vivre en paix.

*Me tienen mamá'o
Con tanta juepueca interrogadera,
Que si yo a la tropa le abro la cerca,
Si le doy el agua de mi manantial.
Que si soy comunista, de ANAPO,
De izquierda o de la derecha,
Que si imperialista, que joda arrecha,
Resulta querer vivir uno en paz.*

Le refrain et la suite de la chanson mettent l'accent sur le courage du paysan qui cherche simplement à gagner sa vie humblement et à vivre en paix. Voici le refrain et deux autres couplets, y compris le final :

Je suis paysan, travailleur
Pauvre et très honoré,
Vivait très joyeusement,
Mais je suis en colère.

*Yo soy campesino, trabajador,
Pobre y muy honra'o,
Vivía muy alegre,
Pero me tienen embejuca'o.*

Regardez, Messieurs, tout le monde
Je vous réponds :
Et je veux être très clair sur ce point,
Je ne suis à personne pour faire le mal.

*Pues miren señores, a todos
Ustedes yo les contesto,
Y quero quede muy claro esto,
Yo no soy de naiden pa' hacer el mal*

Je suis un homme de la campagne,
Ou plutôt, je suis paysan,
Alors je vous prie, je vous supplie et je
vous demande,
Plus de questions, plus de dérangements.

*Yo soy hombre del campo,
O mejor dicho, soy campesino,
Así que les ruego, suplico y pido,
Ya no más preguntas, no me jodan más.*

Jorge Velosa présente aussi une histoire qui reflète la réalité des paysans face à la violence. Avec la chanson *Soldadito de la Patria*⁷⁷⁵ (Le petit soldat de la patrie), Velosa nous montre que finalement ce sont les paysans qui finissent par intégrer les forces armées du pays et que dans bon nombre de cas, ce sont les plus pauvres, ceux qui sont obligés d'accomplir le service militaire. Nous devons signaler la manière dont Velosa dénonce,

⁷⁷⁵ Jorge Velosa et Los Carrangueros de Ráquira, « [Soldadito de la patria](#) », Los Carrangueros de Ráquira, Así es la vida, FM, 1982.

de manière subtile, cette situation en décrivant la condition et les sentiments du petit soldat qui relate son histoire. À la différence de la chanson que nous avons examinée plus haut, et comme nous le verrons plus loin dans notre analyse, Velosa utilise dans la musique *carranguera* un style moins direct lorsqu'il s'agit d'énoncer des critiques sociales, préférant une forme plus subtile et littéraire à travers la présentation d'histoires et de tranches de vie. Voici quelques extraits de la chanson « Le petit soldat de la Patrie » :

Je suis un soldat de la patrie
Selon mon lieutenant
Je suis un soldat qui a quitté sa
terre
Seuls la famille et ceux qui me
sont chers
Et même le chien, mon petit chien
fut triste
Dès que la caserne m'a appelée.

*Soy soldado de la patria,
Según dice mi teniente.
Soy soldado que dejó su tierra sola,
La familia y lo que bien pudo tener,
Y hasta el perro, mi perrito quedó triste,
Desde el día que me cogieron pa'l cuartel.*

Mais moi, je n'ai vécu que
parmi les vaches
Et du fusil à la bouse, un long
chemin existe.
J'ai été élevé pour affronter
d'autres corvées
Bien différentes à courir ou de
bomber le torse.

*Y lo que pasa es que he vivido entre las
vacas
Y del rifle al cagajón hay mucho trecho,
Yo fui criado pa'enfrentar otros
quehaceres
Muy distintos a trotar y sacar pecho.*

Et comme je n'ai pas eu les moyens
d'acheter un passe-droit
Me voici avec un fusil et un uniforme
En espérant la retraite
Comme celui qui attend le jour et refuse la
nuit.

*Y como no tuve con qué pa'la libreta
Aquí estoy de fusil y de uniforme,
Esperándola hora de la baja,
Como el que espera el día y no la noche.*

Dans la musique *carranguera*, les thématiques peuvent passer de la dénonciation et la critique à la revalorisation, la re-signification et la prise de conscience. Un bon nombre

de chansons de musique *caranguera* ont pour objet la revendication de la figure du paysan. Nous allons prendre deux exemples de Jorge Velosa dans lesquels il exalte la figure du paysan. Le premier exemple, appelé *El rey pobre*⁷⁷⁶ (Le roi pauvre), mentionne les conditions de pauvreté dans lesquelles vivent les paysans, mais aussi le fait que tout ce qui les entoure peut être suffisant pour se donner l'espoir de vivre et se donner l'illusion d'être comme le roi de son propre territoire. Voici quelques extraits de la chanson, qui montre cette exaltation :

Dans mon terroir, je me sens comme un roi,	<i>En mi tierra yo me siento como un rey,</i>
Un pauvre roi, mais après tout un roi.	<i>Un rey pobre, pero al fin y al cabo rey.</i>
Mon château est un petit ranch boueux	<i>Mi castillo es un ranchito de embarrar</i>
Et mon royaume tout ce que je peux voir.	<i>Y mi reino todo lo que alcanzo a ver.</i>

Par couronne j'ai le visage du soleil	<i>Por corona tengo la cara del sol</i>
Et par couche, une <i>ruana</i> non cardée.	<i>Y por capa una ruana sin cardar.</i>
C'est mon sceptre, le cap de ma houe	<i>Es mi cetro el cabo de mi azadón</i>
Et mon trône est une pierre à meuler.	<i>Y es mi trono una piedra de amolar.</i>
Pour tout cela, je me sens comme un roi,	<i>Por todo esto yo me siento como un rey,</i>
Ou juste pour me faire une illusion.	<i>Simplemente por hacerme una ilusión.</i>
Pour avoir un espoir de vie	<i>Por tener una esperanza pa vivir</i>
Et sachant que les rêves, les rêves sont.	<i>Y a sabiendas que los sueños, sueños son.</i>

Le deuxième extrait que nous voulons montrer est tiré de la chanson de Jorge Velosa *Buenos días, campesino*⁷⁷⁷ (Bonjour paysan). Dans cette chanson, le compositeur exalte le monde paysan en les remerciant pour tout ce qu'ils représentent et pour tout ce que nous leur devons pour leur labeur :

⁷⁷⁶ Velosa y Los Carrangueros, « [El rey pobre](#) », *Patiboliando*, MTM, 2002.

⁷⁷⁷ Velosa y Los Carrangueros, « [Buenos días campesino](#) », *Marcando Calavera*, 1996.

Bonjour, paysan, bonjour,
Où que tu sois, voici
Mon salut et mon désir pour que la vie
T'accordes tout ce que tu me donnes,
Bonjour paysan et paysanne,
Petites fleurs que je porte dans mon cœur,
Avec fierté, affection et respect
Parce qu'ils m'ont tout donné,
Pour devenir une chanson.

*Buenos días, campesino, buenos días,
Donde quiera que te encuentres aquí va,
Mi saludo y mi deseo porque la vida
Te conceda todo lo que tú me das,
Buenos días campesino y campesina,
Florecitas que llevo en mi corazón,
Con orgullo, con cariño y con respeto
Porque me lo han dado todo,
Para volverme canción.*

B. Les migrations

Un grand nombre de chansons sont écrites et continuent à s'écrire dans la musique *carrangueros* au sujet des migrations. Les tableaux qui retracent les chansons montrent différentes situations et sentiments qui dérivent de la migration. D'une part, les chansons montrent toutes les attentes qui sont mises dans le départ, notamment l'espoir de trouver de meilleures conditions de vie en ville. D'autre part, nous rencontrons dans les chansons la description de la tristesse et de la mélancolie d'abandonner leur forme de vie à la campagne, de laisser leur famille ou leurs amis pour partir en ville. Les chansons expriment aussi le désenchantement que le paysan ressent une fois qu'il est en ville, mais aussi les difficultés qu'il doit affronter, notamment la discrimination, l'exploitation et la dépréciation de tout son savoir-faire rural. Enfin, les chansons manifestent l'envie de retourner à la campagne, la mise en valeur de l'environnement campagnard et l'encouragement envers les autres paysans pour ne pas quitter leur lieu d'origine.

Un exemple qui retrace très bien toutes ces étapes est la chanson du compositeur Jaime Castro, *Del campo hacia la ciudad*⁷⁷⁸ (De la campagne à la ville). Voici quelques extraits. D'abord, il présente les attentes et l'espoir d'avoir une meilleure vie en ville :

⁷⁷⁸ Los Filipichines, « [Del campo hacia la ciudad](#) », *Album Sabor Carranguero*, vol. 2, Discos El Dorado, 1998.

Demain, je quitte le village
De la campagne vers la ville
Je vais gagner un salaire
Pour ne pas rester en traînant ici
Je vais laisser ce que j'ai,
La houe et la machette
Et je vais oublier le chien
Même si c'est mon meilleur ami
Quand sortant d'ici, du village
J'aurai beaucoup d'amis.

*Mañana me voy del pueblo
Del campo hacia la ciudad
Me voy a ganar un sueldo
Para no llevar del flete
Voy a dejar lo que tengo
El azadón y el machete
Y voy a olvidar el perro
Aunque es mi mejor amigo
Saliendo de aquí del pueblo
Amigos muchos consigo.*

Ensuite, il relate le désenchantement produit par la ville et la frustration d'avoir quitté la campagne :

C'est ainsi que je pensais,
C'était ainsi que je croyais
Et sans rien m'importer
De la campagne je me suis venu un jour
Je suis arrivé à la belle ville,
La même que je rêvais
La ville que je croyais
Cela ne lui ressemble pas du tout.

*Así era que yo pensaba
Así era que yo creía
Y sin importarme nada
Del campo me vine un día
Llegue a la ciudad bonita
La misma que yo soñaba
La ciudad que yo creía
Que no se parece en nada.*

La chanson continue en montrant que la ville n'est pas ce lieu si paradisiaque mais qu'au contraire, on y trouve beaucoup de problèmes, que ce soit la pollution de l'air, la violence et les difficultés économiques :

Ayant mes récoltes
Mes vaches et mes poulets
Quand je prenais un air frais et vivant
Que personne ne le contamine
Je suis venu pour tout acheter
À un prix à ne pas en parler
Là où il y a violence et des vols
Avec des famines qui font des morts.

*Teniendo yo mis cultivos
Mis vacas y mis gallinas
Tomando aire puro y vivo
Que nadie lo contamina
Me vine a comprarlo todo
A precio que nian se diga
Dónde hay violencias y robos
Con hambres que cobran vidas.*

La chanson finit en exhortant les paysans de ne pas quitter la campagne pour tenter leur chance dans la ville :

Voilà pourquoi mon vieil ami

Prendre moi la foi et l'espoir

Écoute ce que je te dis

Reste avec à la ferme

Parce que ce que je chante

C'est la pure vérité

Dans cette chanson que j'appelle

De la campagne à la ville.

Por eso mi viejo amigo

pónmele fe y esperanza

escucha lo que te digo

quédate con la labranza

Porque lo que voy cantando

eso es la pura verdad

En esta canción que llamo

del campo hacia la ciudad.

Les déplacements forcés à cause de la violence sont une des causes de la migration des paysans vers la ville. La chanson *El desplazado*⁷⁷⁹ (Le déplacé ou réfugié) du compositeur Nicodemos Viviescas dénonce les conditions difficiles des paysans qui doivent quitter leur terre pour partir en ville, habiter dans la périphérie et souffrir des pénuries pour survivre. Voici le texte de la chanson :

Je demande au ciel de m'éclairer,

Sur le chemin que je dois suivre,

Que j'avance firme, et que je ne marche pas,

À travers l'obscurité de ce pays.

Je me retrouve seul et menacé,

Je suis victime de ce conflit,

Sans rien dire, ils m'ont accusé,

D'être rebelle ou informateur.

Le pido al cielo que me ilumine,

Por el camino que he de seguir,

Que pise firme, que no camine,

Por las tinieblas de este país.

Me encuentro solo y amenazado,

De este conflicto, victima soy,

Sin hablar nada, me han acusado,

De ser rebelde o informado

⁷⁷⁹ El Tocayo Vargas y el Son Carranguero, « [El desplazado](#) », *El Hombre es Hombre Aunque la Mujer le Pegue*, 1999.

Nous avons subi des intempéries,
Les plus injustes de la nation,
De la justice, l'absence brille,
Le paysan est le perdant.
Nous sommes sortis de nos domaines,
Sans dire au revoir au parent,
Nous ne savons pas s'il est un ennemi,
La guérilla ou l'armée.

*Hemos sufrido las inclemencias,
Las más injustas de la nación,
De la justicia, brilla la ausencia,
El campesino, es el perdedor.
De nuestros campos hemos salido,
Sin despedirnos del familiar,
Desconocemos si es enemigo,
El guerrillero, o el militar.*

Nous avons atteint les villes,
Pour supporter la faim et ne pas bien
dormir,
Nous sommes les déplacés,
Les plus souffrants de ce pays.
Qui doit leur parler,
Je demande de mon cœur,
Qui parlent et réparent avec ceux qui ont,
Ma Colombie contre le mur.

*A las ciudades hemos llegado,
A aguantar hambre y a maldormir,
Somos nosotros los desplazados,
Los más sufridos de este país.
A quien compete hablar con ellos,
Le solicito de corazón,
Que hablen y arreglen con los que tienen,
A mi Colombia en el paredón.*

Je dis au revoir, je ne vais pas loin,
Parce que j'espère revenir bientôt,
Mes préoccupations ici, je vous laisse,
Sachant le risque que je dois prendre.

*Ya me despido, no me voy lejos,
Porque yo espero pronto volver,
Mis inquietudes aquí les dejo,
Sabiendo el riesgo que he de correr.*

Une autre situation retracée dans les chansons qui parlent de la migration des paysans vers la ville concerne le dépaysement et la perte progressive des traditions, des valeurs et des comportements propres à la campagne, remplacés par l'adoption progressive de ceux de la ville. Une chanson qui montre cette situation est *La china que yo tenía* (La nana que j'avais)⁷⁸⁰ de Jorge Velosa. Cette chanson, qui est une classique de la musique *carranguera*, présente, au travers d'une histoire d'amour, la perte d'un être cher qui, après son départ, « est avalé par la ville ». D'après la chanson, la perte semble définitive car même si l'être cher retournait à la campagne, elle ne sera plus la même personne qu'avant : « Je me suis dit qu'elle ne reviendra plus ; c'est ce qui arrive toujours avec tous ceux qui partent ».

⁷⁸⁰ Los Carrangueros de Ráquira, « [La china que yo tenía](#) », *Los Carrangueros de Ráquira*, FM, 1980.

Une sorte de suite de la chanson *La china que yo tenía* a été écrite par Velosa sous le nom de *El regreso de la china* (Le retour de la nana)⁷⁸¹ en 2002, dans un travail très postérieur. La chanson parle de l'effet de dépaysement et de la perte progressive des traditions pour les paysans qui sont partis s'installer en ville. Cette question est illustrée à partir du retour de l'ex-petite amie. Il retrace de manière comique la manière dont elle est revenue de la ville après en avoir adopté les comportements et les habitudes, qui sont très artificiels, et le fait qu'« elle ne reconnaît personne, elle ne veut pas avoir de souvenirs ».

Depuis quelques années, certaines chansons de musique *carranguera* parlent du retour des paysans à la campagne. Les attentes non satisfaites dans la ville, ajoutées aux mauvais traitements et aux humiliations, permettent d'évoquer la dignité et la fierté que doivent sentir les paysans à la campagne.

Dans la chanson *De regreso al campo*⁷⁸², le compositeur Nicodemus Viviescas, plus connu sous le nom « Tocayo Vargas », montre comment, après toutes les péripéties et mésaventures que le personnage de la chanson a vécues dans la ville, celui-ci « se retrouve maintenant dans son hameau où l'attendent toujours les gens qui l'ont aimé, leurs frères et leurs amis ». La chanson finit par affirmer l'intention de ne plus vouloir repartir de la campagne :

Celui qui a grandi dans la campagne,	<i>Uno que se crió en el campo,</i>
Ne dois pas croire le faux,	<i>No debe creele al jalso,</i>
A celui qui prendre trois bières	<i>Que se jarta tres cervezas</i>
Et repose sa tête	<i>Y descansa la cabeza</i>
Pour commencer à bluffer,	<i>Poniéndose a faroliar,</i>
À celui qui dit des bêtises,	<i>Que diga barbaridades,</i>
Et recompte des vanités,	<i>Y que cuente vanidades,</i>
Désolé, mais je ne le crois pas	<i>Disculpe que no le crea</i>
Pour moi depuis mon hameau,	<i>Pero a yo de mi vereda,</i>
Ne me feront plus sortir.	<i>No me guelven a sacar.</i>

⁷⁸¹ Velosa y Los Carrangueros , « [El regreso de la china](#) », *Patiboliando*, MTM, 2002.

⁷⁸² El Tocayo Vargas y el Son Carranguero, « [De regreso al campo](#) », *El Hombre es Hombre Aunque la Mujer le Pegue*, 1999.

Encore plus récemment, un groupe *carranguero* de jeunes musiciens de Bogotá, appelé *Les Carrangomelos*, présente la situation inverse de la chanson de Jorge Velosa *La china que yo tenía*, dans la chanson *Laurita la metalera* (Laurita, celle qui écoute du métal)⁷⁸³. Le groupe *Les Carrangomelos* montre que de nos jours, entre certains jeunes citadins, une tendance commence à se former dans laquelle se manifeste l’envie de quitter la ville pour aller s’installer et vivre à la campagne. Cette tendance garde des liens avec les mouvements écologistes. Ces mouvements sont critiques envers la pollution et le chaos que l’on trouve en ce moment dans les grandes villes comme Bogotá, et ils voient en la campagne l’espace pour avoir une meilleure qualité de vie. Voici un extrait de cette chanson qui illustre ce nouveau type de migration, cette fois de la ville vers la campagne :

Laurita la metalera	<i>Laurita la metalera</i>
A mis de côté son passé	<i>Dejó a un lado su pasado</i>
Et elle a quitté la grande ville	<i>Y se fue de la gran ciudad</i>
Pour aller vivre à la campagne.	<i>Para irse a vivir al campo.</i>
Elle s’est oubliée des pantalons tube	<i>Se olvidó de los entubados</i>
Et du chant guttural	<i>Y del canto guttural</i>
Et elle a mis la <i>ruanita</i>	<i>Y se puso la ruanita</i>
Pour le froid du Chocontá.	<i>Pa’l frío de Chocontá.</i>
Elle n’aime plus Iron Maiden	<i>Ya no le gusta Iron Maiden</i>
Ni dans les concerts elle va secouer la tête	<i>ni en conciertos cabecear.</i>
Elle préfère s’occuper des vachettes	<i>Prefiere cuidar vaquitas</i>
De la propriété de son père.	<i>en la finca del papá.</i>

8.2.2.b. Revendications de la musique *carranguera* face à l’identité Boyacá

Dans la musique *carranguera*, la dénomination de *boyaco* a expressément été reprise dans les textes des chansons de façon presque irrévérencieuse. De la même manière que pour le terme *carranga*, qui en principe avait une connotation négative, le terme *boyaco* est intervenu et a reçu un nouveau sens par le biais de la musique *carranguera*. Jorge Velosa,

⁷⁸³ Los Carrangomelos, « Laurita la metalera », *Album Animalario Carrangomelo*, Label Acento Mestizo, 2019.

qui s'assume comme *boyaco*, se lance dès le début de sa carrière avec le ferme objectif de construire une nouvelle image et une représentation plus valorisante des paysans de Boyacá. Pour y parvenir, comme nous l'avons déjà vu au cours de sa carrière, il utilise divers moyens. À côté de la musique et de la réalisation soignée de ses textes et poésies, il se sert également des émissions de radio, il produit des personnages paysans pour des séries télévisées, il construit un discours très solide pour présenter sa proposition artistique dans les interviews, programmes documentaires et conférences dans le milieu académique.

La chanson *Boyaquito sigo siendo*⁷⁸⁴ (*Boyaquito je suis toujours*) montre comment il assume son identité, la défend et même la valorise :

*Boyaquito je suis toujours,
boyaco de Boyacá,
Boyacense disent d'autres,
Mais j'aime plus
Dire que je suis un boyaco
Et que je viens du terroir,
Pour mille raisons qui continuent
De me battre de près.*

*Boyaquito sigo siendo,
Boyaco de Boyacá,
Boyacense dicen otros,
Pero a mi me gusta más
Decir que soy un boyaco
Y que soy de la tierrita
Por mil motivos que siguen
Palpitándome cerquita.*

Dans ce premier couplet, Velosa manifeste expressément sa préférence d'être dénommé et identifié en tant que *boyaco* plutôt que *boyacense*, et revendique par là son lien avec la terre, avec la campagne. Dans un autre couplet, il montre que « l'esprit carranguero » permet d'établir un lien entre les conditions du passé et les possibilités futures que revendique avec fierté cette identité de paysan *boyaco*. Le texte de la chanson montre, de façon assez étonnante, des images peu courantes dans le lyrisme de la musique paysanne de la région :

⁷⁸⁴Velosa y Los Carrangueros , « [Boyaquito sigo siendo](#) », *Patiboliando*, MTM, 2002.

Boyaquito je suis toujours
Du passé et du futur ;
Avec un laser sur la poitrine
Et un point alambiqué,
Avec des atomes avec de la *ruana*
Et un satellite troubadour,
Avec armure d'argile
Et esprit *carrangero*.

Boyaquito sigo siendo
Del pasado y del futuro ;
Con un láser en el pecho
Y un cuncho de peliagudo ;
Con átomos enruanados
Y satélite coplero,
Con armadura de barro
Y espíritu carranguero.

Nous constatons cette appropriation du mot *boyaco* pour le revaloriser dans les textes de chansons d'autres groupes que ceux de Jorge Velosa, et notamment ceux du groupe des *Hermanos Amado*, qui a intégré notre corpus en tant que groupe qui a fait une carrière parallèle à celle Jorge Velosa et qui se définit aussi de tradition paysanne. Également, nous rencontrons cette disposition dans le groupe *Velo de Oza*, qui fait une proposition contemporaine à partir de la musique *carranguera* et qui revendique à son tour l'identité paysanne et de Boyacá.

Voici un premier exemple du groupe *Los Hermanos Amado*, appelé *Así contesta un boyaco*⁷⁸⁵ (Voici comment un *boyaco* répond). Dans les deux premiers couplets, la chanson présente la façon dont ils assument leur identité en signalant leurs caractéristiques :

Chaque fois que je regarde les injustices
Je réagis et ne pars pas
Je réponds de cette façon :
Oui monsieur ou pas monsieur
Oh ! comment les anciens répondent.

Siempre que miro injusticias
Reacciono y no me dejo
Contesto de esta manera :
Si señor o no señor
Ay como contestan los viejos.

Je suis un *boyacense* courageux
Partout je suis toujours le même
J'aime dire de face
Je viens de ma ville natale.

Soy boyacense verraco
Donde quiera soy lo mismo
Me gusta decir de frente
Soy de mi pueblo nativo.

⁷⁸⁵ Los Hermanos Amado, « [Así contesta un boyaco](#) » *La esencia de mi tierra*, Sol mayor, 2008.

Dans deux autres couplets, le chanteur revendique comme étant une caractéristique constitutive des *boyaceses* leur capacité et disposition pour le travail :

Je n'ai pas peur de travailler	<i>Trabajar no tengo miedo</i>
Au contraire, je le cherche	<i>Por el contrario lo busco</i>
S'ils m'envoient, j'écoute	<i>Si me mandan yo hago caso</i>
Et je ne me fâche pas.	<i>Y no me disgusto.</i>

Venez faire un tour mon pays	<i>Dese una vuelta país</i>
Voyons à quoi ça ressemble	<i>A ver como le parece</i>
En travaillant, vous trouverez	<i>Trabajando encontrarás</i>
Les mains d'un <i>boyacense</i> .	<i>Las manos de un boyacense.</i>

Les nouvelles générations de musiciens *carrangueros* ont repris les mêmes intentions de revendiquer l'identité des habitants de Boyacá, de manifester leur fierté d'appartenir à cette région et de faire ressortir les qualités du lieu et de leurs habitants. La chanson *Orgullosa*⁷⁸⁶ (*Fier*), du groupe *Velo de Oza*, en est un exemple. Ce groupe propose de mélanger la musique *carranguera* avec le rock. Les musiciens conservent les éléments et les revendications propres de la musique *carranguera* mais ils les exposent dans un langage musical plus moderne et plus proche du jeune public. Nous avons pris quelques extraits représentatifs de la chanson :

Fier de mon père	<i>Orgullosa de mi taita</i>
Du grand-père, du grand-père	<i>Del abuelo, del abuelo</i>
Fier de la <i>Chicha</i>	<i>Orgullosa de la Chicha</i>
Fier de mes ancêtres.	<i>Orgullosa de mis ancestros.</i>

De cet héritage que j'aime tant	<i>De ese legado que tanto quiero</i>
Et que nous portons tous à l'intérieur	<i>Y que llevamos todos adentro</i>
Comment nier que je suis d'ici	<i>Como negar que soy de acá</i>
Que ma terre est Boyacá.	<i>Que mi territa es Boyacá.</i>

La belle terre du <i>sumercé</i>	<i>La tierra hermosa del sumercé</i>
Terre de <i>muisca</i> s et de <i>turmequé</i> .	<i>Tierra de muisca>s y de turmequé.</i>

⁷⁸⁶ Velo de Oza, « [Orgullosa](#) », Chowé, 2020.

8.2.2.c. La défense de l'environnement : des références au paysage à l'activisme écologique

Une des plus grandes particularités de la musique *carranguera* est d'avoir évolué en tant que genre de référence pour la défense de l'environnement. D'après nos analyses, dans l'évolution historique du genre, cet intérêt aussi marqué pour l'écologie n'était pas complètement défini dans les thématiques des chansons du début des productions de musique *carranguera*. Les thématiques des chansons ont connu une évolution, passant de la représentation du paysage, de la description de la vie à la campagne et de la façon dont les paysans gardent leurs liens avec la terre, pour désormais aborder des thématiques qui présentent une teinte plus critique au sujet des mauvais usages et rapports avec la terre et l'environnement. Dans l'actualité, les thématiques des chansons ont acquis une forme plus active et militante. Les musiciens *carrangueros* ont choisi, par leur discours, leurs actions et leurs chansons, une position très active avec la dénonciation des fumigations avec le glyphosate, de l'exploitation minière, la défense des sources d'eau et la préservation des paramos.

A. *En chants verts*

Un jalon très important dans la configuration de la musique *carranguera* en tant que genre écologique est la publication du disque de Jorge Velosa *En cantos verdes*⁷⁸⁷ (En chants verts) en 1998. Le disque reprend des titres qui ont été publiés dans des travaux issus de différentes périodes de la carrière musicale de Jorge Velosa et ses groupes *carrangueros*. Cette reprise de chansons montre l'intérêt du compositeur pour le thème environnemental depuis ses premières productions musicales puis à partir de la publication du disque *En cantos verdes*. Nous observons que sur les 15 titres qui composent le disque, 6 appartiennent à des publications antérieures, ainsi :

- *La rumba de los animales* du disque *Así es la vida* de 1982 ;
- *La gotica de agua* du disque *Pa' los pies y el corazón* de 1984 ;
- *Canto a mi vereda* du disque *De mil amores* de 1990 ;

⁷⁸⁷ Jorge Velosa y Los Carrangueros, [En cantos Verdes](#), Discos Fuentes, 1998.

- *Alerta por mi ciudad* et *Dígame Señor Coplero* du disque *revolando cuadro* de 1994 ;
- *Buenos Dias Campesino* du disque *marcando calavera* de 1996.

L'anthropologue Felipe Cardenas, qui a étudié le rapport de la musique *carranguera* avec l'écologie, et très spécifiquement à partir du disque *En cantos verdes*, signale que ce lien est en partie dû à l'hybridation que Velosa a pu produire entre d'un côté les conceptions de la nature qu'il a héritées de la tradition paysanne et, de l'autre, les visions et les idées qu'il a développées en ville à partir de conceptions académiques et intellectuelles, et à travers ses échanges avec les musiciens qui ont fait partir de ses différents groupes *carrangueros*. Cardenas signale ainsi ce concept sur la création du disque *En cantos Verdes* de Jorge Velosa :

« L'univers *carranguero*, en tant que produit culturel, et en particulier les compositions d'*En cantos verdes*, synthétisent toute une série de relations épistémologiques appropriées par l'auteur dans le cadre de son histoire de vie et de sa communauté. [...] Ses groupes musicaux sont composés d'intellectuels, de musiciens et de personnes d'origine urbaine. Les influences directes d'*En cantos verdes* peuvent se situer dans toute l'action du mouvement environnemental mondial et national qui a été très actif au cours des trente dernières années »⁷⁸⁸.

Nous pouvons affirmer que l'intention du compositeur à travers ce disque est clairement de traiter des questions liées à la défense de l'environnement et cela se reflète dans les thématiques abordées dans le disque, mais aussi dans la façon dont il les aborde⁷⁸⁹. Nous

⁷⁸⁸ Traduciton de : « *El universo carranguero, como producto cultural y, en particular, las composiciones de En cantos verdes sintetizan toda una serie de relacionamientos epistemológicos apropiados por el autor en el marco de su historia de vida y de su comunidad. [...] Sus agrupaciones musicales han estado conformadas por intelectuales, músicos y personas de origen urbano. Las influencias directas de En cantos verdes se pueden ubicar en toda la acción del movimiento ambiental mundial y nacional que ha sido muy activo en los últimos treinta años* ». Voir Felipe Cárdenas, *Espíritu y materia carranguera*, Bogotá, Universidad de La Sabana, 2012, p 176-177.

⁷⁸⁹ Pour Felipe Cardenas : « La mentalité de cette production musicale (*En cantos verdes*) est clairement environnementale. L'ensemble de l'œuvre exprime une vision et une intention marquée par un univers riche de thèmes qui constituent le noyau de base de la pensée environnementale. Le sens des chants est marqué par une orientation pédagogique environnementale. Le narrateur conduit les auditeurs par des voies qui font prendre conscience de la valeur de la pensée et de l'action environnementale ». Traduction de : « *La mentalidad de esta producción musical (En cantos verdes) es claramente ambiental. El conjunto de la obra expresa una visión e intencionalidad marcada por un rico universo de temas que constituyen el núcleo básico del pensamiento ambiental. El Sentido de los cantos está marcado por una orientación pedagógica* »

allons faire un classement des thématiques de ce disque, qui contient la partie plus importante de la production de Jorge Velosa liée à la défense de l'environnement. Nous retrouvons ainsi des chansons qui exaltent les caractéristiques du paysage rural, d'autres qui ont un sens de critique et de dénonciation, ou encore d'autres qui présentent une intention pédagogique soit avec l'exaltation des pratiques et du savoir-faire des paysans par rapport à la protection de l'environnement, soit avec l'interpellation de l'auditeur pour adopter de bonnes pratiques.

Le premier type de chansons, c'est-à-dire celles qui sont en rapport avec la description et l'exaltation du paysage rural, garde une continuité thématique avec celles présente dans la musique paysanne de la région. Elles représentent un premier stade à partir duquel vont se dégager les autres thématiques ou façons d'aborder le paysage et la nature. Nous pouvons citer, dans le disque *En cantos verdes*, les chansons suivantes qui gardent les caractéristiques énoncées plus haut : *Canto a mi vereda*, *El Raquireño* et *Debajo del arrayan* (Sous le myrte).

Dans le deuxième type de thématiques, nous rencontrons une intention et un positionnement différent envers l'entourage. De la description du paysage, on passe à la dénonciation des mauvais rapports qu'entretiennent les personnes, y compris les paysans, avec la terre et la nature.

Un premier exemple est la chanson *Póngale cariño al monte* (Donnez de l'affection à la montagne)⁷⁹⁰. Le compositeur y interpelle ses auditeurs sur la prédation qu'ils exercent sur la montagne :

La montagne s'épuise	<i>El monte se está acabando</i>
Et l'on continue à la brûler	<i>Y lo seguimos quemando</i>
Et nous continuons à l'abattre	<i>Y lo seguimos talando</i>
Et la montagne va mourir.	<i>Y el monte se va a morir.</i>
Elle n'a plus ce visage	<i>Ya no tiene aquel semblante</i>
Que j'avais à l'époque d'avant,	<i>Que tenía en los tiempos de antes,</i>

ambiental. El narrador conduce a los oyentes por caminos que concientizan sobre el valor del pensamiento y el obrar ambiental ». Voir Felipe Cárdenas, *Espíritu y materia carranguera*, op. cit., p. 186.

⁷⁹⁰ Velosa y Los Carrangueros, « [Póngale cariño al monte](#) », *En Cantos Verdes*, Discos Fuentes, 1998.

Ne joue plus avec le vent,
On ne le voit plus rire.

*Ya no juega con el viento,
Ya no se le ve reír.*

La chanson finit par réclamer une prise de conscience en interrogeant sur le moment où le respect de la nature a été perdu, et en demandant pardon à la montagne pour le comportement des humains :

Que s'est-il passé et à quel moment
Le sentiment s'est brisé
Pour le tuer peu à peu
Et mourir avec lui ?

*¿ Qué pasó y en qué momento
Se nos quebró el sentimiento
Para matarlo a poquitos
Y también con él morir ?*

Adieu montagne belle,
Compagnon d'illusions ;
Te demander pardon,
Je sais que c'est beaucoup demander.

*Adiós montecito lindo,
Compañero de ilusiones ;
Pedirte que nos perdones,
Yo sé que es mucho pedir.*

Le deuxième exemple de Jorge Velosa est la chanson *La gotica de agua* (La petite goutte d'eau)⁷⁹¹ qui, à partir d'un jeu de mots en accumulation, montre de façon très ingénieuse que l'eau est de plus en plus difficile à retrouver et que les sources sont en train de disparaître. Le narrateur raconte qu'il cherche désespérément une petite goutte d'eau dans la source, dans la rivière, puis dans les nuages et dans la mer sans pouvoir la trouver. Voici les deux premiers couplets de la chanson :

De la source je viens de chercher
Une goutte d'eau qu'hier j'ai vu passer.
Je vais chercher dans les rivières
La petite goutte d'eau que j'ai vu passer
hier.

*De la quebradita vengo de buscar
Una gota de agua que ayer vi pasar.
Buscaré en los ríos, volveré a buscar
La gotica de agua que ayer vi pasar*

Je viens des rivières, je viens de chercher
Une goutte d'eau qu'hier j'ai vu passer.
Je vais chercher dans les nuages, je
reviendrai chercher
La petite goutte d'eau qu'hier j'ai vu passer.

*De los ríos vengo, vengo de buscar
Una gota de agua que ayer vi pasar.
Buscaré en las nubes, volveré a buscar
La gotica de agua que ayer vi pasar*

⁷⁹¹ Velosa y Los Carrangeros, « [La gotica de agua](#) », *En Cantos Verdes*, Discos Fuentes, 1998.

Nous pouvons également citer dans ce disque d'autres chansons tout aussi critiques, comme *Alerta por mi ciudad* (Alerte pour ma ville), que nous avons déjà citée, ou bien *Planeta Tierra* (Planète Terre)⁷⁹² qui nous offre des expressions comme :

Qui est la faute du papillon,	<i>¿Qué culpa tiene la mariposa,</i>
Du héron, du vent ou de l'arbre,	<i>La garza, el viento o el arrayán,</i>
Que les ambitions nous gagnent	<i>De que nos ganen las ambiciones</i>
Et que nos cœurs soient si tordus	<i>Y se nos tuerzan los corazones</i>
Au moment de couper le pain ?	<i>En el momento de partir un pan?</i>

Le troisième type de thématiques que nous allons examiner fait ressortir une intention pédagogique et éducative. Dans le premier exemple de ce type de thématiques, appelé *El cagajón* (Le fumier)⁷⁹³, l'auteur met en relief l'importance des engrais organiques utilisés de manière ancestrale par les paysans. La chanson est une espèce d'ode au fumier produit par les animaux de la ferme, ainsi que nous pouvons le voir dans les deux couplets que nous avons choisis :

Si ce n'est pas pour le fumier	<i>De no ser puel cagajón</i>
Qui sait ce que serait ma vie.	<i>Quén sé qué sería mi vida.</i>
La terre peut-être bonne,	<i>La tierra puede ser buena,</i>
Mais sans lui, il n'y a pas de nourriture.	<i>Pero sin él nu hay comida.</i>

Le fumier à ma terre	<i>El cagajón a mi tierra</i>
Lui va comme un câlin	<i>Le sienta como un abrazo</i>
Et elle est très reconnaissante	<i>Y ella es muy agradecida</i>
Par de telles flatteries.	<i>Por semejantes halagos.</i>

Le deuxième exemple que nous voulons présenter est la chanson *El marranito* (Le petit cochon)⁷⁹⁴, écrite pour les enfants, dont l'auteur interpelle l'auditeur sur la pollution engendrée par l'être humain et le fait qu'il est à chaque moment en train de jeter des déchets. La chanson, très humoristique dans sa construction et sa forme proche d'un style de *rap*, fait une plaisanterie avec la figure du cochon pour inviter les auditeurs à ramasser

⁷⁹² Velosa y Los Carrangueros, « [Planeta Tierra](#) », *En Cantos Verdes*, Discos Fuentes, 1998.

⁷⁹³ Velosa y Los Carrangueros, « [El cagajón](#) », *En Cantos Verdes*, Discos Fuentes, 1998.

⁷⁹⁴ Velosa y Los Carrangueros, « [El marranito](#) », *En Cantos Verdes*, Discos Fuentes, 1998.

les ordures et à les poser dans le lieu qui correspond. Nous pouvons remarquer l'esprit de la chanson dans le premier couplet et le refrain :

C'est l'histoire d'un être humain	<i>Este es el cuento de un ser humano</i>
Qui se comporte comme un cochon	<i>Que se comporta como un marrano</i>
Et un petit oiseau m'a dit un jour	<i>Y un pajarito me dijo un día</i>
De lui chanter cette mélodie	<i>Que le cantara esta melodía.</i>

Refrain :

Hé, petit cochon,	<i>Oiga marranito</i>
Vous avez fait tomber votre papier	<i>Se le cayó el papelito</i>
Hé, gros cochon,	<i>Oiga marranote</i>
Ramassez-le et ne le jetez pas	<i>Recojalo y no lo bote,</i>
Hé, petit cochon,	<i>Oiga marranito</i>
Vous avez fait tomber votre papier	<i>Se le cayó el papelito</i>
Hé, gros cochon,	<i>Oiga marraneca</i>
Jette-le dans la poubelle.	<i>Arrojelo en la caneca.</i>

B. Les textes écologiques dans la musique *carranguera* au-delà de Jorge Velosa

Nous avons rencontré une importante production de musiques aux composantes écologiques et environnementales dans les groupes *carrangueros* et de musique paysanne de la région du Plateau cundiboyacense et dans le département de Santander. Nous n'avons pas retrouvé dans la région de productions antérieures au disque *En cantos verdes* de Jorge Velosa qui aurait une intention aussi explicite sur le thème écologique. Il est donc fort probable que l'adoption de ce genre de thématiques est due à la forte activité de Jorge Velosa en ce sens.

Nous pouvons souligner l'importance prise par le thème environnemental à partir de deux situations : la création du « Concours régional de musique paysanne, écologique et environnemental » et la présence militante des musiciens *carrangueros* contre l'activité minière dans le *Paramo de Santurban* dans le département de Santander et Nord du Santander.

Le Concours régional de musique paysanne, écologique et environnemental

Le Concours régional de musique paysanne, écologique et environnemental est organisé tous les ans depuis 2004 par la Corporation Autonome Régional de Chivor (CORPOCHIVOR) dans les 25 municipalités du département de Boyacá où la corporation est présente⁷⁹⁵. Le concours a pour but le « renforcement des scénarios pour la construction d'une culture environnementale durable à travers le sauvetage de la musique paysanne, en tant que stratégie d'éducation environnementale, favorisant la participation des habitants de la région à l'amélioration du territoire agro-environnemental, à partir de l'échange et la promotion de la culture environnementale »⁷⁹⁶. Parmi les conditions de participation au concours, nous trouvons notamment la participation avec des groupes composés d'au moins trois membres ainsi que la référence aux musiques paysannes de la région, dont la musique *carranguera*, la musique *parrandera* et la musique *llanera* (de la Plaine). Les thématiques des chansons doivent présenter « un contenu strictement environnemental, soulignant l'importance de consolider un Territoire agro-environnemental en Paix. En outre, il sera tenu compte de la défense des ressources naturelles (sol, eau, air, flore, faune et population), des valeurs humaines et du patrimoine culturel »⁷⁹⁷.

Dans le livre du « mémoire du concours de musique paysanne, écologique et environnemental du département de Boyacá », édité en 2015 et incluant un disque, nous avons retrouvé une sélection de 15 chansons inédites venues de 10 groupes musicaux ayant participé régulièrement aux différentes éditions du concours. Deux textes des chansons de ce disque nous permettront d'illustrer la forme dans laquelle elles sont

⁷⁹⁵ References extraites de *Memoria del concurso de música campesina, ecológica y ambiental del departamento de Boyacá*, Corporación Autónoma Regional de Chivor – CORPOCHIVOR, Garagoa, Colombia, 2015.

⁷⁹⁶ Traduction de : « *Fortalecimiento de escenarios para la construcción de una cultura ambiental sostenible a través del rescate de la música campesina, como estrategia de educación ambiental, propiciando la participación de los habitantes de la región, en el mejoramiento del territorio agroambiental, a partir del intercambio y promoción de la cultura ambiental* ». Extrait du règlement de la 15^e édition du concours régional de musique paysanne, écologique et environnementale, consulté le 28 avril 2020 sur www.corpochivor.gov.co/2018/11/01/las-nuevas-generaciones-prefieren-la-musica-campesina-ecologica-y-ambiental/.

⁷⁹⁷ Traduction de : « *Como es costumbre, las condiciones principales para participar están enmarcadas en la composición de canciones con contenido estrictamente ambiental, resaltando la importancia que tiene consolidar un "Territorio Agroambiental en Paz". Adicionalmente, se tendrán en cuenta la defensa de los recursos naturales (suelo, agua, aire, flora, fauna y población), los valores humanos y el patrimonio cultural* ». Extrait du règlement de la 15^e édition du concours régional de musique paysanne, écologique et environnementale, consulté le 28 avril 2020 sur www.corpochivor.gov.co/2017/11/07/campohermoso-bailara-al-son-de-musica-campesina-ecologica-y-ambiental/.

écrites. Il est important de remarquer que la présence de la thématique écologique et environnementale est très explicite dans les chansons et parfois le message devient très direct. Cela marque une différence par rapport à la façon dont sont écrites les chansons de Jorge Velosa, où le message se retrouve souvent encrypté dans la forme d'écriture de la chanson.

La première chanson en rythme de *merengue*, appelé *Lamento de un árbol*⁷⁹⁸ (Lamentation d'un arbre), invite à réfléchir sur l'attention que nous devons porter à la nature. Voici quelques extraits de la chanson :

Ma guitare est triste	<i>Mi guitarra está triste</i>
Parce qu'un arbre lui a parlé	<i>Porque un árbol le habló</i>
Un homme avec une hache	<i>Un hombre con un hacha</i>
Son cœur s'est brisé	<i>Su corazón destrozó</i>
Et cet après-midi-là	<i>Y en esa misma tarde</i>
Il l'a transformé en bâton sec.	<i>En palo seco lo convirtió.</i>
Gardons la campagne	<i>Cuidemos el campito</i>
La faune et la flore	<i>La fauna y la flora</i>
Pour que nos enfants	<i>Para que nuestros hijos</i>
N'allez pas souffrir	<i>No vayan a sufrir</i>
Et puis dans le futur	<i>Y luego en el futuro</i>
Gardez vos moyens de subsistance.	<i>Tengan como subsistir.</i>

Dans le deuxième exemple, appelé *Mensaje Ecológico*⁷⁹⁹, nous rencontrons une narration très directe avec l'emploi d'un vocabulaire technique en rapport aux effets de la dévastation de la nature par l'être humain. La chanson n'utilise pas de ressources poétiques ni humoristiques. Nous allons analyser la totalité de la chanson parce qu'elle est très représentative du type de narration que nous retrouvons dans la musique *carranguera*. De plus, l'intention de transmettre un message et une consigne, ici écologiques, est très explicite.

⁷⁹⁸ Milton Huberto Gordillo, Mamapacha, « [Lamento de un árbol](#) », *Memoria del concurso de música campesina, ecológica y ambiental del departamento de Boyacá*, op. cit.

⁷⁹⁹ José Omar Ortiz, Son fiestero « [Mensaje Ecológico](#) », *Memoria del concurso de música campesina, ecológica y ambiental del departamento de Boyacá*, op. cit.

Écoutez, messieurs, ce message
Qui décrit la réalité :
Notre planète est en train de mourir
La Mère Terre ne peut plus supporter
Elle a plusieurs maladies
Elle se plaint à l'humanité
Avec de fortes pluies et des inondations
Des vents sanglants à tourmenter.

L'air pur est en train de s'épuiser
Et celle citerne va sécher
De nombreuses forêts ont été brûlées
En poussant le sol à s'éroder
Aujourd'hui à la campagne et dans les
villes
Il y a plus de pauvreté et maladies
On n'entend plus le matin
Les oiseaux avec leur chant.

Mais c'est la faute de l'homme
Que sa folie a laissé aller
Gaz à effet de serre
C'est ce qu'il a su créer
Causant à la planète Terre
Changement climatique chaleur global
La faute de l'homme, ce sont les désastres
Que nous pouvons résoudre encore.

*Oigan señores este mensaje
El cual describe la realidad :
Nuestro planeta se esta muriendo
La madre tierra no aguanta mas
Tiene diversas enfermedades
Se esta quejando a la humanidad
Con fuertes lluvias e inundaciones
Vientos sollozo de atormentar.*

*El aire puro se esta acabando
Y aquel aljibe se va a secar
Son muchos bosques que se han quemado
Llevando al suelo a erosionar
Hoy en el campo y en las ciudades
Hay mas pobreza y enfermedad.
Ya no se oye en las mañanitas
Los pajaritos con su cantar.*

*Pero el culpable es el ser humano
Que su locura dejo avanzar
Gases de efecto invernadero
Es lo que ha sabido crear
Causando al planeta tierra
Cambio climático calor global
Culpa del hombre son los desastres
Que aún podemos solucionar.*

Je veux dire qu'il n'y a plus de temps	<i>Quiero decir que ya no hay mas tiempo</i>
Il est temps de méditer	<i>Es ya la hora de meditar</i>
Les déchets solides	<i>Aquellos restantes sólidos</i>
On va les recycler	<i>Los vamos a reciclar</i>
Préservons la citerne	<i>Preservemos el aljibe</i>
Et reboisons la forêt	<i>Y al bosque reforestar</i>
Et nous aurons plus de vie	<i>Y así tendremos mas vida</i>
Et plus de progrès dans la société	<i>Y mas progreso en la sociedad</i>
Et nous aurons plus de vie	<i>Y así tendremos mas vida</i>
Plus d'air pur pour respirer.	<i>Mas aire puro pa respirar.</i>

La défense du Paramo de Santurban

Depuis plus de 10 ans, le *Paramo de Santurban*⁸⁰⁰ soulève de fortes polémiques en Colombie en raison de l'intérêt qu'ont certaines sociétés minières multinationales pour obtenir de la part des autorités environnementales les licences d'exploitation minière dans le paramo. Le débat est devenu très médiatisé à cause de la mobilisation sociale qui s'est élevée contre la concession des licences en rappelant les menaces que font peser sur l'environnement de le paramo de telles exploitations. Celles-ci peuvent en effet mettre en péril l'approvisionnement en eau des communautés et encore des villes qui entourent le complexe écologique du paramo. Les projets présentés pour l'exploitation du paramo, d'après le Comité pour la défense de l'eau et le *Páramo de Santurbán*, pourraient affecter la qualité et la quantité d'eau de la ville de Bucaramanga dans le département de Santander, une des villes les plus importantes de Colombie, et impacter plus de deux millions de personnes⁸⁰¹.

Les musiciens *carrangueros* ont rejoint les différentes manifestations qui se sont produites dans la région pour la défense de le paramo *Páramo de Santurban*. Les musiciens ont manifesté en participant à différents évènements de protestation dans le cadre de concerts de musique *carranguera* et en tant que symbole de la défense de

⁸⁰⁰ Le *Paramo de Santurban* est un complexe écologique qui contient 98 954 hectares de territoire avec plus de 50 lagunes. Le paramo se retrouve dans la cordillère orientale au nord-est de la Colombie, entre les départements de Santander et Nord de Santander, et y rayonnent 30 municipalités. Référence extraite de Contenido Especial, « Santurbán, historia de un páramo que define su tradición y su futuro », *Journal El Tiempo*, 12 février 2020, consulté le 29 avril 2020 sur www.eltiempo.com/contenido-comercial/santurban-historia-natural-y-miniera-del-paramo-455144.

⁸⁰¹ Voir a ce sujet Redacción Vivir, « Los Santanderes quedarían con una crisis permanente de agua », *Journal El espectador*, 10 mai 2019, consulté le 29 avril 2020 sur www.elspectador.com/noticias/medio-ambiente/los-santanderes-quedarian-con-una-crisis-permanente-de-agua-articulo-859972.

l'environnement. Par ailleurs, la défense du paramo a suscité la production d'un grand nombre de chansons et de poésies. Nous allons présenter deux exemples de créations de musiciens *carrangueros* sur ce thème.

La première chanson, appelée *Santurban*⁸⁰², décrit d'abord le cycle de l'eau qui se produit dans le Paramo de *Santurban* et son importance pour la vie, pour ensuite inviter à ne pas permettre son empoisonnement et la destruction du *Páramo* par l'exploitation minière. Nous avons choisi trois couplets de la chanson pour illustrer ses idées principales :

Dans un cycle de vie sans fin	<i>En un ciclo interminable de la vida</i>
Que presque personne n'a pu regarder	<i>Que casi nadie ha podido mirar</i>
La brume recouvre la montagne	<i>La neblina cubre el monte alla arriba</i>
Laissant la rosée et ses gouttes de verre.	<i>Dejando el rocío y sus gotas de cristal.</i>

Entre fougères, mousses et espeletias	<i>Por entre helechos, musgos y frailejones</i>
Goutte par goutte s'écoule jusqu'à former	<i>Gota por gota se escurre hasta formar</i>
Le fil d'eau formant le ruisseau.	<i>El hilo de agua formando el arroyito</i>
Là où la truite joue avec son débit.	<i>Donde la trucha juega con su caudal.</i>

Ne laissons pas l'eau s'empoisonner avec	<i>No permitamos que se envenene el agua</i>
l'or, l'argent ou tout minéral	<i>Con oro, plata o cualquier mineral</i>
Car votre préservation n'a pas de prix	<i>Pues su reserva no tiene ningún precio</i>
Encore moins le Paramo de Santurbán.	<i>Mucho menos el Páramo de Santurbán.</i>

La deuxième chanson, appelée *El llanto de Santurbán*⁸⁰³ (Les pleurs de Santurbán), dénonce la dévastation du paramo par des sociétés étrangères :

Très proche des cieux	<i>Muy cerquita de los cielos</i>
Et embrassé par les nuages	<i>Y abrazado por las nubes</i>
Fabriquant la vie pure	<i>Fabricando pura vida</i>
Se trouve mon Santurbán.	<i>Se encuentra mi Santurbán.</i>

⁸⁰² Jose Antonio Esparza Paredes, Boyacos Son, [El Santurban](#), Esparza Producciones, 2018.

⁸⁰³ Efraín Rojas Medina, Carranga y son, y Los Arremuescos, [El llanto de Santurbán](#), 2019.

Et maintenant quelques branleurs	<i>Y ahora un poco de pendejos</i>
De terres inconnues	<i>De tierras desconocidas</i>
Ils veulent ouvrir leurs entrailles	<i>Quieren abrir sus entrañas</i>
Et le Paramo saigner.	<i>Y al Páramo desangrar.</i>

La chanson finit par rappeler, ce qui est la conclusion générale des manifestations pour la défense de *Santurban*, que l'eau est une ressource inestimable parce que s'il est possible de vivre sans or, il n'est pas possible de vivre sans eau :

Nous pouvons vivre sans or,	<i>Podemos vivir sin oro</i>
Mais jamais sans l'eau	<i>Pero nunca sin el agua</i>
Le Paramo est un trésor	<i>El páramo es un tesoro</i>
Ne le laissons pas s'achever.	<i>No dejemos acabarlo.</i>

Nous voyons, dans ces différentes chansons issues du Concours régional de musique paysanne, écologique et environnemental mais aussi dans celles organisées en tant que manifestations pour la défense du *Paramo de Santurban*, qu'il existe des éléments communs entre elles, aussi bien dans leur forme d'écriture, que dans leur manière de s'assumer en tant que musiques de protestation cherchant à dénoncer les mauvaises pratiques environnementales et la dévastation des ressources naturelles. Comme nous le verrons plus loin dans notre analyse, la forme d'écriture des chansons diffère de celle que Jorge Velosa avait utilisée pour la création des chansons de son travail *En cantos verdes*. Dans les productions récentes des dernières chansons que nous avons examinées, les groupes montrent une préoccupation plus marquée sur la transmission du message que sur l'élaboration de ressources narratives et poétiques plus soignées.

8.2.2.d. Les textes des chansons qui présentent la *Carranga* comme une attitude envers la vie

La musique *carranguera* s'est progressivement caractérisée et auto-référée en tant que genre musical et mouvement culturel autant dans les discours des musiciens que dans les textes des chansons. Nous pouvons ainsi retrouver de multiples définitions de la *Carranga* qui transcendent l'aspect formel de la musique pour commencer à symboliser une forme de vie, une pensée et même une philosophie de vie. La *Carranga*, au-delà des revendications identitaires et de défense de l'environnement, se veut un hymne à la joie

de vivre qui invite à surmonter les adversités et les difficultés de la vie. Velosa propose cette définition de la *Carranga* : « *Cela, c'est la carranguería. Nous sommes un chant à la vie, parce que la vie, pour être la vie, doit avoir deux choses : rire autant qu'elle peut, et chanter jusqu'à ce qu'on ne puisse plus* »⁸⁰⁴.

Nous voulons également citer deux autres musiciens *carrangueros* qui ont eux aussi proposé des conceptualisations importantes de la *Carranga* et de la vision de la vie. Le premier est le musicien *carranguero* Eduardo Villareal, originaire de Bogotá, qui a voulu quitter la ville pour s'installer à la campagne. Villareal est membre du groupe *Campo Sonoro* mais aussi un important promoteur de la musique *carranguera*, notamment avec la création et l'organisation annuelle d'une de plus importantes rencontres de musique *carranguera* appelée *Convite Cuna Carranguera*, dans la localité de Tinjacá, dans le département de Boyacá.

Voici les propos d'Eduardo Villareal au sujet de la musique *carranguera* :

*« La Carranga chante à la vie, pas à la mort, elle chante aux enfants, à la campagne et à la nature. Elle chante avec des sentiments paisibles et doux ; bien que picaresque, elle traite avec respect la femme. Elle ne chante pas à la haine, ni à l'envie, ni à la vengeance, ni à la trahison, ni au ressentiment, ni à la violence. La Carranga est humble et à son tour fière, fière de sa race, de l'histoire et de la vie paysannes. Elle chante avec humour, mais sans grossièreté, avec amour, sans être mielleuse. La Carranga est joie, paix et liberté »*⁸⁰⁵.

L'autre concept élaboré autour de la *Carranga* en tant qu'attitude envers la vie est celui du musicien *carranguero* Luis Alberto Aljure. Ce musicien présente de multiples facettes,

⁸⁰⁴ Traduction de : « *Esto es la carranguería. Somos un canto a la vida, porque la vida pa' ser la vida dos cosas debe tener: risa toa' la que le quepa, y canto a más no poder* ». Extrait de Jorge Velosa, « La Carranga es lo que siento y mi forma de vivir », *Journal La Patria*, 26 août 2012, consulté le 30 avril 2020 sur www.lapatria.com/variedades/la-Carranga-es-lo-que-siento-y-mi-forma-de-vivir-jorge-velosa-13416.

⁸⁰⁵ Traduction de : « *La Carranga le canta a la vida, no a la muerte, le canta a los niños, al campo y a la naturaleza. Canta con sentimientos bonitos y mansos; aunque picaresca, trata con respeto a la mujer. No le canta al odio, ni a la envidia, ni a la venganza, ni a la traición, ni al resentimiento, ni a la violencia. La Carranga es humilde y a su vez altiva, orgullosa de su raza, la historia y la vida campesinas. Canta con humor, pero sin grosería; con amor, sin melosería. La Carranga es alegría, paz y libertad* ». Extrait d'Eduardo Villareal, *Qué es lo carranguero?*, Fundación Corazón Carranguero, interview de Renato Paone à Tinjaca Boyacá, s.d., consulté le 30 avril 2020 sur <https://Carranga.org/que-es-lo-carranguero/>.

tout à la fois compositeur, luthier, joueur de *tiple* dans plusieurs groupes *carrangueros*, notamment avec *Velosa y los Carrangueros*, mais aussi intellectuel par sa capacité réflexive et les liens qu'il a établis au long de sa carrière entre la musique et les activités politiques⁸⁰⁶. Dans la citation que nous allons présenter, Aljure réfléchi à la portée qu'offre la musique *carranguera* non seulement comme genre musical, mais aussi comme forme de vie :

« Un jour, en discutant avec Velosa pendant une répétition, nous avons parlé de ce qui peut caractériser un *carranguero*, et je lui ai dit, mon frère, je pense que vous avez dépassé le stade de musicien, c'est-à-dire, quand vous avez conçu les cadres de la *Carranga*, je pense que vous avez tout imaginé, sauf que cela a engendré non seulement un mouvement musical, mais aussi un mode de vie. Parce que la *Carranga* se caractérise par sa nature très positive, c'est une musique qui se bat pour que l'homme soit chaque jour meilleur, pour qu'il prenne soin de son environnement, pour qu'il prenne soin de l'eau, pour qu'il prenne soin de ses animaux, pour qu'il prenne soin de la forêt, pour qu'il veille sur son peuple, qu'il aime sa femme, ses enfants, sa maison, ses affaires, c'est une musique très positive. [...] Être *carranguero* pour moi, doit aussi avoir une conséquence, celle d'être cohérent avec la façon dont on se comporte avec l'univers. Être *carranguero* est donc aussi un titre qu'il faut gagner avec de l'entraînement »⁸⁰⁷.

À partir de toutes les réflexions et les questionnements que Jorge Velosa se pose continuellement pour arriver à définir la *Carranga*, mais aussi les positionnements et les idées proposées dans sa musique, il a décidé d'écrire une chanson qui puisse répondre à tous ces questionnements. Cette chanson, appelée *La Carranga es libertad*⁸⁰⁸ (La

⁸⁰⁶ Alberto Aljure a été maire de leur ville natale Coyaima dans le département du Tolima en Colombie.

⁸⁰⁷ Traduction de : « *Y un día conversando con Velosa en un ensayo, hablabamos de las cosas de eso, que es el ser carranguero, y yo le decía, hermano, yo pienso que usted ha trascendido de ser un músico, es decir, cuando usted cranea lo de la Carranga, yo pienso que todo se imaginó, menos que fuera a generar no solo un movimiento musical, sino una forma de vida. Porque es que la Carranga se caracteriza porque es una música muy positiva, es una música que pelea para que el hombre sea cada día mejor, para que cuide su medio ambiente, para que cuide el agua, para que cuide sus animales, para que cuide el bosque, para que quiera su gente, para que quiera a su mujer, sus hijos, su hogar, sus cosas, es una música muy positiva. [...] El ser carranguero para mí, también tiene que tener una consecuencia, es ser consecuente con como se comporta uno con el universo. Entonces ser carranguero también es un título, uno se lo debe ganar con la práctica* ». Extrait de l'interview de Luis Alberto Aljure « GUAFA » par Renato Paone à San Gil, Santander, décembre 2010. La vidéo accessible [ici](#).

⁸⁰⁸ Velosa y Los Carrangueros, « [La Carranga es libertad](#) », *Surungusungu*, MTM, 2005.

Carranga c'est la liberté) et écrite en 2005, montre toutes les facettes de la *Carranga* en tant que divertissement, expression des sentiments, engagement politique, forme de vie et surtout liberté :

La *Carranga* quand on danse,
Tout le monde se réjouit,
Tout le monde la savoure,
Parce qu'elle a un je-ne-sais-quoi
Qui s'arrose sur tout le corps
Et en quelques secondes, elle fait la fête
Et ça me fait danser
De la tête aux pieds.

La Carranga cuando se baila,
Todo el mundo la gozonea,
Todo el mundo la saborea,
Porque tiene un no sé qué
Que se riega por todo el cuerpo
Y en segundos está de fiesta
Y me pone bailantinoso
De la cabeza a los pies.

Elle a son petit goût
Quand les instruments sonnent,
Quand elle dit ce qu'elle dit,
Quand elle se fait consentir,
Quand il prie pour les amours,
Parce que c'est une Célestine,
Une langue qui marche,
Qui vit et laisse vivre.

Ella tiene su saborcito
Cuando suenan los palitos,
Cuando dice lo que dice,
Cuando se hace consentir,
Cuando ruega por los amores,
Porque es una celestina,
Una lengua que camina,
Que vive y deja vivir.

Le *Carranga* a son histoire
Elle est étincelle et regret aussi,
Pensée, parole et œuvre,
Comme on dit :
Mais plus que des définitions,
Prédications ou mille chansons,
La *Carranga* est ce que je ressens
C'est ma façon de vivre.

La Carranga tiene su cuento,
Es chispazo y también lamento,
Pensamiento, palabra y obra,
Como dicen por ahí ;
Pero más que definiciones,
Peroratas o mil canciones,
La Carranga es lo que yo siento
Y es mi forma de vivir.

Quand je joue mon *Carrangazo*,
Là-haut ou là-bas,
Je me secoue des agitations,
Je me sens immortel
Et c'est pourquoi je la suis
Et elle suit aussi mes pas,
Parce qu'au milieu de tous ces trucs,
La *Carranga*, c'est la liberté.

Cuando me echo mi Carrangazo,
Aquí arriba o por allí abajo,
Me sacudo de los trajines,
Me siento como inmortal
Y por eso es que yo la sigo
Y ella sigue también mis pasos,
Porque en medio de tanta vaina,
la Carranga es libertad.

Cette posture joyeuse envers la vie, qui promet des messages d'optimisme pour surmonter toutes les adversités de la vie, sera reprise par d'autres groupes *carrangueros*, spécialement les plus récents. Nous allons présenter ci-dessous l'exemple du groupe Velo de Oza, à l'origine de la chanson appelée *Calambre llanero*⁸⁰⁹ (Crampe de la Plaine). Cette chanson met en contraste le caractère introverti et passif des gens de Boyacá, donc du Plateau, avec les gens de la Plaine, au caractère plus dur et imposant. Le premier couplet de la chanson propose de laisser de côté tous ces stéréotypes régionaux, puisque « nous sommes *boyacos* », pour inviter ensuite d'aller de l'avant et profiter de la vie :

Pour déclamer comme un *llanero*
Il faut être né dans la plaine
Mais puisque nous sommes *boyacos*
Tant pis alors...

Para declamar uno llanero
Debe haber nacido en el llano
Pero como somos boyacos
Pues ni modo

Le deuxième couplet interpelle sur le fait de rester passif. Dans le cas des *boyacos*, cela pourrait s'interpréter comme une recherche pour surmonter leur éthos de passivité :

Les jours passent et passent et passent
Et tu es inerte, tu attends, plus tu attends plus
Vous rendez votre vie amère pour des bêtises
Blâmez les autres pour ce qui se passe
S'ennuyer, c'est qu'une journée se passe
sans rien apprendre.

Pasan los días y pasan y pasan
Y tu inerte esperas más esperas más
Te amargas la vida por tonterías
Hechas la culpa a los demás de lo que pasa
Aburrido es que pase un día sin aprender
nada.

⁸⁰⁹ Velo de Oza, « [Calambre llanero](#) », *Sumercé*, MTM, 2012.

La suite de la chanson invite à profiter de la vie, à sourire et à chanter :

Ne sois pas si végétal

Je pense qu'il y a un lendemain

Souriez et chantez que la vie est

C'est pour en profiter.

No seas tan planta

Piensa que hay un mañana

Sonríe y canta que la vida está

Es Pa gozarla.

8.3. Conclusion

Nous avons examiné jusqu'ici toutes les thématiques présentes dans les textes des chansons de la musique *carranguera*. Notre approche a voulu montrer qu'une partie des textes gardent une continuité avec les thématiques qui sont traditionnellement présentes dans les musiques paysannes de la région. Par ailleurs, nous en avons examiné d'autres qui sont des innovations par rapport à la tradition et qui se présentent comme une évolution dans la façon de traiter les revendications identitaires des paysans et des habitants de Boyacá. Ces thématiques, comme nous l'avons analysé, sont devenues plus contestataires, plus proches à la dénonciation, au point de se convertir en étendards permettant aux musiciens *carrangueros* d'occuper une position plus active et militante. Nous avons par exemple vu la manière dont les thématiques environnementales se sont converties en insignes de la musique *carranguera*. Les musiciens se sont impliqués dans leur discours, leurs actions et leurs chansons en faveur de la défense de l'environnement. Enfin, la musique *carranguera* fait référence, aussi bien dans les discours des musiciens que dans les thématiques de leurs chansons, à une attitude envers la vie, à une forme de penser, voire à une philosophie de vie.

Dans le chapitre suivant, nous allons examiner la composition du spectacle *carranguero*, ce qui nous permettra d'analyser comment les axes centraux des revendications des musiciens *carrangueros* sont mis en scène et représentés au cours des performances scéniques des musiciens.

CHAPITRE 9 : La mise en scène de l'identité et du territoire

La mise en scène des spectacles de musique *carranguera*, comme nous l'avons déjà examiné dans le chapitre 2, obéit à une construction qui a été définie par Jorge Velosa et son premier groupe *Los Carrangueros de Ráquira*. Celle-ci donne une continuité sur scène aux éléments de la tradition mais avec d'autres ressources scéniques propres à la radio et à la télévision que Velosa et *Los Carrangueros de Ráquira* ont apprises lors de la réalisation d'émissions à la radio et de feuilletons télévisés.

Également, nous avons pu remarquer que la plupart des groupes de musique paysanne de la région ont repris, en grande mesure, les éléments de la mise en scène de *Los Carrangueros de Ráquira*. Cette mise en scène a permis non seulement l'exploitation de ces musiques sur scène, mais aussi une grande diffusion dans des lieux autres que ceux de la campagne colombienne. Elle a permis également aux habitants de la région de trouver dans ces expressions de nouvelles significations et de nouvelles valorisations de leur identité.

Comme nous l'avons signalé dans l'introduction de la troisième partie de notre recherche, le spectacle musical *carranguero* contient un aspect théâtral de *représentation* faisant appel à des techniques de *mise en scène* spécifiques. Patrice Parvin définit la mise en scène comme « une représentation sous l'aspect d'un système de sens contrôlé par un metteur en scène ou par un collectif »⁸¹⁰. Ce concept, repris du vocabulaire théâtral, s'est étendu à bon nombre de domaines sociaux et pratiques scéniques, et il peut être compris comme « un système conceptuel et organisationnel »⁸¹¹. Par ailleurs, nous allons utiliser le concept de mise en scène, comme le rappelle Parvin citant Roxan Martin, en tant que réflexion sur « la relation entre une œuvre, un public, et l'image qu'il se fait de son identité culturelle »⁸¹². Cette conception de la mise en scène comme moyen et outil pédagogique, politique et social permet d'analyser la représentation comme étant un biais par lequel sont présentés les enjeux sociaux et politiques d'une société. Cette opération, comme le signale Bernard Müller, « consist[e] à transposer dans le "monde fictif" de la scène des

⁸¹⁰ Pavis Patrice, *La mise en scène contemporaine : origines, tendances, perspectives*, op. cit., p. 15.

⁸¹¹ Voir Pavis Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Armand Colin, « U », 2018, p. 224, www.cairn.info/dictionnaire-de-la-performance-et-du-theatre--9782200617271.htm.

⁸¹² *Ibidem*, p. 227.

éléments du “monde réel” du quotidien»⁸¹³. Finalement, notre conception de la mise en scène associe la notion de *dispositif* formulée par Giorgio Agamben à celle de Michel Foucault. Giorgio Agamben définit le dispositif ainsi : « [...] tout ce qui a, d’une manière ou d’une autre, la capacité de capturer, d’orienter, de déterminer, d’intercepter, de modeler, de contrôler et d’assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants [...] »⁸¹⁴.

Pour notre part, nous allons comprendre le concept de mise en scène comme moyen, outil et dispositif qui permet organiser les matériels de la représentation sous un cadre conceptuel. La compression et le décryptage des éléments symboliques présents dans la mise en scène du spectacle *carranguero* nous permettront de comprendre comment la représentation de la figure du paysan produite dans cette mise en scène correspond à un acte de revendication sociale, politique et identitaire⁸¹⁵.

Dans ce chapitre, nous allons réaliser notre analyse des éléments qui intègrent la mise en scène du spectacle musical *carranguero* en examinant deux éléments qui nous semblent déterminants avec leurs principaux dispositifs et moyens mis en œuvre par les musiciens. Nous analyserons d’abord comment s’est produite la construction d’un personnage paysan pour la scène, que nous définirons comme *la mise en scène du corps*. Cela comprendra également l’analyse de la tenue vestimentaire utilisée pour les spectacles, l’appropriation du langage mais aussi les inflexions de la voix parlée. Puis, nous analyserons la représentation des traditions des paysans de Boyacá en tant que spectacle *carranguero*, éléments qui seront abordés sous le concept de *mise en scène du territoire* et dans lequel nous examinerons les dispositifs et les ressources scéniques utilisés par les musiciens tels que la poésie récitée dans des strophes ou l’emploi de l’humour. Enfin, nous analyserons la manière dont les interlocutions et les échanges des musiciens avec le

⁸¹³ Bernard Müller, « Spectacles, musées et musique : mise en scène des patrimoines et mise en acte des rapports sociaux », *op. cit.*, p. 1-2.

⁸¹⁴ Giorgio Agamben, *Qu’est-ce qu’un dispositif?*, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2007, p. 30-31. Cette notion a également été associée au concept de mise en scène par Ralitz Bonéva, « Dispositif-outil de la mise en scène », *Actes Sémiotiques* [en ligne], 115, 2012, consulté le 14 janvier 2021 sur www.unilim.fr/actes-semiotiques/1983, p. 11-17, et par Pavis Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 223.

⁸¹⁵ La mise en scène présente pour nous un traitement énoncé depuis l’introduction de la présente recherche d’un OPNI (un objet politique non identifié, tel que conceptualisé par Denis-Constant Martin).

public constituent une partie très importante de la mise en scène du spectacle musical *carranguero*.

Les aspects propres à la performance musicale seront traités dans un chapitre à part, dans lequel nous verrons que la configuration de la sonorité de la musique *carranguera* est un élément de revendication identitaire à part entière.

9.1. La mise en scène du corps : la construction d'un personnage pour représenter la figure du paysan *carranguero*

Il est temps désormais de reprendre l'analyse que nous avons entamée dans le chapitre 1 pour tenter de définir si la musique *carranguera* est de la musique paysanne ou autre chose.

Dans cette première hypothèse, nous avons pris comme point de référence pour l'analyse le discours des musiciens, qui nous a permis de constater que le sujet est plus complexe que ce qu'il paraît. Les éléments que nous pouvons relever nous montrent que la plus grande partie, si ce n'est la totalité, des musiciens qui jouent de la musique paysanne dans la région ont dû se positionner par rapport à la musique *carranguera* après son émergence dans les années quatre-vingt en tant qu'expression populaire régionale. Certains musiciens, spécialement les plus anciens et ceux qui sont installés à la campagne, ont continué à appeler leur musique comme musique de base paysanne, et à garder d'autres dénominations telles que musique *guasca* ou musique populaire, entre autres dénominations. D'autres musiciens ont cependant repris la dénomination de musique *carranguera* ainsi que la tenue vestimentaire et le type d'ensemble instrumental établi par *Los Carrangueros de Ráquira*, soit par conviction soit pour des raisons commerciales en cherchant à capitaliser sur le grand succès qu'avait connu ce groupe.

L'analyse que nous avons faite tout au long de la recherche à partir du suivi de l'évolution historique du genre, à partir de l'analyse musicale et des contenus des textes, aussi bien les revendications que les thématiques qui s'en détachent, nous montre un panorama plus large que celui que nous avons présenté à partir du seul discours des musiciens sur la manière dont ils prénomment leur musique.

Les éléments que nous pouvons reprendre de ces analyses nous indiquent qu'après la consolidation du mouvement *carranguero*, la musique *carranguera* est devenue le modèle de ce qui est reconnu dans le pays en tant que musique paysanne du Plateau cundiboyacense. Cela a engendré une certaine uniformisation des expressions musicales de la région, aussi bien au niveau de l'*instrumentarium*, du répertoire de danses que de la mise en scène et de la façon d'aborder les textes. Cela a abouti à une homogénéité

stylistique mais aussi à la méconnaissance des autres expressions paysannes qui ne rentrent pas dans le modèle qui s'est établi à partir de la *Carranga*.

Mais la question est encore plus complexe. Si la musique *caranguera* est devenue le modèle et l'emblème de la musique paysanne de Boyacá, nous ne pouvons pas la réduire à une musique paysanne ou des paysans de la région de Boyacá. Définir la musique *carranguera* en tant que musique paysanne n'est pas assez exact, parce que la musique *carranguera* est devenue également une musique urbaine, avec des thématiques urbaines jouées par des musiciens citadins. De même, la musique *carranguera* n'est pas toujours composée, ni jouée, ni écoutée que par des paysans. Néanmoins, ce sont les paysans et la campagne qui se retrouvent au cœur des thématiques de cette musique. Le simple fait de se demander si la musique *carranguera* est une musique paysanne ou autre chose pose déjà un certain nombre de questionnements sur ce qu'elle implique non seulement la réélaboration que les musiciens *carrangueros* ont faite à partir des matériaux des paysans du Plateau cundiboyacence, mais aussi l'identification qu'elle ancre autour de la figure du paysan et du territoire de Boyacá. D'autre part, cette réélaboration a impliqué également une nouvelle valorisation de la figure du paysan et de l'habitant de Boyacá. Ce remplacement et cette évolution laissent un espace important pour analyser comment la figure du paysan est devenue un objet de revendication sociale et comment l'identité de l'habitant de Boyacá est signifiée à travers la musique *carranguera* ainsi qu'à travers des activités produites par Jorge Velosa en dehors de celles musicales.

L'enquête que nous avons faite auprès des musiciens qui gravitent autour de la musique *caranguera* nous a montré un spectre très large de productions dans cette musique, et des productions qui ne sont pas liées uniquement à la campagne. Nous avons constaté ainsi que parmi ce spectre de musiciens qui interprètent la musique *carranguera*, certains sont effectivement des paysans ruraux dont l'identité paysanne est définie par la musique. D'autres sont des paysans qui ont quitté la campagne pour les zones urbaines des municipalités et des grandes villes et qui retrouvent dans la *Carranga* un élément leur permettant d'affirmer leur identité. D'autres encore sont des citadins nés en ville et jouant la musique *carranguera* soit avec les caractéristiques de l'ensemble traditionnel *carranguero* soit après l'avoir fusionnée avec d'autres genres musicaux. En général, les musiciens de ce groupe sont liés au monde académique et, dans bon nombre des cas, ils ont bénéficié d'une formation musicale professionnelle. Ce groupe de musiciens

s'identifie avec la musique *carranguera* parce qu'elle représente la figure du paysan, soit en lien avec leur généalogie familiale, soit en tant que symbole esthétique des revendications sociales dans le pays.

Nous pouvons conclure que l'élément commun entre toutes ces catégories de musiciens précédemment décrites est la reprise de la figure du paysan de Boyacá avec toute la charge symbolique, les revendications et les nouvelles valorisations que cette figure a acquises à partir de la production musicale de Jorge Velosa et les *Carrangueros de Ráquira*. Autrement dit, ce qui est en jeu dans un concert de musique *carranguera*, qu'il soit réalisé par des musiciens paysans ou citadins, c'est la représentation de la figure du paysan telle qu'elle s'est configurée avec l'évolution du genre *carranguero*. Cette configuration a produit une nouvelle signification de la figure du paysan et de l'habitant de Boyacá mais, ainsi que nous allons le voir par la suite, elle s'est configurée avec des codes esthétiques représentant la figure du paysan et sur lesquels s'est reconstitué le territoire de Boyacá.

9.1.1. Jorge Velosa et la construction d'un personnage paysan pour la scène

La figure du paysan s'est consolidée à partir de la construction faite par Jorge Velosa et les *Carrangueros de Ráquira* dans le cadre de la recherche d'une mise en scène pour la performance de leur proposition musicale. Il est important de remarquer, selon les enquêtes que nous avons réalisées, que c'était au départ une construction collective entre les membres du premier groupe *carranguero*. Cependant, avec l'évolution du genre, c'est Jorge Velosa qui est devenu la figure iconique de ce qui constitue aujourd'hui la figure du paysan *carranguero*.

Jorge Velosa s'est consolidé comme figure centrale de la musique *carranguera*, parce qu'il a maintenu une continuité avec les différents ensembles formés au cours de sa carrière. C'est lui le chanteur et compositeur de référence pour le genre. Jorge Velosa a construit également son personnage paysan à partir des émissions radio qu'il a réalisées ainsi que grâce aux feuilletons télévisés auxquels il a participé. Ces éléments ont été très importants pour la configuration du personnage.

La construction que Jorge Velosa fait de son image sur scène garde une certaine distance par rapport à ce qu'il serait dans le cadre privé ou encore dans un cadre académique. Sur scène, Velosa est un paysan qui chante et narre des histoires en utilisant le langage, les expressions, les inflexions, les cris et les gestes propres à la voix des paysans de Boyacá. Dans le cadre privé, il est possible d'apercevoir le parcours de sa vie : ses origines paysannes, sa vie de citoyen, ses côtés intellectuel et académique, ainsi que son intérêt pour la poésie et son goût pour la parole. Ce plan personnel peut s'apprécier à travers des conversations avec lui, avec les interviews qu'il a réalisées à la radio et à la télévision ou avec ses interventions dans le milieu académique.

Ce qui nous intéresse en ce moment est la façon dont Jorge Velosa a construit son personnage sur scène pour représenter la figure du paysan de Boyacá. Cette représentation bascule entre la préparation et l'improvisation. Elle donne l'impression d'être très spontanée et naturelle, mais il y a probablement un bon nombre d'éléments et de situations qui sont planifiées et répétées avant les concerts.

Nous allons examiner trois éléments constitutifs de la construction de la mise en scène du corps dans la musique *carranguera*. Ces éléments seront examinés en deux groupes : d'une part la tenue vestimentaire, et de l'autre le langage et la gestualité.

9.1.2. La tenue vestimentaire

Nous devons signaler que la tenue vestimentaire des musiciens *carrangueros* n'est pas un simple déguisement pour représenter les paysans. Cette tenue a été revêtue symboliquement dans la musique *caranguera* en conformité avec les revendications de l'image des paysans et de leurs causes sociales et politiques.

La tenue vestimentaire des musiciens de musique *caranguera* a été définie par les premiers *carrangueros*. Le choix de la tenue a obéi à un processus qui s'est décanté autour de deux éléments : la *ruana* ou poncho et le chapeau.

Voici un aperçu de la tenue vestimentaire de *ruana* et chapeau avec le groupe de Jorge Velosa et les Frères Torres :



Figure 68 : Couverture de l'album *Pa' los pies y el corazón* de Jorge Velosa y Los hermanos Torres⁸¹⁶. ©Photo Marta Rojas, 1984.

Dans les textes des chansons, Jorge Velosa nous offre quantité de références concernant la tenue vestimentaire notamment lors de la description de personnages paysans dans ces chansons. Certaines également évoquent ce qui symbolise cette façon de s'habiller. La chanson de Jorge Velosa qui offre la description la plus complète de la tenue du paysan de Boyacá est *Yo también soy boyaco*, parce qu'elle en décrit tous les éléments :

Je suis aussi un *boyaco*
Indien de chapeau et *ruana*,
Chemise aux mille couleurs,
Pantalon à cloche,
Espadrille *cotera*,
Caleçon à nouer,
Scapulaire de la Vierge
Et bâton de gaïac.

Yo también soy un boyaco,
Indio de sombrero y ruana,
Camisa de mil colores,
Pantalón bota campana,
Alpargatica cotera,
Calzoncillo de amarrar,
Escapulario de la virgen
Y ferrero de guayacán.

⁸¹⁶ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, *Pa' los pies y el corazón*, FM, 1984.

Des allusions à la tenue sont aussi faites dans des chansons de Jorge Velosa comme *El Saceño*⁸¹⁷, où il décrit le personnage du hameau de Saza, dans la ville de Gámeza à Boyacá, comme un paysan astucieux pour les affaires commerciales :

Avec un cordeau sur le bras,	<i>Con el rejo por el brazo,</i>
<i>Ruana</i> , bâton et chapeau ;	<i>ruana bordón y sombrero ;</i>
Si vous avez quelque chose, je vous	<i>Si algo tiene se lo compro</i>
l'achète	<i>y si compra se lo vendo.</i>
Si vous achetez, je vous le vends.	

La chanson *El rey pobre*⁸¹⁸ (Le roi pauvre) compare les habits du paysan à ceux d'un roi pauvre : « *Par couronne j'ai le visage du soleil et par couche, une ruana non cardé* ». Velosa signale également, dans une situation comique présentée dans la chanson *El boyaco currambéro*⁸¹⁹, comment, lors de la visite d'un personnage boyaco dans une ville de la côte Caraïbe colombienne – soit un contexte complètement étranger pour quelqu'un venu des montagnes andines –, le personnage fait une promenade en mer en bateau. À un moment donné, le bateau coule, et le capitaine donne l'ordre de tout jeter par-dessus bord. Cependant, le *boyaco* refuse de jeter sa *ruana* parce que cela serait comme se jeter lui-même par-dessus bord. Voici comment la situation est présentée dans la chanson :

Au large se sont embarqués	<i>Mar adentro resultaron</i>
Dans une promenade et une pêche	<i>De paseo y pesquería</i>
Mais la mer calme qu'avait	<i>Pero el mar calmo que había</i>
Soudainement se mit en colère	<i>de repente enfureció</i>
Et le capitaine ordonna	<i>Y el capitán ordenó</i>
De tout jeter par-dessus bord	<i>Tirar todo por la borda</i>
Et là, la bagarre s'est déclenchée	<i>Y allí se le armó la gorda</i>
Parce que le <i>boyaco</i> lui a dit :	<i>Porque el boyaco le dijo :</i>
– La <i>ruana</i> ne rêve pas de moi,	<i>– La ruana ni sueña mijo,</i>
D'abord je me coule moi-même —	<i>Primero me jondío yo —</i>

⁸¹⁷ Jorge Velosa y los carrangueros de Ráquira, « [El Saceño](#) », *Los Carrangueros de Ráquira*, FM, 1980.

⁸¹⁸ Velosa y Los Carrangueros, « [El rey pobre](#) », *op. cit.*

⁸¹⁹ *Currambéro* est le démonyme des habitants de la ville de Barranquilla dans la Côte Caraïbe en Colombie et, dans ce cas, il peut être élargi aux personnes que la visitent. Voir Velosa y Los Carrangueros « [El boyaco currambéro](#) », *Sobando la pita*, Discos Fuentes, 1993.

Après que le bateau a sombré, la chanson présente la scène suivante :

La plage a également vu	<i>La playa también lo vio</i>
<i>L'enruanao</i> dans ses sables	<i>enruanao en sus arenas</i>
Et même une belle sirène	<i>Y hasta una hermosa</i>
Qui l'est vu est restée étonnée.	<i>sirena al verlo quedó aterrada.</i>
Pour lui, c'était comme si de rien n'était	<i>Para el fue como si nada</i>
Lui chantait cette mélodie	<i>Cantaba esta melodía</i>
Qu'est-ce que j'ai entendu	<i>Que de paso yo le oí</i>
Avec celle que je suis là	<i>Con la que estoy por aquí</i>
Qui est aussi la mienne	<i>Que también es la mía</i>

En général, la tenue a été adoptée par la plupart des groupes de musique *carranguera*, mais certains groupes ont introduit des variantes tant dans la forme de la *ruana* que dans l'utilisation des différentes couleurs. Dans les groupes plus récents, c'est-à-dire ceux qui ont combiné et fusionné la musique *carranguera* avec d'autres genres musicaux, les positions sont plus radicales et des changements s'opèrent dans la mise en scène traditionnelle de la musique *carranguera* puisque des éléments propres à la mise en scène d'autres styles musicaux, comme le rock and roll et les musiques tropicales, sont introduits. Nous allons analyser ci-dessous le cas des groupes *San Miguelito*, *Los Rolling Ruanas* et *Velo de Oza*.

Dans le cas du groupe *San Miguelito*, les membres du groupe décident d'abandonner définitivement la tenue caractéristique des musiciens *carrangueros*. Cela se voit également par l'absence de références à la tenue vestimentaire dans les textes des chansons.

De son côté, le groupe *Velo de Oza* adapte spécialement la tenue à sa mise en scène rock. La *ruana* présente une conception plus confortable, qui permet plus de facilités pour bouger sur scène, ainsi qu'une forme qui donne une image plus moderne et plus en adéquation avec la mise en scène propre aux groupes de rock. La conception présente également un aspect symbolique, comme le signale Franck Forero, le chanteur du groupe :

« D'abord, nous étions des rockers jouant normalement, puis nous avons mis notre chapeau et puis nous avons mis la ruana et chaque pas a été difficile, c'était beaucoup de débats [...] nous avons été conseillés par un artiste plastique qui avait fait une recherche sur le paysan et la façon de s'habiller [...] il nous disait que la façon de porter la ruana donnait beaucoup à dire, par exemple la façon de sortir la machette, parce que nous utilisons la ruana autour du cou, ou bien si nous la mettions d'un côté, elle devenait très conflictuelle, elle est très violente. [Avec notre style] d'abord, nous étions plus à l'aise pour jouer, et deuxièmement, c'est quand le paysan va à une réunion très élégante, c'est aussi une manière respectueuse de mettre la ruana, alors nous avons dit, ça y est, il y en avait d'autres, mais c'est celle avec laquelle on s'est identifié »⁸²⁰.



Figure 69 : Groupe Velo de Oza. Adaptation spéciale de la tenue à sa mise en scène du rock. Photo archive privée⁸²¹.

Ce groupe rend aussi un hommage à l'une des parties de sa tenue, la *ruana*, dans une chanson qui s'appelle justement *La Ruana*⁸²². La *ruana*, comme le rappelle la chanson,

⁸²⁰ Traduction de: « *Primero éramos rockeros tocando normal, después nos pusimos el sombrero y después nos pusimos la ruana y cada paso fue duro, fue de mucho debate [...] nos asesoramos de un artista plástico que había hecho una investigación sobre el campesino y la forma de vestir, [...] nos decía que la forma de portar la ruana, daba mucho que decir, por ejemplo, la forma de sacar el machete, porque nosotros usábamos la ruana al cuello, o nos la botábamos para un lado y es muy pendenciera, es muy violenta. [Con nuestro estilo] primero nos quedaba mas cómoda para tocar, y segundo, es cuando el campesino va a una reunión muy elegante, es una forma también de respeto de ponerse la ruana, entonces dijimos, esa es, habían otras pero esa fue con la que nos sentimos identificados* ». Extrait de l'interview personnelle de Franck Forero, du groupe Velo de Oza, le 15 août 2019 à Tunja. ([Audio 2](#), 15 août 2019)

⁸²¹ Photo prise de l'article de Velo de Oza, « La "carranga rock" de Velo de Oza se escuchará en Europa », *Journal el Tiempo*, 1^{er} juin 2017, consulté le 18 décembre 2020 sur www.eltiempo.com/cultura/velo-de-oza-viaja-a-europa-con-su-carranga-rock-94424.

⁸²² Velo de Oza, « [La Ruana](#) », *Sumercé*, MTM, 2012.

est devenue un symbole des paysans, de la musique *carranguera* et un symbole patriotique de Boyacá. La chanson signale que la fonction principale de la *ruana* est de chauffer et de réconforter même si cela n'est pas la tenue la plus chic. La *ruana* est la tenue que la *carraga* a mise en avant, c'est aussi la tenue pour faire la fête et danser :

Ce n'est peut-être pas si chic
Mais réchauffe et embrasse

*Puede no ser tan gomela
Pero caliente y abraza*

[...]

La Ruana va avec *Carranga*
Et la *Carraga* la soutient
Pour qu'ils la sentent danser
Avec cravate et espadrilles

*La ruana va con Carranga
Y la Carraga la respalda
Pa que la sientan bailando
Con corbata y alpargatas*

La chanson finit par une invitation à utiliser cette tenue ancestrale comme un insigne, mais aussi comme quelque chose auquel on peut redonner du sens :

C'est un manteau et un symbole de patrie
Très sexy et tu as l'air sympa
C'est l'insigne qui se porte
De la terre au pôle arctique.

*Es abrigo y símbolo patrio
Muy sexi y luces simpático
Es la insignia que se lleva
De la tierra al polo ártico.*

Le groupe Los Rolling Ruanas adapte aussi la tenue *carranguera* à sa mise en scène, qui présente également des éléments propres au rock and roll, notamment avec l'utilisation de la *ruana* avec des couleurs et motifs différents, mais sans modifier le style paysan. Cependant, ils n'utilisent pas le chapeau dans leur tenue, au contraire de la plupart des groupes *carrangueros*. Le groupe, qui fait déjà une allusion à la tenue avec son nom *Rolling Ruanas*, a écrit une chanson pour parler du sens à donner au port de la *ruana*. Dans la chanson appelée *Ruanas On*⁸²³, ils présentent la *ruana* comme une tenue festive, pour le divertissement, une sorte de manteau magique qui permet d'échapper à la routine, comme l'illustre l'extrait suivant :

⁸²³ Los Rolling Ruanas, « [Ruanas On](#) », *Album Origen*, 2016.

Si je voulais sortir de la routine	<i>Si de la rutina me quisiera salir</i>
Une nouvelle façon de danser et de s'habiller	<i>Una nueva forma de bailar y vestir</i>
L'Altiplano me donnera raison	<i>El Altiplano me dará la razón</i>
Pour cette chanson.	<i>Para esta canción.</i>
Un vêtement mystique, un beau tissu	<i>Una prenda mística, un hermoso telar</i>
Une cape magique non cardée	<i>Una capa mágica que va si cardar</i>
Odeur de terre et couleur de ville	<i>Olor a tierra y color de ciudad</i>
Ce sont les ailes de ma liberté.	<i>Que son las alas de mi libertad.</i>

Nous pouvons conclure qu'en ce qui concerne la tenue vestimentaire dans la musique *carranguera*, le modèle a été défini par Jorge Velosa et le groupe *Los Carrangueros de Ráquira* lors de ses premières prestations. La tenue s'est décantée principalement autour de deux éléments : la *ruana* et le chapeau. Cependant, c'est la *ruana* qui est devenue le symbole principal autour duquel s'identifient les musiciens *carrangueros*. En général, la tenue a été adoptée par la plupart des musiciens *carrangueros* mais, plus récemment, des variantes ont été introduites voire, dans certains cas, un abandon pur et simple. Malgré l'introduction des changements sur la tenue, l'identification autour de la tenue reste fortement ancrée chez les musiciens *carrangueros*. À l'échelle nationale, elle reste un symbole non seulement de la musique *carranguera* mais aussi des revendications des causes des paysans et de la nouvelle signification de ce qui représente l'image du paysan au sein du pays.

9.1.3. Le langage et les inflexions de la voix parlée

Le terme *boyaco*, que comme nous l'avons déjà analysé, est une forme potentiellement péjorative servant à dénommer les habitants de Boyacá. Ce terme est associé à une façon caractéristique de parler et de prononcer la langue espagnole, qui contient également des onomatopées, des cris et des gestes propres aux gens de cette région, et spécialement ceux qui habitent les zones rurales.

Le lexique et la phonétique de la langue sont des marques fondamentales qui caractérisent l'identité des habitants de Boyacá et qui vont de paire avec la tenue vestimentaire. Cette façon de parler des paysans peut également être un motif de honte parce qu'elle tend à révéler l'identité du paysan de Boyacá. Dans le cas de la musique *carranguera*, la langue

parlée devient un élément de plus qui est assumé pour revendiquer et redonner du sens à l'identité de la région.

Les compositeurs de musique *carranguera* intègrent dans leurs compositions une grande partie du lexique et des formes phonétiques de la langue espagnole propre au langage populaire de la campagne du Plateau cundiboyacense. Camilo Espitia Becerra parle ainsi du « langage *carraguero* » en tant que langage des paysans. Dans son étude sur l'identité sociolinguistique *carranguera*, il illustre la façon dont la musique *carranguera* intègre dans ses textes des éléments fondamentaux du langage paysan de la région. Becerra parle des éléments suivants de l'identité phonique des *boyacos* qui sont intégrés dans la musique *carranguera* :

« Le boyaco effectue l'aphérèse sous toutes les formes du verbe *estar* (*tar, taba, tamos*), la vélarisation des phonèmes /b/ et /f/ (*agüelo* [abuelo]⁸²⁴, *güeno* [bueno], *golver* [volver], *jamilia* [familia], *jinca* [finca], *juimos* [fuimos]), la syncopation du phonème /r/ (*hace_le* [hacerle], *pega_nos* [pegarnos], *echa_le* [echarle]), distinction entre les phonèmes /ɰ/ et /j/ (*mallá, mayá*), fermeture des voyelles moyennes pour favoriser la diphtongaison (*pior* [peor], *haci un* [hacia un]), apocope de /d/ en position finale du mot (*ciudadá* [ciudad], *salú* [salud], *amistá* [amistad]) et de la préposition *para* (*pa*), métathèse en mots comme *pobre* (*probe*) et à la deuxième personne des impératifs pluriels (*agárresen* [agárrense], *póngasen* [pónganse], *llévesen* [llévense]); accentuation aiguë au singulier impératif (*comé, corré, ayudá*) et performance intervocalique complète et fréquente de /d/ dans les participes (*cansado* [cansao], *llegado* [llegao]) »⁸²⁵.

⁸²⁴ Nous avons mis les mots de la traduction entre crochets pour mieux comprendre la substitution des mots qui sont présentés sur les exemples.

⁸²⁵ Traduction de : « *En el plano de su identidad fónica, el boyaco realiza aféresis en todas las formas del verbo estar (tar, taba, tamos), velarización de los fonemas /b/ y /f/ (agüelo, güeno, golver, jamilia, jinca, juimos), síncopa del fonema /r/ (hace_le, pega_nos, echa_le), distinción entre los fonemas /ɰ/ y /j/ (mallá, mayá), cierre de vocales medias para favorecer diptongación (pior, haci un), apócope de /d/ en posición final de palabra (ciudadá, salú, amistá) y de la preposición para (pa), metátesis en palabras como pobre (probe) y en los imperativos de segunda persona plural (agárresen, póngasen, llévesen); acentuación aguda en imperativo singular (comé, corré, ayudá) y frecuente realización intervocálica plena de /d/ en participios (cansado, llegado) ».* Voir Camilo Espitia Becerra, *Identidad sociolingüística carranguera*, op. cit., p. 32.

Becerra attire également l'attention sur l'utilisation des vocatifs qui caractérisent les façons dont les personnes s'appellent habituellement et qui font partie des textes des chansons dans la musique *carranguera*. Nous retrouvons ainsi des mots tels que : *su mercé* (votre majesté), *su persona* (votre personne), *vusted* (vous), *compadre* (compère), *comadre* (commère) et *don*⁸²⁶. L'utilisation de ces vocatifs signale l'emploi d'un type d'espagnol très ancien et formel, sorte d'héritage de la période coloniale en Colombie, mais dans un contexte et avec une connotation plus détendue. Nous remarquons par exemple que le vocatif *sumercé* est une contraction de l'expression *su merced* (votre majesté). Il est conjugué comme le pronom « vous » et s'il contient la courtoisie du vouvoiement, il garde la proximité et la familiarité du tutoiement⁸²⁷.

C'est à Jorge Velosa que l'on doit l'appropriation plus consciente des formes du parler et du lexique propres à la campagne de Boyacá dans les textes, mais aussi la réalisation d'une mise en scène corporelle de la musique *carranguera*. Comme nous l'avons analysé dans le chapitre 2, Velosa a réalisé un important travail de terrain tout au long de sa carrière, qui lui a permis de s'approprier les différents accents présents dans la forme du parler à Boyacá. Cela lui a également permis de compiler des éléments du lexique et des expressions caractéristiques de la région. Son passage à la radio et à la télévision l'a conduit à une élaboration et à une construction plus consciente de ces éléments. Particulièrement, les personnages paysans qu'il a représentés dans les feuilletons télévisés ont demandé un travail de recherche auprès de sa famille et des gens de la campagne de sa région au Plateau cudiboyacense, comme il le rappelle dans la citation suivante :

« *J'ai construit tous ces personnages à partir de ce qui est populaire, aucun de ces dictons n'est à moi, tous étaient de mon père, de mes oncles, j'invente, je les ai fouillés et je les ai recherchés. Tout cela provient de la culture populaire et ils devaient être résilients, car ils ont survécu* »⁸²⁸.

⁸²⁶ Voir à ce sujet Camilo Espitia Becerra, *Identidad sociolingüística carranguera*, op. cit., p. 32.

⁸²⁷ L'expression est tellement répandue et représentative de la région que le groupe *Velo de Oza* a décidé de nommer un de leurs albums sous le vocatif *sumercé*. Voir Velo de Oza, *Sumercé*, MTM, 2014.

⁸²⁸ Traduction de : « *Todos esos personajes los construí a partir de la cosa popular, los dichos, ninguno de esos dichos es mía señores, todos eran de mi taita, de mis tíos, invento, buscaba, investigaba, todo, todo eso es de la cultura popular y para que, tenían que ser muy fuertes, desde que habían sobrevivido* ». Voir « Jorge Velosa: De cómo un país puede ser flor », *Señal Memoria*, op. cit., section du 10 février 2013, partie 3.

Par ailleurs, le personnage de *Floro* (Florentino Bautista), que Jorge Velosa a interprété dans la série télévisée *Don Chinche* à laquelle nous avons fait référence dans le chapitre 2, apporte également quelque chose d'important dans la construction du personnage que Jorge Velosa a construit pour la mise en scène des spectacles de musique *carranguera*. Ce personnage a popularisé un cri ou un son guttural, qui est devenu une forme identitaire pour les paysans de Boyacá. Ce cri, qui est constamment repris dans la mise en scène des concerts de musique *carranguera*, est décrit de la manière suivante par Jorge Velosa lors d'une interview :

« *Ce Floro (Florentino) apporte au pays l'une des plus belles onomatopées qui identifient notre musique et notre culture de l'intérieur, de la même manière que le vallenato⁸²⁹ a son "wepajé" et le llanero⁸³⁰ a le "Aaahhi". Avec tous ces cris, il nous en fallait un qui nous identifierait, et c'est ce que fait Florentino Bautista⁸³¹, le frère de Mademoiselle Elvia dans [la série] El Chinche* »⁸³².

Dans la chanson *Yo también soy boyaco* de Jorge Velosa, nous voyons également comment la façon de parler des habitants de Boyacá représente un élément fondamental de leur identité. Voici un extrait de la chanson que nous avons citée auparavant et qui corrobore cet avis sur le sujet⁸³³ :

⁸²⁹ Dans le *vallenato*, pour introduire les chansons, les chanteurs font une intonation, ou un cri, qui pourrait se transcrire comme *wepaje* ou *wepahe*.

⁸³⁰ Pour *llanero*, Velosa fait référence aux habitants du plateau orientale de la Colombie ainsi qu'à la musique jouée traditionnellement dans cette région.

⁸³¹ Le cri utilisé par Florentino Bautista dans la série télévisée *Don Chinche* devient le cri typique pour identifier la musique *carranguera*. Le cri pourrait être transcrit comme *Jajajay, jajajay, jajajay* (avec le son de la consonne « j » de l'espagnol). Voir note de bas de page 282.

⁸³² Traduction de : « *Éste Floro le aporta al país uno de los deje más bonitos que hay identificatorios de lo que es nuestra música y nuestra cultura del interior, yo le aseguro y así como el vallenato tiene su wepajé y el llanero tiene el aaaay. Todos esos gritos y entonces nos faltaba uno que nos identificara, y eso lo hace Florentino Bautista, el hermano de la señorita Elvia en el Chinche* ». Voir « Jorge Velosa: De cómo un país puede ser flor », *Señal Memoria*, *op. cit.*, section du 10 février 2013, partie 3.

⁸³³ Nous avons mis expressément une transcription avec les nuances phonétiques du parler des habitants de Boyacá et qui sont présentes dans le texte de la chanson. La transcription est extraite de Camilo Espitia Becerra, *Identidad sociolingüística carranguera*, *op. cit.*, p. 136.

Je suis aussi un *boyaco*,
Et par la parole, plus tu verras,
Car tous mes mots
Me sortent comme s'ils étaient
Dites par mon père et ma mère,
Par mes grands-parents et grands-mères
Et pour tous ceux qui ont vécu
Depuis toujours dans mon hameau.

Yo también soy un boyaco,
Y pu'el habla con más veras,
Pus tuiticas mis palabras
Me salen como si fueran
Dichas por mi taita y mama,
Por mis aguelos y aguelas
Y por toos los que han vivi[d]o
Dende siempre en mi vere[d]a

Nous pouvons conclure que le processus d'appropriation du langage parlé avec toutes les nuances qu'impliquent le lexique, les inflexions phonétiques, les onomatopées, les cris et les sons gutturales, est devenu pour Jorge Velosa une occasion de plus de convertir ce qui pouvait être un motif de honte en une mine dévoilant une énorme richesse de langage exploitée dans la musique *carranguera*. Quand les caractéristiques phonétiques offrent des possibilités musicales aux chansons, le lexique et les expressions manifestent une large description de l'entourage et une vision de la vie.

Nous avons examiné jusqu'ici que la construction du personnage, cette figure du paysan incarnée par la musique *carranguera*, s'est faite principalement avec deux éléments, d'une part la tenue vestimentaire, et d'autre part l'incorporation du lexique et des éléments phonétiques caractéristiques de l'espagnol parlé dans cette région. L'appropriation de ces éléments s'est produite grâce à l'intense activité de Jorge Velosa et des musiciens de ses ensembles, grâce à leur travail de recherche, de création et de composition de ces chansons. Celles-ci ne prétendent pas être une imitation des formes et des habitudes de paysans mais le résultat d'une assimilation et d'une incorporation destinées à leur donner de nouvelles significations et à présenter une nouvelle vision du paysan et des habitants de Boyacá. Dans la section qui suit, nous allons analyser comment les spectacles de musique *carranguera* sont construits à partir d'une mise en scène qui recrée les traditions des paysans de Boyacá.

9.2. La mise en scène du territoire : le spectacle *carranguero*, un espace fait pour le divertissement

Si la musique *carranguera* est bien reconnue pour son engagement et sa défense des revendications identitaires, sociales et politiques, les spectacles et concerts de musique *carranguera* se caractérisent par leur côté divertissant et festif. Dans un concert de musique *carranguera*, l'humour et la danse ne peuvent être absents. Entre les interventions parlées des musiciens entre deux chansons, les commentaires humoristiques et chargés d'ingéniosité ou encore les moments de la performance musicale qui correspondent au temps de la danse, des histoires chargées de messages cherchant à revendiquer les conditions des paysans et de la campagne sont glissées. Ces messages, comme nous l'avons déjà analysé, présentent différentes intentions et adoptent différentes formes discursives. Nous rencontrons ainsi des textes qui passent de la description à la dénonciation voire la critique, pour aller jusqu'à la proposition de nouvelles façons de voir et d'assumer sa relation avec l'environnement, les autres et soi-même.

Nous pouvons distinguer, dans un spectacle de musique *carranguera*, deux moments qui se succèdent dans la construction de la mise scène : le moment de la performance musicale, et celui des interventions musicales, qui correspond aux interlocutions et aux échanges entre les musiciens et le public. La performance musicale correspond au temps de la danse et au moment de l'écoute des récits chantés et des interprétations instrumentales. Préalable à l'analyse de ces deux moments qui font partie de la mise en scène du spectacle *carranguero*, nous allons analyser les ressources utilisées par les musiciens pour la construction de ces interlocutions et échanges avec le public. Les aspects de l'exécution instrumentale, la construction des récits narratifs des chansons, la définition sonore de l'identité *carranguera* et le récit phonographique seront traités le chapitre suivant à partir de ce que nous avons dénommé la *mise en scène sonore*.

9.2.1. Ressources discursives et scéniques des musiciens *carrangueros*

Nous pouvons reprendre ici deux éléments qui sont fondamentaux pour la structuration de la mise en scène et qui s'établissent en tant que ressources servant à construire la narration des récits chantés et à provoquer un bon contact avec le public. La manière dont ces éléments sont structurés dans la mise en scène permet de promouvoir de façon

amusante les revendications des paysans et des habitants de Boyacá et d'introduire subrepticement des messages et des idées de dénonciation sociale et politique, mais aussi des messages qui promeuvent la joie de vivre. Ces deux éléments que nous allons analyser en détail sont les strophes et l'humour.

9.2.1.a. Les *coplas* (strophes)

Comme nous l'avons déjà mentionné dans la partie dédiée à l'analyse de la structure des textes dans le chapitre 7, la *copla*, ou strophe, est la cellule autour de laquelle se structurent les textes des chansons dans la musique *carranguera*, et s'articulent les interlocutions des musiciens avec le public entre deux chansons. Jorge Velosa le rappelle ainsi : « *La strophe est l'adobe avec lequel nous, les chanteurs populaires, construisons nos textes, que ce soit des poèmes, ou des textes des poèmes, qui deviennent des chansons* »⁸³⁴. Velosa ajoute également, dans la même citation, quelque chose de très important pour notre analyse : « Il y a des groupes à Boyacá qui disent quelque chose que j'aime : *Carranga* sans strophe n'est pas *Carranga*, ce quelque chose qui devient très présent, parce qu'entre deux chansons nous sommes toujours en train de dire des strophes annonçant la chanson qui suit »⁸³⁵.

La strophe, qui dans la tradition *carranguera* est également reprise des traditions du Plateau cundiboyacense sous le nom de *canta* ou *guabina*⁸³⁶, remplit plusieurs fonctions. D'une part, elle établit une forme et une structure pour raconter des histoires. D'autre part, la strophe est une façon de conserver et de transmettre par l'oralité. Enfin, la strophe est également une manière d'exprimer quelque chose de façon condensée mais tout en laissant de la place pour l'interprétation mais aussi pour l'ambivalence et l'ambiguïté.

Nous allons analyser de près les caractéristiques de la strophe que nous venons d'énoncer pour montrer qu'il s'agit d'un outil fondamental dans la musique *carranguera* pour établir une identification et donner un nouveau sens à la figure du paysan de Boyacá. Au travers

⁸³⁴ Traduction de : « *La copla es el adobe con el que nosotros los cantores populares construimos nuestros textos, bien sean poemas, o textos poemas, que se vuelven canciones* ». Extrait de la conférence de Jorge Velosa, *La cantera de mi canta*, op. cit.

⁸³⁵ Traduction de : « *Hay grupos en Boyacá que dicen algo que me gusta: Carranga sin copla no es Carranga, ya lo están como acuñaando, porque entre canción y canción siempre estamos echando coplitas alusivas a la canción que viene* », *ibidem*.

⁸³⁶ Voir à ce sujet, dans le chapitre 6, la section 6.1.1.b.

de cette forme discursive, de la versification, il est possible d'introduire subrepticement et de manière ambivalente des messages qui peuvent présenter un fond politique.

A. La strophe en tant que forme de narration

Les strophes, comme le mentionne Velosa, sont des adobes, ou de briques, avec lesquelles les compositeurs construisent leurs poèmes et chansons. Également, les strophes, ou plus généralement la forme versifiée, sont une manière très utilisée par les musiciens pour communiquer avec le public lors des concerts ou encore pendant les interviews dans les médias. Avec les strophes, les musiciens font des blagues, des devinettes, des proverbes et racontent des histoires. Lors du questionnaire que nous avons proposé à Jorge Velosa, celui-ci considère que, dans la musique *carranguera*, la strophe est un élément central de la mise en scène et de l'écriture des textes des chansons. Selon lui, l'une des réalisations importantes de la musique *carranguera* a été de « faire du couplet l'élément de base de son récit littéraire et de sa mise en scène. Aussi bien le traditionnel que celle de sa propre création. Également pour la réinvention et la création des histoires à partir de certaines d'entre elles »⁸³⁷.

Comme nous l'avons présenté dans la section de l'analyse de la structure des textes, les strophes adoptent une variété de structures tant par leur type de rimes que par leur métrique. Nous avons analysé principalement quatre types de strophes du répertoire de la musique *carranguera* selon leur structure métrique et de rimes : la *romance*, la *seguidilla*, la *redondilla* et le dizain. Dans la partie qui se suit, nous allons partir de la structure métrique et de rimes de la *romance* pour l'examiner en tant que forme narrative.

La façon dont les musiciens *carrangueros* racontent les histoires présentes dans leurs chansons et dans leurs récits, tire son origine de la tradition de la *romance* espagnole médiévale, entendue non seulement comme structure poétique mais aussi comme forme narrative⁸³⁸. Les connaisseurs de la littérature orale montrent comment ce genre littéraire

⁸³⁷ Traduction de : « *Hacer de la copla el elemento básico de su narrativa literaria y de su puesta en escena. Tanto la tradicional como la de creación propia. También reinventar y crear historias a partir de algunas de ellas* ». Extrait du questionnaire proposé par Jorge Molina au chanteur et compositeur Jorge Velosa, Bogotá, 19 mai 2019. Question 1 : Quels éléments nouveaux pensez-vous que la musique *carranguera* introduise par rapport aux musiques paysannes présentes à Boyacá ?

⁸³⁸ Il est important à souligner d'une part que la *romance* peut être entendue comme une forme narrative, mais aussi comme une structure poétique avec une métrique octosyllabique de rime assonante dans les versets pairs et, d'autre part, que dans la musique *carranguera* se présente généralement avec des quatrains.

est devenu le genre narratif par excellence dans l'Espagne du XV^e siècle et comment, par le biais de la colonisation, de l'implantation de la langue espagnole et de l'évangélisation, les narrations transmises par l'oralité à travers des *romances* sont devenues une partie des traditions populaires encore observables de nos jours dans les campagnes⁸³⁹.

Les musiciens *carrangueros*, depuis le début de leurs activités jusqu'à la fin des années 1970 et au début des années 1980, ont fait une importante recherche de récits à la campagne susceptibles de présenter les caractéristiques de la *romance* et certains d'entre eux sont des versions locales des romances espagnoles médiévales. Ces *romances* ont été recréées et représentées par les musiciens *carrangueros* dans les émissions de radio et parfois elles ont été utilisées dans de la mise en scène des prestations.

Nous allons analyser d'abord quelles sont les procédures les plus utilisées par Jorge Velosa et leurs groupes *carangueros* pour la construction des récits et les narrations de chansons. Par la suite, nous examinerons dans quelle mesure ces procédures sont répliquées par les autres groupes de musique *carranguera*.

Un travail musical qui cristallise cette utilisation de la *romance* et cette exploration de la strophe issue de la tradition de Boyacá, est la production de Jorge Velosa *Cantas y Relatos* de 1983. Ce travail, comme nous l'avons montré plusieurs fois dans cette recherche, n'était pas à proprement parler un disque de musique *carranguera*. Il montre cependant des éléments fondamentaux de la *Carranga* : la strophe comme cellule constitutive de la poésie chantée et déclamée, et les récits avec narration d'histoires comme façon de présenter le discours dans les textes des chansons.

Du point de vue de l'utilisation des récits et des strophes dans les travaux de Jorge Velosa, nous pouvons retracer les procédures suivantes pour la construction d'histoires pour les textes de chansons et *romances* récités :

Le premier est la reproduction fidèle des textes retrouvés chez les paysans. Comme nous l'avons vu, tout au long de l'histoire de la musique *carranguera*, il existe une tradition importante de recherche que les musiciens, en particulier Jorge Velosa, ont initié pour

⁸³⁹ Voir, à ce sujet, le chapitre du livre consacré aux *romances* dans la littérature orale en Colombie dans Adrián Farid Freja De La Hoz, *La literatura oral en Colombia. Romances, coplas y décimas en el pacífico y el Caribe colombianos*, op. cit., p. 41-79.

recueillir, dans la tradition orale des paysans de Boyacá, quantité de récits et de poésies utilisés ensuite par les musiciens lors de prestations ou pour les transformer en chansons. Ce type de documents garde une unité et ne demande pas une reconstruction ou l'ajout d'autres éléments. L'exemple le plus significatif est la *romance* de *Jirinaldo* qui, selon Velosa, est l'une des versions latino-américaines les plus complètes de la *romance* de *Gerineldo*⁸⁴⁰. Nous pouvons encore citer la chanson *Las Dos Mocitas*⁸⁴¹ qui a été composée à partir d'une *romance* ancienne que Jorge Velosa avait retrouvée dans la campagne.

Une autre procédure que nous pouvons souligner est celle consistant à compléter ou allonger un texte en prenant comme base et comme référence un texte récupéré oralement. Le texte est construit en imitant la logique et le fonctionnement du celui recueilli. Le récit *Las mentiras* (Les mensonges) que nous retrouvons dans le disque *Cantas y Relatos*, illustre bien cette procédure. C'est un jeu qui consiste à dire des mensonges ou proposer des circonstances absurdes à l'aide d'un récit construit en vers. Il trouve son intérêt quand il est joué par plusieurs personnes qui, par une succession de répliques, font peu à peu évoluer les situations.

Enfin, la dernière procédure est la reconstruction totale d'un texte à partir de quelques fragments existants. L'exemple que présente Velosa s'appelle l'histoire de l'*Armadillo*, dont il a réussi à reconstituer la narration. Voici comment il le décrit : « *Et bien, j'avais deux fragments très intéressants de quelque chose qui, dès le départ, pouvait être raconté. C'était une histoire qui pouvait être reconstituée entièrement et je me suis attelé à le faire* »⁸⁴². Plusieurs chansons ont été composées en suivant cette méthode. Nous pouvons citer par exemple la chanson *Las Diabluras*⁸⁴³ (Les bêtises) qui, d'après les références données par commençant de la manière suivante : « Un diable est tombé dans l'eau et un autre diable l'a sorti »⁸⁴⁴. Cette chanson est devenue l'une des chansons incontournables durant les concerts. Un autre exemple est la chanson *Eso le pasa por calabaza*⁸⁴⁵ (Cela

⁸⁴⁰ Voir Jorge Velosa, *Cantas y Relatos*, livret, FM, 1983, p.11.

⁸⁴¹ Jorge Velosa y Los Carrangueros, « [Las Dos Mocitas](#) », *Sobando La Pita*, Discos Fuentes, 1993.

⁸⁴² Traduction de : « *Y bien, tenía entre manos dos fragmentos muy chuzcos de algo que de entrada se notaba era toda una historia que podía armarse de nuevo y me puse en esas* ». Voir Jorge Velosa, *Cantas y Relatos*, livret, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁴³ Jorge Velosa y Los Hermanos Torres, « [Las diabluras](#) », *Pa' los pies y el corazón*, FM, 1984.

⁸⁴⁴ Traduction de : « *Un diablo se cayó al agua y otro diablo lo sacó* ».

⁸⁴⁵ Velosa y Los Carrangueros, « [Eso le pasa por calabaza](#) », *Marcando calavera*, Discos Fuentes, 1996.

vous arrive pour être une citrouille) qui fut composée à partir d'un quatrain qu'il avait vu écrit dans un bureau médical :

Hier, tu m'as dit qu'aujourd'hui,	<i>Ayer me dijite que hoy,</i>
Aujourd'hui tu me dis que demain	<i>Hoy me dices que mañana</i>
Demain, tu diras non	<i>Mañana dirás que no</i>
Qu'il s'est passé ton envie	<i>Que se te pasó la gana.</i>

Nous pouvons remarquer que les méthodes utilisées par Jorge Velosa ne sont pas complètement reprises par les autres musiciens *carrangueros*. Les autres compositeurs et musiciens n'ont pas réalisé un travail de recherche aussi large et rigoureux et, dès lors, ils ne construisent pas leurs compositions avec autant de matériaux qui lui. Nous n'avons pas rencontré de musiciens qui utilisent les récits populaires de type *romance* pour les intégrer à leur mise en scène. Il est cependant très courant que les musiciens utilisent des strophes, des refrains, des devinettes et des virelangues appris dans leur entourage pour nourrir leurs interlocutions avec le public durant les concerts. Dans le cas des nouvelles propositions musicales faites à partir de la musique *carranguera*, plutôt que de rechercher eux-mêmes des strophes dans la tradition, ces groupes s'inspirent des matériaux produits par les groupes *carrangueros* plus traditionnels.

B. La strophe en tant que façon de sauvegarder le savoir populaire

Nous avons vu que la strophe, qui constitue une cellule pour la construction d'histoires, tient la *romance* comme antécédent important issu de la littérature orale. Maintenant, nous allons voir comment les strophes, dans la tradition orale, ont permis de sauvegarder le savoir populaire soit par le chant soit par la déclamation, grâce à la facilité de mémorisation qu'elles offrent et grâce à leur capacité à imprimer un aspect plus dynamique à l'information à travers les ressources de la métrique et de la rime. Velosa dit à ce sujet que « *les strophes sont la bibliothèque du savoir populaire et de l'ingéniosité, et comme la terre, celui qui le cultive le plus est le paysan* »⁸⁴⁶.

Il est important de signaler, comme le rappelle Freja de la Hoz, que la transmission des histoires et des informations qui se produisent à partir de l'oralité dans les traditions

⁸⁴⁶ Traduction de : « *La copla es la biblioteca del saber y del ingenio popular, y como a la tierra, el que más la cultiva es el campesino* ». Extrait de la conférence de Jorge Velosa, « *La cantera de mi canta* », *op. cit.*

populaires ne se font pas de manière passive entre l'émetteur et le récepteur. Pour lui, « le message ne se manifeste pas de manière verticale, monologique, ou avec un sens unique. Au contraire, chaque récepteur non seulement interprète le message, mais le retransmet à sa manière, lui imprimant sa subjectivité pour l'enrichir »⁸⁴⁷. La tradition est ainsi dynamique et fait une reconstruction en permanence des contenus, s'adaptant aux circonstances et aux contextes. Cela permet pourtant l'appropriation et la recréation des contenus pour les présenter à chaque fois de manière presque nouvelle.

Ainsi que le mentionne Velosa dans l'une de ses conférences, il signale ainsi « la source de sa poésie » : « *Tout, tout, on pouvait toujours le parler en strophes* ». Nous voyons ainsi qu'il est possible, pour presque n'importe quel sujet, de retrouver une strophe faite pour cette situation. Des strophes permettent d'accompagner les moments de la journée, d'autres de saluer, manger, se laver, dire au revoir, etc. Les strophes sont également un très bon moyen de jouer avec les mots et faire par exemple des virelangues, des devinettes au bien jouer avec les mots d'autres langues. Avec les strophes, il est possible d'établir un débat à travers des joutes improvisées. Les strophes sont un très bon moyen de faire de l'humour, de l'ironie, de se moquer des défauts et des maux des uns ou des autres. La sagesse populaire se manifeste souvent de forme condensée par des proverbes formulés à travers des strophes ingénieuses non seulement par leur message mais aussi par la manière dont elles sont formulées, en fonction de leur structure et de la réussite de leurs rimes. À travers des strophes, il est possible de parler et construire des consignes qui se transmettent facilement et rapidement. Elles permettent de fixer de façon très condensée un message, une idée ou une posture de caractère sociale ou politique. Les strophes peuvent être un très bon moyen mnémotechnique pour retenir des mots ou des concepts qui parlent de l'entourage. Elles peuvent ainsi parler des lieux, des éléments de la nature comme les plantes, la nourriture ou les boissons. Les strophes peuvent accompagner et établir la structure d'une danse. Par leur forme condensée et dynamique, elles sont un moyen très efficace pour faire de la publicité. Dans la musique *carranguera*, les strophes sont devenues un très bon moyen pour les musiciens de récupérer des éléments du savoir populaire et, à partir d'elles, de construire des textes en imprimant le sens et les significations qu'ils donnent aux chansons en fonction de leurs revendications.

⁸⁴⁷ Traduction de : « *El mensaje no se manifiesta de forma vertical, monológica, o con un sentido único. Por el contrario, cada receptor no sólo interpreta el mensaje, sino que lo retransmite a su manera, imprimiéndole su subjetividad para enriquecerlo* ». Extrait d'Adrián Farid Freja De La Hoz, *La literatura oral en Colombia. Romances, coplas y décimas en el pacífico y el Caribe colombianos*, op. cit., p. 47.

C. La strophe comme forme ambivalente de transmission d'un message

Dans une interview personnelle, Efrain Albarracín, du groupe *carranguero San Miguelito*⁸⁴⁸, nous offre des images très suggestives de la manière dont une strophe peut constituer un moyen accablant pour éviter des réponses longues ou compromettantes. Pour les paysans de la région qui sont introvertis, timides et méfiants, la strophe a été un moyen utile pour se sortir de circonstances difficiles, pour s'exprimer de façon simple, synthétique, sans avoir à faire de grands sermons. Efrain Albarracín cite par exemple le cas où quelqu'un se voit demander pour qui il va voter aux prochaines élections. Selon le contexte, cette situation peut être compromettante. À l'aide d'une strophe, un paysan pourrait alors répondre : « depuis l'époque d'Adam, nous semons le blé, et les autres mangent le pain »⁸⁴⁹. Avec une telle réponse, il est possible de contourner une situation dans laquelle il faudrait prendre une position.

Les compositeurs de musique *carranguera* ont exploité très habilement les possibilités offertes par la strophe pour formuler des messages ou exprimer leurs sentiments, leurs idées, leurs opinions ou leurs avis. La strophe peut être un très bon moyen pour condenser une idée à l'aide d'une formulation ingénieuse, mais cette formulation peut laisser place à l'interprétation et conduire à de l'ambivalence ou de l'ambiguïté. Les musiciens *carragueros* ont cultivé cette façon de parler et de communiquer un message, propre aux paysans de la région du Plateau cundiboyacense qui utilisent le double sens dans leurs énonciations. Ce double sens est employé comme une forme d'humour picaresque et dans lequel il est fait référence à la sexualité de façon cachée. Par ailleurs, le double sens peut être utilisé comme une forme d'ironie mais aussi pour donner un message ambigu et dans lequel l'émetteur ne veut pas s'engager directement ni prendre position. Nous allons traiter plus en détail les ressources de l'ironie et du double sens sexuel dans la partie qui suit en analysant les différentes catégories et formes de l'humour présentes dans une mise en scène de musique *carranguera*.

La strophe, comme nous venons de l'examiner, est incontournable dans la construction des textes de la musique *carranguera*, tant pour les chansons que pour les poésies et les interlocutions réalisées par les musiciens entre les chansons. Ce moyen est aussi exploité

⁸⁴⁸ Interview personnelle d'Efrain Albarracín du groupe *San Miguelito* à Tunja, le 5 août 2019.

⁸⁴⁹ Traduction de : « *Desde tiempos de Adam, unos sembramos el trigo y los otros se comen el pan* ». Extrait de l'interview personnelle d'Efrain Albarracín, *op. cit.*

par les musiciens par le dynamisme qu'imprime la rime et pour la capacité des strophes à condenser l'information et introduire dans le message un caractère ambivalent de ce qui veut être dit ou transmis. Nous allons continuer à analyser une autre ressource qui est celle de l'humour, également employé par les musiciens pour la construction de leurs textes et la réalisation de la mise en scène du spectacle *carranguero*.

9.2.1.b. L'humour

L'humour est un ingrédient caractéristique et naturel de la musique *carranguera*. L'humour est présent tant dans les interlocutions des musiciens avec le public que dans les textes de certaines chansons. Le registre avec lequel se présente l'humour entre les musiciens de musique *carranguera* est assez large et certains d'entre eux défendent une délimitation de ce qui pourrait se définir comme l'humour *carranguero*. Nous allons faire une caractérisation non seulement des différentes manifestations de l'humour *carranguero*, mais aussi de ce qui s'écarte des considérations des musiciens en raison du caractère grossier ou offensif. Enfin, nous allons montrer les différentes formes comme l'humour est appliqué dans les interlocutions avec le public et dans les récits chantés.

Pour caractériser ce que peuvent comprendre les différents registres de l'humour *carranguero*, nous allons prendre en considération certains éléments théoriques, qui nous permettront ensuite d'analyser de façon plus systématique les caractéristiques de l'humour *carranguero*.

Patrick Charaudeau propose, pour l'étude de l'acte humoristique, une délimitation entre les éléments suivants : « la situation d'énonciation dans laquelle il apparaît, la thématique sur laquelle il porte, les procédés langagiers qui le mettent en œuvre et les effets qu'il est susceptible de produire sur l'auditoire »⁸⁵⁰.

Selon Charaudeau, la situation d'énonciation comporte trois éléments : le locuteur, le destinataire et la cible⁸⁵¹. Si l'acte humoristique dans la musique *carranguera* présente une tendance marquée à représenter le groupe *carranguero* en tant que locuteur, et le public en tant que destinataire, les relations entre l'un et l'autre peuvent être assez

⁸⁵⁰ Patrick Charaudeau, « Des catégories pour l'humour ? », *Questions de communication*, 10, 2006, p. 22.

⁸⁵¹ *Ibidem*.

dynamiques de telle sorte que le public peut par moments devenir le locuteur. Les relations entre locuteur et destinataire peuvent être encore plus complexes si nous examinons les échanges que les membres du groupe produisent entre eux devant le public. Dans cette situation, les membres du groupe peuvent échanger entre eux les rôles de locuteurs ou de récepteurs, et le public peut devenir un récepteur indirect. Les musiciens *carrangueros*, comme nous l'avons déjà examiné, mettent en scène des personnages paysans pour raconter leurs histoires qui, dans bon nombre de cas, sont drôles. Comme le signale Charaudeau, ce type de locuteur devient dans ce cas un « locuteur-énonciateur »⁸⁵² et, en tant qu'énonciateur, le locuteur peut mettre en scène plusieurs personnages pour raconter son histoire.

La cible, d'après Charaudeau, « est ce sur quoi porte l'acte humoristique ou ce à propos de quoi il s'exerce »⁸⁵³. Elle peut porter sur différents acteurs, sur le locuteur, le récepteur, un troisième acteur, qui peut être un individu ou un groupe, ou encore une situation, une circonstance, une idée, une opinion ou croyance. Selon le placement de la cible, le récepteur peut se constituer en tant que complice ou victime. L'acte humoristique peut produire différents effets qui, toujours selon Charaudeau, « peuvent correspondre à différents types de connivence que l'on appellera ludique, critique, cynique et de dérision »⁸⁵⁴.

Dans la musique *carranguera*, la cible peut avoir une grande mobilité, elle peut se trouver sur le locuteur, comme un acte d'autodérision ; elle peut se retrouver également sur d'autres membres du groupe musical, ou bien sur le public, dans son ensemble, sur un membre en particulier, ou un secteur discriminé selon le genre, l'âge, la profession, le lieu de naissance ou autre. Le trait humoristique peut se former ainsi comme une caractéristique de ce secteur du public qui est marqué en tant que cible, comme quand des blagues sont faites entre hommes et femmes, ou sur des personnes originaires d'un village ou d'une région rivale. Il existe par exemple une rivalité entre les départements de Boyacá et Santander qui se règle à travers l'humour et qui tente de différencier les comportements et les habitudes de l'un ou l'autre département.

⁸⁵² *Ibidem*, p. 23.

⁸⁵³ *Ibidem*.

⁸⁵⁴ *Ibidem*, p. 35.

Dans la musique *carrangera*, très souvent, la cible peut aussi être dirigée vers un troisième acteur qui peut être l'objet de critiques, de moqueries. Dans cette musique, cela peut constituer un outil de défense qui permet d'affaiblir ou de neutraliser une figure, une idée ou une image qui s'impose comme dominante. Cette situation peut aussi permettre au locuteur ou encore au destinataire d'obtenir une meilleure position pour revendiquer des éléments de son identité face à ce troisième devenu cible. Dans la façon d'aborder l'humour dans la musique *carranguera*, en particulier dans le modèle établi par Jorge Velosa, les attaques directes dans lesquelles l'humour devient une forme d'insulte, de dégradation ou d'humiliation sont rares.

Les thématiques qui peuvent faire l'objet d'humour dans la musique *carranguera* tournent autour de la figure et des circonstances de la vie du paysan et de l'habitant de Boyacá. Les thématiques peuvent retracer des tableaux qui présentent des situations décalées, absurdes ou inattendues de la vie des paysans. Elles peuvent également partir de situations quotidiennes de la vie en couple, comme la jalousie⁸⁵⁵. Elles peuvent montrer des formes comiques, certaines situations peuvent décrire des relations avec les voisins ou les amis. Elles peuvent montrer des façons de concevoir l'amour, de courtiser, d'affronter les chagrins d'amour. Parmi les thématiques, nous rencontrons également des façons de se moquer à travers l'autodérision sur certaines conditions ou caractéristiques des paysans, en particulier des *boyacos*, que ce soit le manque d'argent, les questions relatives à la beauté physique, au style vestimentaire ou encore sur la façon de danser. Nous rencontrons également des moqueries à l'égard des gens prétentieux de la ville ou des paysans qui partent en ville et qui se sentent supérieurs parce qu'ils ont changé leur style vestimentaire et leur façon de parler. Les thématiques à caractère sexuel sont très fréquentes aussi dans les échanges des musiciens et dans les textes des chansons. Elles sont traitées à travers des phrases à double sens. L'humour est également utilisé dans la musique *carranguera* pour retracer certaines situations et personnages négatifs de la vie

⁸⁵⁵ Dans les concerts de musique *carranguera*, il est fréquent de retrouver, dans les interlocutions entre les chansons, des musiciens hommes qui font des blagues souvent en strophes, dans lesquelles ils se moquent de la jalousie des femmes. En général, les blagues et les strophes sont suivies d'une chanson qui présente la même thématique. Ce type d'humour commence à être contesté en ce moment par certains mouvements, spécialement des femmes qui cherchent à ne pas laisser s'ancrer le machisme, très présent dans la région, à travers l'humour. À ce sujet, nous recommandons l'article de Claudia Isabel Serrano Otero, « Imágenes del hombre y la mujer en la música carranguera. Una lectura con perspectiva de género », *Anuario del Centro de Estudios Superiores de México and Centro América*, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Anuario n° 22, 2011, p. 296-315.

du pays comme les arnaqueurs, les profiteurs et les politiciens et fonctionnaires corrompus.

Après avoir analysé assez largement les thématiques dans la musique *carranguera*, ce qui nous intéresse ici est ensuite d'examiner l'humour en tant qu'outil permettant d'aborder des thématiques difficiles à traiter, pour dire des choses ou faire passer des messages qui sont compliqués à énoncer directement, pour mettre en évidence des comportements incorrects, pour relativiser une circonstance difficile de la vie, pour faire perdre du poids, de la force ou de la gravité à une idée ou une opinion. Nous allons examiner ci-dessous les mécanismes pour le traitement des textes à partir de l'analyse des différentes formes qui peut adopter l'humour dans la musique *carranguera*, à partir de ce que Charaudeau appelle « les procédés langagiers »⁸⁵⁶.

A. L'ironie, le sarcasme, la raillerie, la satire

Ces procédés d'énonciation présentent un mécanisme similaire, ils « jouent entre ce qui est dit (explicite) et ce qui est laissé à entendre (implicite) »⁸⁵⁷. Dans le cas de l'ironie, comme le réfèrent Bouquet et Riffault, « au-delà de son sens évident et premier, [l'irone] révèle un sens différent, voire opposé, dit le contraire de ce que l'on veut faire entendre »⁸⁵⁸. Dans la raillerie, le sarcasme et la satire, il existe une correspondance entre ce qui se pense et ce qui se dit. Quelque part, « il dit ce qui ne devrait pas se dire »⁸⁵⁹ ou, dit autrement, ce que tout le monde pense mais que personne n'ose dire. La satire, comparativement à la raillerie et au sarcasme, propose une caractérisation et une énonciation de manière exagérée, voire déformée. La satire est considérée comme un genre littéraire qui présente de manière critique une situation ou un comportement, un défaut ou un vice, et qui peut viser tant une personne que l'ensemble de la société⁸⁶⁰.

⁸⁵⁶ Selon Patrick Charaudeau, les procédés langagiers se répartissent entre les procédés linguistiques et les procédés discursifs. Les procédés linguistiques « relèvent d'un mécanisme lexico-syntaxico-sémantique qui concerne l'explicite des signes, leur forme et leur sens, ainsi que les rapports forme-sens ». Les procédés discursifs, pour leur part, « dépendent de l'ensemble du mécanisme d'énonciation [...] donc de la position du sujet parlant et de son interlocuteur, de la cible visée, du contexte d'emploi et de la valeur sociale du domaine thématique concerné ». Voir Patrick Charaudeau, « Des catégories pour l'humour ? », *op. cit.*, p. 25-26.

⁸⁵⁷ *Ibidem*, p. 26.

⁸⁵⁸ Brigitte Bouquet et Jacques Riffault, « L'humour dans les diverses formes du rire », *Vie Sociale* [en ligne], vol. 2, septembre 2010, www.cairn.info/revue-vie-sociale-2010-2-page-13.htm, p. 16.

⁸⁵⁹ Patrick Charaudeau, « Des catégories pour l'humour ? », *op. cit.*, p. 30.

⁸⁶⁰ Voir Brigitte Bouquet et Jacques Riffault, « L'humour dans les diverses formes du rire », *op. cit.*, p. 19.

Dans le répertoire de chansons que nous avons analysé, nous constatons qu'entre tous les musiciens, c'est Jorge Velosa qui cultive particulièrement l'ironie. Dans la chanson *Que pena con mi vecina*⁸⁶¹ (Quelle honte avec ma voisine), que nous avons déjà citée, nous pouvons voir comme, face au comportement sans scrupule de sa voisine, qui vole constamment ses animaux de la ferme, Velosa retourne la situation. C'est lui, dans la chanson, qui doit demander des excuses à la voisine chaque fois qu'elle vole un animal de sa ferme parce qu'ils ne sont aussi savoureux qu'elle pouvait s'y attendre. La chanson commence par la strophe : « *Quelle honte avec ma voisine, qui m'a volé ma poule et de plus, elle est très en colère parce qu'elle n'était pas si fine* »⁸⁶². La formulation montre le trait ingénieux d'un paysan qui fait une double accusation : la première est celle d'être volé, et la deuxième, qui est celle d'être de plus en plus exigeante, imprime une connotation drôle à la situation.

D'autre part, l'utilisation du sarcasme et de la raillerie est très présente quand les musiciens, particulièrement les groupes plus récents, abordent les thématiques de caractère politique ou tentent de retracer certains comportements sociaux.

Le groupe *Los Doctores de la Carranga*, dans la chanson *El Honorable* (L'honorable)⁸⁶³, donne la parole à un conseiller municipal (un élu local) qui ne veut pas laisser son poste parce qu'il en tire un bénéfice personnel : « *Je veux rester conseiller parce que cette fontaine, pour rien, je pense à le lâcher* »⁸⁶⁴. La chanson continue pour montrer de façon sarcastique la forme cynique dont cet élu conçoit ses électeurs : « *Qu'il en soit ainsi et que Dieu permette de garder à mon peuple qu'ils restent aussi humbles et content qu'ils dorment bien rassurés que je sois bien éveillé* »⁸⁶⁵.

Des répliques similaires sont réalisées par le groupe *Los Carrangomelos* de Bogotá, qui utilise le sarcasme comme un moyen très efficace pour souligner la façon dont se

⁸⁶¹ Velosa y Los Carrangueros, « *Que pena con mi vecina* », *op. cit.*

⁸⁶² Traduction de : « *Qué pena con mi vecina, que me robó mi gallina, y de encima está muy brava, porque no le salió fina* ».

⁸⁶³ Los Doctores De La Carranga, « [El Honorable](#) », *Imponiendo Su Estilo (Vol. 3)*, Los Doctores De La Carranga, 2019.

⁸⁶⁴ Traduction de : « *Ay yo quiero seguir siendo concejal porque esta teta, ni pue'l hijueperca, la pienso soltar* ».

⁸⁶⁵ Traduction de : « *Así sea y Dios permita que se mantenga mi gente que sigan así de humildes y permanezcan contentos que duerman bien tranquilos que yo estaré bien despierto* ».

généralisent, aussi bien dans la région que dans la société colombienne en général, la corruption, les pratiques illégales et la tendance à vouloir esquiver les normes et prendre des raccourcis pour dépasser les autres. Dans leur disque *Animalario Carrangomelo*, nous pouvons citer au moins une chanson qui présente ce type de procédure. La chanson *Solo fue una vez*⁸⁶⁶ (C'était seulement une fois) montre, à travers l'histoire de quelqu'un, « *un ami d'un ami...* », expression qui déjà élude la responsabilité propre, la façon dont le personnage de la chanson cherche, tout au long de la journée, le moyen d'esquiver les lois et de trouver des raccourcis.

La chanson commence quand le personnage sort très pressé le matin dans sa voiture :

J'allais très pressé au bouleau	<i>Iba de afán al camello</i>
Et je me suis mis en contresens,	<i>Y me metí de contravía,</i>
Comme il y avait un bouchon	<i>Como había un trancón</i>
Je suis allé sur la piste cyclable.	<i>Me metí a la ciclovía.</i>

Après avoir commis un bon nombre d'infractions, il se retrouve devant un policier qu'il tente de corrompre :

Tout de suite, il y avait un barrage	<i>Ahí mismito había un retén</i>
Un barrage de police,	<i>Un retén de policía,</i>
Je leur ai dit qu'il y avait cent mille raisons	<i>Les dije hay cienmil razones</i>
Pour que ma journée ne soit pas amère.	<i>Pa que no me amargue el día.</i>

La chanson continue en montrant différentes situations au long de la journée où le personnage fait tout de travers. Le matin de bonne heure, après avoir passé la nuit au commissariat, il arrive chez lui et il se sent fier de ses aventures :

Je suis arrivé chez moi tôt le matin	<i>Llegué a mi casa de madrugada</i>
Comme vers six heures,	<i>Como a eso de las seis,</i>
Pensant à mes profondeurs	<i>Pensando pa mis adentros</i>
Tu es fort toi.	<i>Que verraco que es usted.</i>

⁸⁶⁶ Los Carrangomelos, « Solo Fue una Vez », *Animalario Carrangomelo*, Production Acento Mestizo, 2019.

Après être rentré, il se rend compte qu'on lui a coupé l'électricité et l'eau pour ne pas avoir payé, en plus de toutes les contraventions de la journée :

Quand je suis entré dans ma maison	<i>Cuando entré a mi casita</i>
Je n'ai trouvé ni lumière ni eau	<i>Ni luz ni agua encontré</i>
Car ils m'avaient coupé	<i>Pues me los habían cortado</i>
Avec le câble d'Internet	<i>Con el cable del internet</i>
Il avait huit photoamendes	<i>Tenía ocho fotomultas</i>
Et la voiture, je l'ai foutue.	<i>Y el carro me lo tire.</i>

La conclusion, comme le dit le refrain de la chanson, est qu'il ne le fera plus, que c'est seulement une fois, mais une fois par mois :

C'était juste une fois	<i>Solo fue una vez</i>
Une fois par mois	<i>Una vez al mes</i>
Et jusqu'à la prochaine quinzaine	<i>Y hasta la próxima quincena</i>
Cela je ne la referai plus.	<i>Esta no la vuelvo a hacer.</i>

Cette histoire, racontée de façon très comique, montre une réalité tragique de la Colombie, qui est la facilité avec laquelle les citoyens transgressent les lois et se sentent fiers de trouver le moyen de contourner les normes et trouver des raccourcis pour leur propre profit. Les musiciens *carrangueros* montrent ainsi comment parvenir, à travers l'humour, à formuler des critiques sur les comportements de certaines personnes qui vivent des situations qui se sont peu à peu généralisées dans le pays.

D'autre part, nous avons rencontré, dans le groupe *Velo de Oza*, un accent plus marqué sur la raillerie. Dans certaines de leurs chansons, ils abordent les vices et les mauvaises habitudes qui font partie de la société comme la paresse, la passivité ou le manque d'initiative. Dans la chanson *To Fly*⁸⁶⁷, le groupe se moque et prend un accent de raillerie un peu moralisateur contre les gens qui consomment des drogues, leur reprochant leur attitude passive et négligente. Le groupe, qui s'adresse surtout au jeune public de rock et *Carranga*, présente ainsi sa position par rapport à la consommation de drogues. Voici quelques extraits du texte :

⁸⁶⁷ Velo de Oza, « [To Fly](#) », *Sumercé*, MTM, 2012.

Tant de choses que je ne comprends pas
Tant que je ne comprends pas
Pourquoi ce mec agit
Comme s'il était malade
Fume dix mille saloperies
Jusqu'à presque l'agonie
Et avec une tête de con, il dit :
Oué mon pote c'est cool.

*Tanta cosa que no entiendo
Tanto que yo no comprendo
Que porqué actua este man
Como si estuviera enjermo
Fuma diez mil porquerías
Hasta casi la agonía
Y con una jeta de bobo dice :
Huy parce que chimba.*

Dans la chanson, ils récriminent l'attitude presseuse et dédaigneuse des habitués de drogues :

Tant de choses que je ne comprends pas
Tant que je ne comprends pas
Que pourquoi ce mec agit
Comme s'il était malade
Il a la paresse de penser
On ne peut même pas lui parler
Et si vous suggérez quelque chose, vous dites :
Non, mais c'est bon !

*Tanta cosa que no entiendo
Tanto que yo no comprendo
Que porqué actúa este man
Como si estuviera enjermo
Le da pereza pensar
No se le puede ni hablar
Y si uno sugiere algo dice :
Huy no pero que va !*

La chanson, en plus de se positionner sur la consommation des drogues, invite à arrêter la consommation et à trouver d'autres façons de s'envoler, notamment à travers la musique :

Arrêtez de vous brûler
Tout le temps juste dans un mégot
Quel truc avec les modes
D'inciter à fumer
Arrêtez cette paresse
Power force et à sauter
Carranga rock par les veines pour vous faire voler

*ya dejen de andar quemando
todo el tiempo sólo en un cacho
que joda la de las modas
de incitar a andar fumando
dejen ya tanta pereza
Fuerza power y a saltar
Carranga rock por las venas para ponerte a volar*

[...]

À la fin de cette chanson, ils rapportent une petite blague qui s'entend dans la rue et que les gens crient quand quelqu'un est vu en train de fumer :

Ne fumez pas toute l'herbe...	<i>No se fume todo el pasto...</i>
Laissez quelque chose pour les vaches	<i>Que quede algo pal ganado</i>

D'après le chanteur du groupe *Velo de Oza*, la chanson a suscité la controverse pour leur prise de position sur ce thème.

Le groupe *Velo de Oza* présente une procédure un peu similaire, qui vise à se positionner face à des habitudes, des vices et des comportements pour inviter les gens à adopter une attitude plus positive et constructive dans la vie. Pour cela, ils utilisent des ressources comme la raillerie pour piquer et se moquer des personnages qu'ils ciblent. Nous pouvons citer ainsi des chansons comme : *Don Negativo*⁸⁶⁸ (Monsieur négatif), *Rakamandaka*⁸⁶⁹, *Calambre Llanero*⁸⁷⁰, *Envidia Cochina* (Sale envie)⁸⁷¹.

La parodie présente une caractéristique particulière. Il s'agit d'« un texte qui imite un original sans passer par cet original »⁸⁷². Ce qui est important dans la parodie, c'est de laisser comprendre au récepteur la différence qui existe entre l'original et l'imitation. Dans la chanson *Es por tu amor* (C'est pour ton amour)⁸⁷³ de Jorge Velosa, l'auteur profite d'une forme drôle et ingénieuse de cette caractéristique de l'imitation dans la parodie pour se moquer des chansons traitant du thème des chagrins d'amour. Ce type de chansons, très apprécié des paysans, intègre une partie fondamentale du répertoire *guascarrilero*. Les chansons de chagrin d'amour de ce répertoire, comme nous l'avons déjà signalé, ont un trait dramatique et exagéré, qui présente des images violentes appelant à la vengeance et la violence physique. Velosa retourne encore la situation pour écrire une chanson de chagrins d'amour, ou plutôt une parodie de ce qu'est une chanson de ce type, avec des images qui deviennent comiques. L'intention que nous soupçonnons dans la réalisation de cette chanson est d'abaisser et d'alléger la charge de violence que les

⁸⁶⁸ Velo de Oza, « [Don Negativo](#) », *Sumercé*, MTM, 2012.

⁸⁶⁹ Velo de Oza, « [Rakamandaka](#) », *Sumercé*, MTM, 2012.

⁸⁷⁰ Velo de Oza, « [Calambre Llanero](#) », *Sumercé*, MTM, 2012.

⁸⁷¹ Velo de Oza, « [Envidia Cochina](#) », *Chowé*, 2020.

⁸⁷² Patrick Charaudeau, « Des catégories pour l'humour ? », *op. cit.*, p. 32.

⁸⁷³ Jorge Velosa y Los Hermanos Torres, « [Es Por Tu Amor](#) », *Entre Chiste y chanza*, Discos Fuentes, 1986.

chansons de chagrin d'amour du genre *guascarrilero* ont imposée entre les paysans. La chanson commence par les éléments caractéristiques d'une plainte pour un chagrin d'amour :

C'est pour ton amour que je vis dans ce chagrin

Dans ce chagrin qui ne me laisse pas en paix.

C'est pour ton amour que je traîne cette chaîne

Cette chaîne et je n'en peux plus.

Es por tu amor, que vivo en esta pena

ay esta pena que no me deja en paz.

Es por tu amor, que arrastro esta cadena

esta cadena y ya no puedo más.

Immédiatement, dans la strophe suivante, l'auteur présente des images inattendues qui donnent à la gravité du début du texte une connotation comique :

Je ne peux plus supporter cette peine

Je ne peux plus, traîner la chaîne

Je n'en peux plus, et cela n'est pas pour ce que cela pèse,

Pour ce que cela pèse, sinon pour ce que cela sonne.

No puedo más, cargar con esta pena

No puedo más, arrastrar la cadena

No puedo más, y no es por lo que pese

Por lo que pese, sino por lo que suena.

La chanson continue avec des images similaires et, à la fin de la chanson, il y a une blague assez connue qui fait un jeu entre les mots résine et résignation :

C'est pour ton amour, que maintenant la nicotine

La nicotine ronge mon poumon... (Toux)

Je ne trouve pas la résine

Ay la résine, de la résignation.

Es por tu amor, que ahora la nicotina

la nicotina, carcome mi pulmón... (Tos)

es por tu amor, que no hallo la resina

ay la resina, de la resignación.

Résignation, pour arrêter de te voir

Résignation, pour pouvoir te perdre

Résignation, pour prendre de l'élan

Prendre de l'élan et arrêter d'avoir envie de toi.

Resignación, para dejar de verte

Resignación, para poder perderte

Resignación, para coger impulso

Coger impulso y dejar de apetecerte.

Les aspects musicaux de la chanson sont aussi importants parce qu'ils appuient l'objectif de parodier en exagérant certains traits caractéristiques de ce style de chanson, telles que les cadences, les finales des phrases vocales et l'ornementation mélodique qui fait le *requinto*.

B. Entre autodérision et moquerie sans arriver à la dérision

La moquerie est une pratique courante dans la musique *carranguera*, utilisée davantage comme une façon de rire de la cible choisie que pour insulter, humilier ou mépriser. Nous pouvons ainsi signaler que les limites de l'humour *carranguero* se trouvent dans la façon de se moquer et que ce type d'humour n'arrive pas à toucher la dérision, si nous entendons celle-ci comme le fait de « se moquer d'une manière méprisante »⁸⁷⁴. En revanche, dans la musique *carranguera*, il est très habituel de recourir à l'autodérision, de rire et faire rire en se moquant de soi-même, l'autodérision étant une forme d'humour dans laquelle le locuteur se configure en tant que cible⁸⁷⁵. Rire de soi peut aussi être le moyen de refléter des caractéristiques de l'autre qui peuvent ressembler aux siennes et sur lesquelles se partage une identité. En parlant de soi-même, le locuteur peut parler ainsi au nom d'une communauté et, en riant de soi-même, il rit des caractéristiques qui constituent sa propre identité et celles des autres. Dans la musique *carranguera*, les musiciens qui représentent la figure du paysan de Boyacá rient et se moquent de certaines situations de la vie quotidienne, de certains comportements et habitudes. Cela leur a permis de prendre du recul sur eux-mêmes et sur l'imaginaire qui s'est constitué dans le pays autour du paysan et de l'habitant de Boyacá, et ainsi d'affaiblir et relativiser la charge péjorative qui peut figer ces imaginaires.

Une des chansons les plus drôles de la musique *carranguera* est la chanson *¿Bailamos, Señorita ?* (Voulez-vous danser, Mademoiselle ?)⁸⁷⁶. Celle-ci, comme le relate son propre auteur dans le livre *La cucharita y no sé qué más*, a été composée grâce à la convergence de différentes situations. L'histoire de la chanson remonte à l'époque universitaire de Jorge Velosa. Tout d'abord, il explique que le nom de la chanson est dû au surnom dont l'a affublé l'un de ses camarades de classe, le monsieur *Bailamos Señorita*. Le monsieur

⁸⁷⁴ Voir sur le dictionnaire *Le Robert* en ligne : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/derision>, consulté le 17 janvier 2021.

⁸⁷⁵ Voir Brigitte Bouquet et Jacques Riffault, « L'humour dans les diverses formes du rire », *op. cit.*, p. 20.

⁸⁷⁶ Los Carrangueros de Ráquira, « [¿Bailamos Señorita?](#) », *Viva Quien Toca*, FM, 1981.

avait gagné ce surnom suite à un malentendu et un moment d'inattention « *depuis le jour où, sous les effets de l'alcool et d'une mauvaise oreille musicale pour distinguer une musique dansante d'une endormie, il lui vint l'idée, en pleine célébration d'un des anniversaires de notre faculté, d'inviter une des dames présentes à danser, précisément quand les musiciens de l'orchestre philharmonique invité exécutaient l'une des œuvres du programme avec lesquelles on rendait un hommage posthume aux professeurs [...]* »⁸⁷⁷.

Cette situation assez comique a incité à Velosa à écrire une chanson parlant d'un homme qui invite une femme à danser et qui sent alors le « coup de fouet » quand, de façon très subtile et polie, la dame en question invente toute sorte d'excuses pour décliner l'invitation. La chanson est écrite à la première personne, comme un acte d'autodérision qui permet de se moquer de soi en donnant des explications sur la raison qui pousse la femme à rejeter son invitation. Les explications qu'il commence à formuler lui permettent de relativiser ses défauts physiques et son style de danse. Cela lui permet de se dire que ses défauts ne l'empêchent pas de pouvoir danser. Après avoir fait le tour des explications, il reconnaît que finalement c'est une question d'envie, et que si ce n'est pas possible avec elle, il peut toujours danser seul. Nous allons présenter ci-dessous l'intégralité du texte de la chanson :

Je ne m'explique pas, Messieurs,
Pourquoi toutes les femmes,
Quand je les invite à danser,
Ils me regardent et n'osent pas.

*Yo no me explico señores,
Por qué todas las mujeres,
Cuando las saco a bailar,
Me miran y no se atreven.*

Mais pour se vanter
De sincères et courtoises
N'ont pas d'inconvénient
À dire qu'elles sont fatiguées.

*Pero para presumir
De sinceras y educadas
No tienen inconveniente
En decir que están cansadas.*

⁸⁷⁷ Traduction de : « *Desde el día en que, por efectos de los tragos y la mala oreja para distinguir la músicaailable de la dormible, se le ocurrió, en plena celebración de un aniversario más de nuestra facultad, sacar a bailar una de las damas presentes, preciso cuando los músicos de la filarmónica invitada ejecutaban una de las obras del programa, con la que se rendía homenaje póstumo a los profes, que a esas alturas ya estaban en las otras y por ahí entreteniéndose con tal cual nube, mientras les llegaba la pensión* ». Extrait de Jorge Velosa Ruiz, *La cucharita y no sé qué más: historias para cantar*, op. cit., p. 55-56.

Au début, je me disais :
« Ça sera parce que je louche »,
Mais qu'ont-ils à voir
Les yeux et l'exercice.

*Al principio me decía
"Será porque yo soy bizco",
Pero qué tienen qué ver
Los ojos y el ejercicio.*

Je suis aussi arrivé à penser
À mon pas de travers
Mais comment, si jusqu'au coq
Conquête sur un côté.

*También alcancé a pensar
En mi paso atravesao,
Pero cómo, si hasta el gallo
Conquista de medio lao.*

Cependant il y a quelque chose
Que le reconnaître est juste,
Et c'est que le visage ne m'aide pas
Mais c'est une question de goût.

*Lo que sí de pronto es algo
Que reconocerlo es justo,
Y es que el rostro no me ayuda
Pero eso es cuestión de gustos.*

Avec les dents on ne danse pas
Et moins avec les oreilles,
Que si on l'ajoute les yeux
C'est peut-être mes trois problèmes.

*Con los dientes no se baila
Y menos con las orejas,
Que juntándole los ojos
Tal vez son mis tres problemas.*

En fin de compte je reviens à dire
Que la danse est une question d'envie,
Et si les nanas ne veulent pas,
Tout seul aussi on peut danser.

*En últimas vuelvo y digo
Que el baile es cuestión de ganas,
Y si las viejas no quieren,
Pues solo también se baila.*

Et faites de la place dont j'y vais,
Et attention de me pousser
Qui en dansant sur une patte
Pour presque rien, on ne me pousse.

*Y abran campo que ahí voy yo,
Y cuidadito me empujan
Que bailando en una pata
A media nada me estrujan.*

Cette chanson, écrite en 1981, soit juste au début de la formation du mouvement *carranguero*, est un très bon modèle du type d'humour présent dans la musique *carranguera* et incarne bien la façon dont les musiciens parviennent à communiquer et à faire valoir leurs revendications. L'autodérision est utilisée ici comme une ressource pour affirmer son identité, pour se défendre et pour contester, détruire, affaiblir mais aussi construire. Velosa relate dans son livre les circonstances qui sont décrites dans la chanson, et notamment le moment où il reste la main tendue pour inviter la dame pour danser et

qu'il n'obtient pas une réponse positive. Plutôt que d'exprimer du ressentiment, il décide de résoudre sa frustration par l'humour et non pas l'agressivité. Un tel exemple d'une situation banale du quotidien, comme celle que nous venons d'illustrer, peut nous montrer la force de l'humour pour devenir une ressource efficace permettant de retracer la vie des paysans, d'alléger certaines situations et de relativiser voire diminuer la charge émotionnelle avec laquelle peuvent se former certains aspects de l'identité.

C. Les blagues, le mot d'esprit et les phrases à double sens

Pendant les échanges que les musiciens *carrangueros* font avec le public, la façon de communiquer présente un important degré humoristique. Le type d'humour utilisé pendant ces échanges se fait en particulier en racontant des histoires drôles, en faisant des blagues qui contiennent un mot d'esprit⁸⁷⁸, une occurrence, une rime à la formulation ingénieuse, ou bien des phrases à double sens sexuel. Ce type d'humour, selon la classification de Charaudeau, est de l'humour par jeu sémantique et « consiste à jouer sur la polysémie des mots qui permet de construire deux ou plusieurs niveaux de lecture tout au long de la construction phrastique (isotopie) autour de mots dont le sens est double ou triple »⁸⁷⁹.

Nous allons nous arrêter un peu sur le type d'humour à double sens sexuel. Ce type d'humour est très apprécié des paysans pour son aspect épicé et picaresque. La musique *parrandera*, dans le département d'Antioquia, utilise en permanence cette ressource dans les textes des chansons mais, souvent, elles dérivent dans la vulgarité et la grossièreté faciles. Les musiciens *carrangueros* ont repris ce type d'humour dans leurs prestations, tant pour les textes de quelques chansons que pour faire les commentaires et échanges avec le public. Néanmoins, un bon nombre de musiciens préconisent des limites à ce type d'humour. Ils font l'effort de ne pas tomber dans la grossièreté et la vulgarité mais au contraire soignent dès que possible leurs textes. Les musiciens *carrangueros* en

⁸⁷⁸ Selon Patrick Dendale : « Une caractéristique typique des blagues est qu'elles contiennent souvent des mots d'esprit. Comprendre la blague revient alors à saisir le mot d'esprit ». Par le même biais, nous considérons que les phrases à double sens sexuel sont contenues dans les blagues, dont le décryptage du sens sexuel implicite à la formulation est inhérent à la compréhension de la blague. Patrick Dendale, « Rire à plusieurs voix. Polyphonie, ironie et fiction dans les blagues de blondes », *L'énonciation dans tous ses états : mélanges offerts à Henning Nølke à l'occasion de ses soixante ans / Birkelund, Merete [edit.], et al. [edit.]*, 2008, p. 92.

⁸⁷⁹ Patrick Charaudeau, « Des catégories pour l'humour ? », *op. cit.*, p. 32.

particulier défendent la bonne utilisation du langage, dans les images et dans les expressions utilisées dans les textes de leurs strophes.

La chanson *El güesito gustador*⁸⁸⁰ (*Le petit os goûteux*) du compositeur Alvaro Suesca et interprété par le groupe *El Pueblo Canta*, est une chanson très connue pour son caractère épicié et de double sens sexuel. La chanson se construit autour d'une habitude des paysans de la région qui, à cause de leur pauvreté, suspendent dans la cuisine un petit os à mettre dans le bouillon au moment de cuisiner et, ainsi, donner du goût et de la substance. La situation est détournée en s'attachant au moment où une voisine vient demander à son voisin son petit os qui est très goûteux... Voici un extrait de la chanson :

Hé, voisin, fais-moi plaisir,	<i>Oye vecino, hágame el favor,</i>
Pour votre vie, prête-moi	<i>Por vida suya, prestemelo</i>
Un instant, votre goûteux,	<i>Un momentico su gustador,</i>
Pour le faire bouillir dans ma passoire.	<i>Para sopiarlo en mi colador.</i>

D. Le jeu de mots

Dans la musique *carranguera*, les musiciens aiment bien établir une relation ludique et complice tant entre eux qu'avec le public. Cette relation s'établit avec la réalisation de petits jeux de mots qui ont pour but la diversion, le rire, mais sans produire nécessairement d'effet humoristique. Ces petits jeux se font sans avoir d'objectif critique particulier ou sans chercher à établir un jugement. Leur seule prétention est de s'amuser à les réaliser⁸⁸¹. Parmi les jeux de mots que nous avons retrouvés dans la mise en scène des musiciens *carrangueros*, nous pouvons recenser les virelangues, les rétahiles, les proverbes, les strophes boîteuses et les contes de mensonges. Dans le même esprit ludique, nous avons trouvé également des comptines pour apprendre aux enfants à compter, à connaître les jours de la semaine ou bien encore pour se laver.

Nous retrouvons un bon nombre de ces pièces avec jeux de mots dans le disque *Lero, Lero Candelero* de *Jorge Velosa et los Carrangueros*, publié en 2003. Ce disque a destination d'un public enfantin, est une compilation de 19 chansons avec des comptines,

⁸⁸⁰ El Pueblo Canta, « [El güesito gustador](#) », *El gustador*, 1991.

⁸⁸¹ Charaudeau parle de cette situation comme d'une connivence ludique, cela étant un effet de l'humour. Voir à ce sujet Patrick Charaudeau, « Des catégories pour l'humour ? », *op. cit.*, p. 36.

virelangues, devinettes et rondes. Nous présenterons ci-dessous *Los trabalenguas* (Les virelangues)⁸⁸², qui est un bon exemple de chanson construite avec l'enchaînement de plusieurs virelangues. Dans ce jeu, chaque strophe contient un virelangue avec des mots commençant par des lettres différentes.

*María miraba en el mirador
Todos los martes, martas y mirtos
Maripositas, moros, marimbas
Muros, mareas, mar y mariscos.
La nueva nave llegó a las nueve
Notificando noticias nuevas
Y nadie nota nada de nuevo
Por no apagar la telenovela.*

*Rosana Roza roza una rosa
Que Rosa Rosas mandó a rozar
Y mientras roza reza un rosario
Por cada rosa de su rosal.*

*Silvano Silva silba y no silba
Porque su silbo poco le sirve
En cambio, Silvio sí silba a Silvia
Pero ella dice que no le silbe*

9.2.2. Les échanges des musiciens avec le public

Les échanges que les musiciens *carrangueros* ont avec le public sont particulièrement importants dans le déroulement d'un concert. Ils se font à travers des couplets, des blagues, la narration d'histoires et d'autres expressions prises de la tradition orale de la région, comme les dictons, les devinettes et les virelangues.

Ces échanges ont l'objectif d'établir un contact avec le public en faisant allusion au lieu et au type d'évènement que convoque le concert. Velosa rappelle que les paramètres des échanges sont planifiés d'abord en fonction du type de lieu où se déroule le concert. Par

⁸⁸² Jorge Velosa y Los Hermanos Torres, « [Los trabalenguas](#) », *Con alma, vida y sombrero*, FM, 1985.

le biais d'un questionnaire que nous avons soumis à Jorge Velosa, nous l'avons interrogé au sujet des éléments qu'il considère comme fondamentaux pour la mise en scène d'un concert de musique *carranguera*. Il décrit d'abord les conditions à prendre en compte pour planifier la mise en scène d'un concert :

« Cela dépend de plusieurs facteurs liés à ce que le groupe en question pense de la *Carranga* et de leur travail avec ce style de musique. Ainsi, s'agissant de notre groupe, nous prenons en compte plusieurs facteurs tels que le lieu du concert, la région, le type de public, l'heure, le but, le temps sur scène, les thèmes musicaux qui sont forcés d'être des classiques, la météo, la technologie dont on dispose sur le plateau, si nous alternons avec d'autres tendances, etc. Par exemple, un concert dans un théâtre est différent d'un concert sur une place publique, et ce n'est pas la même chose s'il s'agit d'un concert didactique ou d'un concert pour un bal populaire, que nous aimons d'ailleurs »⁸⁸³.

Ensuite, il signale la façon dont s'est consolidée la mise en scène avec son groupe et les caractéristiques et les éléments qui la constituent :

« Ainsi, comme par chance notre travail individuel et de groupe s'est étiré sur de longues années, nous avons accumulé un vaste répertoire et beaucoup d'expérience scénique. Grâce à cela et un peu d'improvisation, nous effectuons une mise en scène en proclamant toujours quelque chose d'amusant et, espérons-le, de révélateur d'un thème à l'autre, en particulier à travers d'une strophe, qui est une manière de le revendiquer et de transmettre poétiquement et avec force une pensée ou une émotion. Ce fut une autre contribution de la musique *carranguera* »⁸⁸⁴.

⁸⁸³ Traduciton de : « *Depende de varios factores ligados a lo que el conjunto tocante crea que es la Carranga y su quehacer con ella. Entonces, cuando de nuestro grupo se trata, tenemos en cuenta varios factores como el lugar del concierto, la región, el tipo de público, la hora, el objetivo, el tiempo en escena, los temas musicales obligados por ser ya clásicos, el clima, la tecnología con que se cuenta en tarima, si alternamos con otras tendencias, etc. Por ejemplo, no es lo mismo un concierto en un teatro que en una plaza pública, y tampoco lo es si es un concierto didáctico, o un toque para un bailoteo popular, que por cierto nos encanta* ». Extrait du questionnaire proposé par Jorge Molina au chanteur et compositeur Jorge Velosa, Bogotá, 19 mai 2019. Question 14 : Quels éléments jugez-vous fondamentaux pour la mise en scène d'un concert de musique *carranguera* ?

⁸⁸⁴ Traduction de : « *Entonces, como por fortuna de nuestro trabajo individual y de grupo por largos años tenemos un amplio repertorio y experiencia escénica acumulada, de ello y un poco de improvisación echamos mano para la puesta en escena, pregonando siempre algo divertido y ojalá diciente entre tema y*

Nous remarquons dans ces commentaires que les principales caractéristiques de la mise en scène pour un concert de musique *carranguera*, d'après Velosa, sont d'une part le caractère divertissant de la prestation. D'autre part, les interventions permettent la présentation de l'histoire dont il est question dans les chansons, soit à partir de l'élément qui a déclenché la chanson, soit à partir de l'histoire qu'il y a derrière et qui n'est pas explicite, ou encore à partir de l'histoire qui est narrée au long du récit chanté.

La mise en scène dans la musique *carranguera* s'est consolidée à partir des expériences réalisées par Jorge Velosa et ses groupes. Jairo Rincón, qui a participé en tant que *tipliste* à la transition qui s'est produite entre la formation de Jorge Velosa et les Frères Torres et Velosa et Los Carrangueros en 1992, a donné quelques précisions. Dans la première formation avec les Frères Torres, la mise en scène était centrée sur les commentaires réalisés par Jorge Velosa et les échanges de strophes récités avec le *requintiste* Delio Torres. Avec l'entrée de nouveaux membres dans le groupe, la mise en scène s'est dotée d'une dimension plus importante, avec plus d'interlocuteurs et elle commença à être planifiée et répétée. Voici un extrait des commentaires de Jairo Rincón à propos de la consolidation de la mise en scène dans la période où il participa aux groupes *carrangueros* de Jorge Velosa :

« Quand je suis entré et qu'ensuite José Luis [Posada] est entré, nous avons commencé à répéter le spectacle : je dis ceci et vous me dites ceci, ou Jorge, quand vous allez me dire cela, je dis ceci, et cela nous le répétons. Alors c'est quelque chose que les gens ne savent pas, le spectacle Jorge Velosa y los Carrangueros est propre parce qu'il est répété et parce qu'il est pensé »⁸⁸⁵.

Nous voulons illustrer ci-dessous avec un exemple d'échanges que le groupe de Velosa et Los Carrangueros a réalisé avec le public pendant une prestation. L'extrait qui suit fait partie de l'échange réalisé par les musiciens du groupe Velosa et Los Carrangueros pour

tema, especialmente a través de la copla, que es un modo de reivindicarla, y de transmitir poética y contundentemente un pensamiento o una emoción. Ese ha sido otro aporte de la música carranguera », ibidem.

⁸⁸⁵ Traduction de : « [...] Cuando ya entré yo y después entró José Luis, nosotros comenzamos a ensayar el espectáculo: yo digo esto y usted me dice esto, o Jorge, cuando usted me vaya a decir esto yo digo esto y eso lo ensayábamos, entonces eso es algo que la gente no sabe, el espectáculo de Jorge Velosa y los Carrangueros es limpio porque es ensayado y porque es pensado ». Extrait de l'interview personnelle de Jairo Rincón, le 11 août 2020 à Medellín, par vidéoconférence.

présenter la chanson *Póngale cariño al monte* (Donnez de l'affection à la montagne) lors du concert réalisé dans la ville de Ramiriquí à Boyacá le 17 septembre 2011 dans le cadre de l'ouverture du projet *La Carreta Biblioteca* (La charrette bibliothèque)⁸⁸⁶. L'échange commence par l'intervention de Jorge Velosa qui signale que ce concert est retransmis en direct par internet dans plusieurs pays notamment l'Espagne, le Mexique et l'Argentine. Il salue le public international et fait une présentation en soutien du projet de la charrette bibliothèque :

Jorge Velosa : [01:02]« *Dans cette municipalité appelée Ramiriquí, dans un département appelé Boyacá, pays de Colombie, province de Márquez, nous célébrons un événement important : c'est un programme qui a réuni autour d'une charrette en bois de belles personnes de cette région, qui sont en train de rassembler une belle bibliothèque mobile pour qu'elle puisse traverser les villages et les hameaux, de sorte que nous prenions beaucoup d'amour pour la lecture, les livres et autres. Donc de Ramiriquí-Boyacá-Colombia, à tous ceux qui nous écoutent à l'intérieur et en dehors du pays, nous vous remercions pour votre accord et d'ici aussi un applaudissement pour tout le monde [applaudissements] ».*

Ensuite, Jorge Velosa fait des blagues en essayant de parler au guitariste du groupe, José Fernando Rivas, en anglais. Par la suite, Velosa présente la chanson qu'ils vont interpréter, qui présente une thématique écologique, puis quelques membres du groupe récitent des strophes faisant allusion à l'écologie :

Jorge Velosa : [03:12] « *En hommage à bon nombre de hameaux, je pense qu'il y en a beaucoup, mais certains d'entre eux ont influencé notre travail musical. Alors on va en chanter une [chanson] pour montrer [...] qu'on aime la petite colline, qu'on célèbre les gouttes d'eau, qu'on s'occupe des hiéroglyphes, et tout cela. Ce qui vient s'appelle Póngale cariño al monte (donnez de l'affection à la montagne). Jorgito, une belle strophe écologique, et tout de suite on y va avec Póngale cariño al monte ».*

⁸⁸⁶ La vidéo de l'extrait est accessible [ici](#).

Jorge González (le requintiste) : [03:50]

Ceci dit le tatou,	<i>Esto dijo el armadillo,</i>
Se baignant dans la fontaine,	<i>Bañándose en la quebrada,</i>
L'eau s'écoule	<i>Se está acabando el agüita,</i>
Et il ne reste plus rien, plus rien.	<i>Y no queda nada, no queda nada.</i>

Jorge Velosa : [04:00] *Cela, c'est vrai, est-ce que vous pouvez me le répéter pour qu'ils puissent l'apprendre ?*

Jorge González : [04:03] *La même ou une autre ?* [il répète la strophe]

Jorge Velosa : [en signalant à José Fernando Rivas le guitariste] : [04:13] *Faites celle de la montagne de Guafa*

José Fernando Rivas : [04:16]

Là-haut dans la colline,	<i>Allá arriba en aquel alto,</i>
J'ai vu une montagne brûlée,	<i>Un monte quemado ví,</i>
Celui qui l'a brûlé ne sait pas	<i>El que lo quemó no sabe,</i>
Je sais ce que j'ai perdu.	<i>Yo si sé lo que perdí.</i>

Jorge Velosa : [04:24] *Et pour célébrer cet amour pour les montagnes, Póngale Cariño al Monte.* [Interprétation de la chanson] [4:30]

Grâce à ces extraits d'échanges qui précèdent à la chanson *Póngale cariño al monte*, nous pouvons apercevoir tant la façon dont sont construits les échanges que les intentions cachées derrière. Nous voyons ainsi d'abord l'engagement et l'importance que le groupe accorde au projet rural de la bibliothèque itinérante. Ensuite, après un moment de blagues entre les membres du groupe, Jorge Velosa, le chanteur, présente la chanson en faisant remarquer l'importance du message contenu dans la chanson et orienté vers la défense de l'environnement. La chanson est introduite également par la récitation de quelques strophes, qui sont réalisées par les autres membres du groupe. Cet enchaînement d'éléments montre l'utilisation des principales ressources examinées auparavant pour la mise en scène du spectacle *carranguero* avec l'emploi de l'humour et de la poésie récitée à travers des strophes. Sur les 8 minutes 39 secondes que durent la chanson et

l'interlocution qui la précède, 4 minutes 30 secondes font partie de l'interlocution parlée et 4 minutes 9 secondes correspondent à la durée de la chanson. La proportion entre le temps des échanges et la chanson, qui représente plus de la moitié du temps total, montre l'importance que les échanges gardent au sein du concert.

Comme nous l'avons déjà signalé, le modèle de mise en scène construit par Jorge Velosa et ses ensembles a été repris et imité par les groupes *carrangueros* qui ont commencé à émerger après le succès des *Los Carrangueros de Raquira* depuis les années 1980. Parmi les membres des groupes qui ont fait une carrière parallèle à celle de Jorge Velosa, certains commentaires sur la mise en scène qu'ils réalisent pour leurs concerts attestent qu'ils suivent le modèle proposé par Velosa. Ainsi Jaime Castro, du groupe *Los Filipichines*, décrit la manière dont il présente ses chansons et décrit les histoires qu'elles contiennent :

« Bien sûr, chaque chanson est une histoire, mais à part ça, on mélange la rumba, la blague, l'histoire, l'histoire du petit chien, l'histoire de la vache, on raconte ainsi au paysan pourquoi chaque chanson existe. [...] Il y a beaucoup de spontanéité, mais il y a aussi des standards permanents, évidemment quand vous montez sur scène, vous y allez avec un format défini et même un répertoire, en fonction de chaque lieu où l'on est et de chaque public. Il y a plus ou moins les chansons et la spontanéité, tous ceux qui se souviennent plus ou moins d'un couplet, le disent et l'interprètent. Au public on apprend aussi beaucoup de couplets en permanence. Souvent, une chanson sort d'un couplet »⁸⁸⁷.

Parmi les groupes à l'origine de nouvelles propositions sur la musique *carranguera*, nous avons rencontré d'importants changements par rapport au modèle proposé par Jorge Velosa et ses ensembles. Par exemple, la mise en scène du groupe Velo de Oza adapte certains éléments au type de spectacle propre au rock. Nous voyons ainsi que les textes

⁸⁸⁷ Traduction de : « *Claro, cada canción es una historia, pero a parte de eso le mezclamos la rumba, el chiste, el cuento, la historia del perrito, la historia de la vaca, por qué existe cada canción, se lo vamos contando al campesino.[...] Se maneja mucho la espontaneidad, pero también hay unos estándares permanentes, obviamente cuando uno sube al escenario, va con un formato definido y un repertorio incluso, dependiendo de cada lugar donde uno se encuentre y cada público, están más o menos las canciones y la espontaneidad, cada uno que se acuerde más o menos de una copla, la va diciendo y la va interpretando. Al público se le aprenden muchas coplas también permanentemente. Muchas veces de una copla, sale una canción* ». Extrait de l'interview personnelle de Jaime Castro du groupe *Los Filipichines*, Bogotá, le 24 janvier 2017.

sont structurés à partir des strophes et gardent toujours ce côté narratif et humoristique spécifique à la musique *carranguera* plus traditionnelle. Néanmoins, dans les échanges avec le public, les strophes ou les autres éléments comme les proverbes, les devinettes, les virelangues ne sont plus utilisés. Leur intérêt décline pour la production d'un spectacle face aux éléments propres à la mise en scène d'un groupe de rock ou de pop. Les interlocutions sont plus courtes entre les chansons puisque l'attention se focalise sur la performance musicale qui est mise en valeur par les jeux de lumières. Les échanges avec le public se produisent spécialement pendant la performance et avec la re-crédation des segments des chansons.

De son côté, le groupe *San Miguelito* se caractérise par son encadrement des éléments propres de la musique *carranguera*, aussi bien l'instrumentarium que le répertoire ou la mise en scène d'un spectacle, pour danser avec les caractéristiques des spectacles des orchestres de bal tropical. Dans la configuration spatiale du groupe sur scène, les trois frères Albarracin se retrouvent devant et sont chargés d'établir le contact avec le public. Les trois chantent et jouent des instruments de base de la musique *carranguera* dont le *tiple*, le *requinto* et la *guacharaca*. Également, ils échangent avec le public, soit à travers la récitation de strophes, soit en présentant les chansons avec les histoires qui les accompagnent. Un élément également important qui est caractéristique de ce groupe est que les trois frères sont en constant mouvement sur scène, aussi bien pour la réalisation de chorégraphies ou de pas de danse que pour la mise en valeur et l'exagération de leurs performances instrumentales.

Le concept général de la mise en scène de ce groupe est de produire un spectacle pour danser et s'amuser à travers un voyage autour du folklore colombien. Voici la manière dont ce concept est présenté par Efrain Albarracin, un membre du groupe :

« Comme nous avons une instrumentation polyvalente, nous essayons de faire un voyage à travers la Colombie, nous le manifestons dans nos chansons, dans le scénario que nous gérons pour le concert, les aides audiovisuelles que nous avons aussi pour montrer cela, et pour montrer les belles choses de la Colombie. Ce que nous voulons toujours montrer dans le concert, c'est dire aux gens que nos genres

[musicaux] colombiens ont été faits pour passer un bon moment, à travers leur musique, leur poésie, leur satire »⁸⁸⁸.

Enfin, la particularité de la mise en scène du groupe *Los Rolling Ruanas* est de mettre des éléments caractéristiques de la musique *carranguera* au service de la production d'un spectacle de musique pop ou rock. Le groupe garde ainsi les instruments propres de l'ensemble *carranguero* traditionnel mais, sur scène, chaque musicien compte avec un set de pédales d'effets pour intervertir le son des instruments au moyen de processus numériques. Cette intervention sur le son des instruments est associée à une gestualité pendant la performance. Les musiciens du groupe bougent sur scène pour mettre en valeur leur jeu, pour motiver le public, ou pour communiquer entre eux tel que pourrait le faire un groupe de rock pendant sa prestation. Le groupe *Los Rolling Ruanas* n'utilise pas la récitation de strophes lors de ses échanges avec le public ni entre les chansons, au contraire des groupes traditionnels de musique *carranguera*. Néanmoins, ils reprennent un élément très symbolique de la tenue vestimentaire des musiciens *carrangueros* qu'est la *ruana*, qu'ils mettent en valeur dans leurs prestations et vidéos. Nous pouvons signaler que le spectacle produit par le groupe *Los Rolling Ruanas* est un show dans lequel le déroulement du concert est bien planifié à travers de la réalisation de chorégraphies, d'enchaînements entre les chansons ainsi que par le jeu des lumières.

⁸⁸⁸ Traduction de : « *Nosotros al tener una instrumentación tan versátil, tratamos de hacer un viaje por Colombia, eso lo manifestamos dentro de nuestras canciones, dentro del libreto que manejamos para el concierto, las ayudas audiovisuales que nosotros tenemos también para mostrar eso, y para mostrar las cosas bonitas de Colombia, y lo que queremos mostrar en el concierto, siempre, es contarle a la gente que nuestros géneros colombianos fueron hechos para pasarla bien, por medio de su música, de su copla, de su sátira* ». Extrait de l'interview personnelle d'Efraín Albarracín du groupe *San Miguelito*, Tunja-Boyacá, le 1^{er} mai 2019.

9.3. Conclusion

Tout au long de ce chapitre, nous avons examiné, à partir de l'analyse des dispositifs et ressources employés dans la mise en scène produite par les musiciens *carrangueros*, la façon dont est mise en valeur la représentation de la figure du paysan de Boyacá, ses traditions et son identité régionale dans le spectacle *carranguero*. Cette analyse a eu pour but de comprendre quels sont les symboles opérés par ces dispositifs et la manière dont ils sont devenus des canaux pour revendiquer des causes sociales, politiques, identitaires ou même environnementales.

L'analyse réalisée autour de la mise en scène du corps nous a d'abord permis de définir qu'au-delà les discussions entre musiciens pour savoir si la musique *carranguera* est ou non de la musique paysanne ou si elle représente une autre chose, la musique *carranguera* est avant tout un symbole de représentation de la figure du paysan. Dans cette mesure, elle est une musique non exclusive dans ses productions et sa réception auprès des paysans. La musique, comme nous l'avons constaté tout au long de notre recherche, est produite et écoutée par des gens aussi bien de la campagne que de la ville. À cet égard, interpréter de la musique *carranguera* devient presque un rituel de représentation de la vie et de la figure du paysan de Boyacá. C'est aussi un moyen de défense et de revendication des causes paysannes qui se fait par l'investissement des musiciens dans la réalisation d'une mise en scène qui elle-même a évolué avec le temps.

La figure du paysan de Boyacá s'est produite à partir de la construction consciente réalisée par le chanteur et compositeur Jorge Velosa. Tout au long de sa carrière, il a réalisé un important travail d'observation et de recherche des traditions musicales et des expressions orales des paysans du Plateau cundiboyacense, consolidées par son bagage familial, qui lui ont permis de construire et consolider l'image du personnage paysan qu'il incarne dans les concerts de musique *carranguera* ainsi que dans ses apparitions dans les médias colombiens. La figure de paysan dessinée par Jorge Velosa, avec sa tenue vestimentaire, son type de lexique, ses expressions orales et ses inflexions de voix, est devenue un modèle qui a été repris en grande mesure par la plupart des musiciens *carrangueros* dans leurs propres spectacles musicaux.

Nous avons également vu, au long de ce chapitre, l'efficacité des ressources discursives utilisées par les musiciens lors de leurs échanges avec le public. L'utilisation de ces ressources, en particulier les strophes et l'humour, a permis aux musiciens de produire des spectacles divertissants. En même temps, cette pratique les a dotés de moyens pour introduire leurs messages et leurs idées de revendications sociales et politiques sans passer par un discours direct et explicite, puisque celui-ci se trouve crypté dans une formulation poétique et humoristique. Également, nous avons constaté, à partir des propos des musiciens eux-mêmes, que la mise en scène proposée par Jorge Velosa s'est construite progressivement au long de sa carrière. Elle a été pensée, réfléchie avant d'être intégrée dans les routines de répétition du groupe. Enfin, nous avons pu voir que si bien des groupes, qui ont fait une carrière parallèle à celle de Jorge Velosa, ont repris en grande mesure les éléments propres de sa mise en scène, ceux à l'origine de nouvelles propositions musicales ont apporté beaucoup plus de changements. Ces nouveaux groupes ont repris des éléments de la mise en scène de la musique *carranguera* mais pour les adapter à la structure des spectacles de musique pop et rock. Dans le cas du groupe San Miguelito, leur mise en scène s'empare des éléments de la musique *carranguera* pour les adapter à la structure des spectacles des orchestres de bal tropical.

CHAPITRE 10 : La mise en scène sonore : l’affirmation d’une esthétique sonore paysanne dans la musique *carranguera*

Dans le chapitre précédent, nous avons centré notre analyse du spectacle *carranguero* sur les échanges parlés et récités qui font les musiciens entre eux et avec le public pendant la prestation. Nous avons constaté leur importance tant dans le déroulement du spectacle *carranguero* que dans la construction des formes discursives qui ont permis d’introduire de manière simple et amusante des revendications identitaires, sociales et politiques. Pour cela, nous avons vu les deux éléments principalement utilisés par les musiciens comme ressources discursives et scéniques pour construire leurs échanges avec le public : la strophe et l’humour.

Dans ce chapitre, nous allons analyser l’autre partie constituante du spectacle *carranguero*, à savoir la *performance* musicale. L’objet de cette analyse sera également de retracer comment ce que nous avons dénommé « mise en scène du sonore », qui intègre la performance musicale, se consolide comme un acte de revendication de l’identité des paysans de Boyacá. Pour cela, nous allons analyser les pistes qui se dégagent des modes de jeu employés par les musiciens dans leurs *performances* à partir de l’analyse des ressources et caractéristiques propres de chaque instrument de l’ensemble *carranguero*. Nous verrons la manière dont ils permettent de synthétiser la mise en scène à travers des chansons. Nous allons d’abord faire une étude de la sonorité instrumentale en examinant le choix des instruments, la consolidation de l’ensemble instrumental *carranguero* et ses variantes, ainsi que la défense de certains modes d’exécution qui renvoient à des pratiques musicales paysannes. Avec tout ce bagage d’éléments, nous pourrions analyser comment ils sont présents entre autres, les ressources performatives de la danse et l’humour pour consolider le spectacle *carranguero* comme un événement de diversion. Finalement, nous allons voir comment sur les chansons se synthétise une mise en scène des histoires racontées à travers des récits chantés ainsi que sur les enregistrements.

10.1. La mise en scène instrumentale : la revendication de l'instrumentarium et les modes de jeu instrumental des paysans du Plateau cundiboyacense

Si l'ensemble instrumental *carranguero* est composé principalement d'instruments à cordes pincées au fort ancrage dans les musiques traditionnelles de la région andine colombienne, les modes de jeu et d'interprétation des instruments à cordes pincées qui se sont développés autour de cet ensemble ne correspondent pas au modèle dominant présent dans la région andine.

Au début des années 1980, avec l'émergence de la musique *carranguera*, nous rencontrons deux scénarios différents de représentation sociale liée à l'interprétation des instruments à cordes pincés de la région andine, leurs modes de jeu et leurs contextes de réalisation. D'un côté, nous trouvons une représentation qui s'est formée autour d'un modèle de musique andine colombienne surfant sur le canon folklorique du romantisme nationaliste, qui s'est établie et popularisée comme le réfèrent dominant des musiques identitaires de Colombie. De l'autre, nous rencontrons, dans la région du Plateau cundiboyacense, des manifestations musicales festives et dansantes très populaires entre les paysans de la région qui ont été perçues à l'intérieur de la société colombienne avec dédain et mépris comme quelque chose de ringard et marginal.

Le canon identitaire de la musique nationale colombienne s'est fondé sur deux préceptes. D'une part, le centralisme qui a caractérisé le pays au long de son histoire et qui définit « la musique colombienne » à partir des manifestations de la région andine de la Colombie, parce que c'est dans cette région que se concentre le plus grand pourcentage de population du pays et que se trouve la ville capitale Bogotá, centre administratif du pays. D'autre part, le discours formé sur le folklore. En Colombie, la connaissance générale des manifestations musicales propres au pays et apprises à l'école s'effectue à partir de livres et manuels de folklore. Le folklore, comme le signale Ana Maria Ochoa, est une discipline qui garde un fort lien avec l'idéologie du nationalisme romantique et qui a la prétention de montrer, dans des formes folkloriques, « l'essence ou le caractère d'une nation ». Comme le mentionne également Ochoa, en Colombie, la plupart des écrits

sur le folklore ont été imprégnés pour cette conception nationaliste et romantique⁸⁸⁹. Ces deux préceptes, la vision centraliste du pays et la conception folklorique des manifestations artistiques, ont contribué à alimenter un certain idéal de nation qui a été fixé comme projet par les élites politiques du pays.

Dans le champ spécifique de la musique, comme le signale Ochoa, deux éléments se sont érigés comme des symboles de ce canon identitaire national : le *tiple* comme instrument emblématique, et le *bambuco* comme danse identitaire de la Colombie⁸⁹⁰. Ces symboles, *bambuco* et *tiple*, ont été soutenus par des textes de poètes et folkloristes empreints d'un fort nationalisme romantique, sur un discours dont les références à l'identité nationale colombienne se retrouvent à partir des manifestations métisses de la région andine colombienne. À partir de ces préceptes idéologiques, des canons interprétatifs pour la musique andine colombienne se sont également consolidés autour du rythme de danse du *bambuco* et du *tiple*, lequel porte encore aujourd'hui l'étiquette de « musique colombienne ». Ces canons interprétatifs se sont établis pour les rythmes de danse de la zone andine colombienne en adoptant les caractéristiques et les protocoles de la musique savante occidentale.

Du point de vue de l'instrumentarium, ce modèle s'est cristallisé autour des ensembles de chambre comme « le trio andin colombien », les *estudiantinas* ou l'orchestre colombien⁸⁹¹, qui ont principalement été composés d'instruments à cordes pincées

⁸⁸⁹ Ana Maria Ochoa, *Plotting Musical Territories, Three Studies in Processes of Recontextualization of Musical Folklore in the Andean Region of Colombia*, Thèse de Doctorat d'État, Département du Folklore, Indiana University, 1996, p. 53-69.

⁸⁹⁰ Par rapport au *tiple* et au *bambuco*, Ochoa précise : « *In particular, descriptions of the tiple and the bambuco as found in written poetry, in folklorist's texts and in song text from the Andean region, are deeply embedded in a romantic nationalist ideology* ». Voir Ana Maria Ochoa, *Plotting Musical Territories, Three Studies in Processes of Recontextualization of Musical Folklore in the Andean Region of Colombia*, op. cit., p. 56 et 60.

⁸⁹¹ Ces trois ensembles instrumentaux se structurent autour du trio andin colombien, qui se compose d'une guitare, d'un *tiple* et d'une *bandola*. *La estudiantina* se détache du trio andin colombien avec l'addition de quelques idiophones, et l'orchestre colombien se détache de *la estudiantina* avec l'inclusion d'autres instruments comme le piano, la flûte, le violoncelle, la contrebasse, le violon, etc. Ces ensembles ont établis un modèle d'interprétation fondé sur la musique de salon au style européen pour les danses de l'intérieur du pays comme le *bambuco*, le *pasillo*, la *danza*. Le trio andin colombien est un ensemble emblématique pour la musique colombienne par sa permanence et la validité qu'il a conservée depuis plus d'un siècle dans la région andine colombienne. Voir à ce sujet Egberto Bermudez, *Los Instrumentos Musicales en Colombia*, Bogotá, Université nationale de Colombia, 1985, p. 93-101 et María Eugenia Londoño et Alejandro Tobon, « Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara », *Artes la revista*, 7/4, 2004, p. 44-68.

comme la guitare, le *tiple* et la *bandola*⁸⁹². Les modes de jeu de ces instruments ont acquis un grand raffinement sonore et technique, et leur étude s'est intégrée aux contextes académiques. Enfin, ce canon interprétatif s'est établi comme modèle de jeu pour les concours et festivals de musique qui cherchent à promouvoir les rythmes de danse traditionnels de cette région colombienne.

De leur côté, les manifestations musicales des paysans du Plateau cundiboyacense se caractérisent principalement par leur caractère joyeux, festif et dansant. Nous rencontrons, parmi ces manifestations, des musiques traditionnelles comme le *torbellino* ou le *bambuco*, dans lesquelles il est encore possible d'observer les modes de jeu des paysans, avec un type d'interprétation très dansant, mais moins raffiné et soigné que celui des danses traditionnelles réalisées par les ensembles de musique colombienne de salon. Par ailleurs nous retrouvons, parmi les paysans du Plateau, d'autres danses telles que le *merengue*, venu de la côte Caraïbe, qui s'est acclimaté à la région et qui reste dans le même esprit populaire et festif. Ces musiques ont été accompagnées principalement avec la guitare, le *tiple* et des instruments de percussion mais aussi occasionnellement avec le *requinto*. Ces manifestations, en raison du contexte dans lequel elles sont produites, sont vues avec mépris et dénommées comme des musiques paysannes ou populaires, mais elles n'ont pas été répertoriées sous l'étiquette de « musique colombienne », titre qui n'est conféré qu'aux musiques des rythmes des danses de la région andine colombienne, interprétées sous les canons folkloriques que nous avons évoqués plus haut.

L'enjeu assumé avec l'émergence de la musique *carranguera* est de récupérer les caractéristiques des modes de jeu des paysans de la région du Plateau cundiboyacense, qui gardent leur caractère populaire, dansant et rural.

Pour l'utilisation des instruments comme le *tiple* et le *requinto*, qui étaient traditionnellement employés pour accompagner les musiques de la région comme le *torbellino*, la *guabina*, le *bambuco* et le *pasillo*, les musiciens ont dû adapter leurs techniques d'exécution pour réaliser l'accompagnement d'autres types de musique comme le *vallenato*, et spécialement le *merengue*. Ce qui en est ressorti est une

⁸⁹² Ces trois instruments sont considérés comme des luths à manche avec caisse de pulsation. Voir Egberto Bermudez, *Los Instrumentos Musicales en Colombia*, op. cit., p. 99.

hybridation entre les façons d'interpréter les rythmes de danse traditionnelle, dans des styles plus festifs et dansants, et les façons d'interpréter le *vallenato* à cordes de la côte Caraïbe.

Nous allons examiner dans la suite de cette section la façon dont s'est consolidé l'ensemble *carranguero* traditionnel ainsi que les variantes qu'il a connues. Par ailleurs, nous allons voir quelques caractéristiques organologiques propres aux instruments de l'ensemble *carranguero* traditionnel. Enfin, nous verrons comment les modes de jeu instrumental récupérés et défendus par les musiciens *carrangueros* unis aux caractéristiques timbriques de l'ensemble *carranguero*, constituent les éléments avec lesquels s'est construite la revendication de l'identité sonore des paysans de Boyacá.

10.1.1. L'instrumentarium de l'ensemble *carranguero* et ses variations

10.1.1.a. Instrumentarium de l'ensemble instrumental *carranguero* traditionnel : « la couleur locale »

L'identité sonore de l'instrumentarium dans la musique *carranguera* s'est formée principalement autour des instruments à cordes pincées. Jorge Velosa mentionne comment, au niveau de l'instrumentarium, la musique *carranguera* a réussi deux faits importants par rapport aux musiques paysannes de Boyacá et par rapport au positionnement de ces instruments dans les pratiques musicales de la région. Velosa mentionne ainsi que l'instrumentarium de la musique *carranguera* a permis un renouveau dans les pratiques paysannes de la région en parvenant « à la consolidation classique des quatre instruments avec lesquels il est généralement interprété : *tiple*, *requinto*, guitare et *guacharaca* »⁸⁹³. Également, il remarque que « [...] l'élan redonné à la musique à cordes

⁸⁹³ Traduction de : « *Llegar a la consolidación clásica de los cuatro instrumentos con los que generalmente se interpreta: tiple, requinto, guitarra y guacharaca* ». Extrait du questionnaire proposé par Jorge Molina au chanteur et compositeur Jorge Velosa, Bogotá, 19 mai 2019, Question 1 : Quels éléments nouveaux pensez-vous que la musique *carranguera* introduise par rapport aux musiques paysannes présentes à Boyacá ?

a été très important. Avec l'apparition de la musique *carranguera*, les bâtons [instruments] redescendirent des murs où ils pendaient comme de simples souvenirs »⁸⁹⁴.

Il est important de signaler qu'entre musiciens *carrangueros*, les instruments utilisés sont nommés comme *palitos*, ou « bâtonnets », pour faire allusion au fait que tous sont construits en bois. Les instruments signalés par Velosa sont trois cordophones à cordes pincées de la famille du luth, à savoir t le *tiple*, le *requinto* et la guitare, et un instrument de percussion, idiophone de friction, qui est la *guacharaca*. La dénomination des instruments de cet ensemble instrumental *carranguero* est décrite par Jorge Velosa dans la chanson *Los Cuatro Palitos* (Les quatre bâtonnets)⁸⁹⁵. Dans le premier couplet de la chanson, il présente les quatre instruments basiques de la musique *carranguera* :

Avec quatre bâtonnets, on joue la <i>Carranga</i> ,	<i>Con cuatro palitos se toca la Carranga, Con requinto, tiple, guitarra, y guacharaca.</i>
Avec <i>requinto</i> , <i>tiple</i> , guitare, et <i>guacharaca</i> .	

Ensuite, dans la chanson, il décrit les fonctions qu'ont normalement les instruments dans l'ensemble *carranguero*. D'abord sont présentés le *requinto* et le *tiple*, le premier comme un instrument mélodique, celui qui fait les *punteos* (mélodies), et le *tiple* qui fait l'accompagnement :

Le <i>requinto</i> dit, de pointeur je suis content	<i>El requinto dice, de puntero me amaño</i>
Et le <i>tiple</i> répond, pardon je vous accompagne	<i>Y el tiple contesta, permiso lo acompaño</i>

La présentation des instruments continue avec la guitare, qui marque la basse, et la *guacharaca*, qui fait la percussion et contribue à l'ensemble rythmique :

La guitare demande pour elle de marquer	<i>La guitarra pide para ella la marcada</i>
Et la <i>guacharaca</i> ne le perd pas leurs pas.	<i>Y la guacharaca no le pierde pisada.</i>

⁸⁹⁴ Traduction de : « *Reimpulso que se le dio a la música de cuerda ha sido muy importante. Con la aparición de la música carranguera se bajaron los palitos de las paredes, donde colgaban como meros recuerdos* », *ibidem*.

⁸⁹⁵ Jorge Velosa y Los Hermanos Torres, « [Los Cuatro Palitos](#) », *El que canta sus penas espanta*, Discos Fuentes, 1988.

Parmi tous les instruments que nous venons de décrire et qui font partie de l'ensemble *carranguero* classique, il est possible dans certains travaux de retrouver l'harmonica⁸⁹⁶, qui est connu également entre les musiciens *carrangueros* comme la *riolina*. Cet instrument se retrouve occasionnellement dans l'ensemble *carranguero* depuis les premiers enregistrements de Jorge Velosa. L'instrument qui, selon les musiciens *carrangueros*, jouissait déjà d'une certaine popularité à Boyacá depuis les années 1950 pour sa proximité sonore avec l'accordéon, offrait la possibilité d'interpréter des *vallenatos* et en général de la musique populaire⁸⁹⁷. Pour d'autres musiciens, comme Franck Forero du groupe *Velo de Oza*, cet instrument permet d'établir un pont entre la musique *carranguera* et d'autres musiques, comme la musique *country* des États-Unis ou bien le blues⁸⁹⁸. L'harmonica est en général interprété par celui qui joue la *guacharaca*, soit très souvent le chanteur principal du groupe, de telle manière qu'il puisse jouer sans arrêter de maintenir les cellules rythmiques de la *guacharaca*. Les musiciens *carrangueros* emploient autant les harmonicas diatoniques que les chromatiques⁸⁹⁹. Certains jouent sur scène avec un set d'harmonicas chromatiques et diatoniques pouvant comprendre plusieurs harmonicas diatoniques en différentes tonalités⁹⁰⁰. Cependant, cet instrument n'a pas été adopté par la plupart des groupes de musique *carranguera*, les autres instruments comme le *tiple*, le *requinto*, la guitare et la *guacharaca* définissant vraiment l'identité sonore de ce genre musical.

⁸⁹⁶ D'après les références de l'encyclopédie *Universalis* : « L'harmonica est un instrument à anches libres battantes de petite taille, de la même famille que l'accordéon. C'est le souffle de l'instrumentiste qui, en passant par des alvéoles munies de lamelles métalliques, les anches, produit les notes de deux manières distinctes : en soufflant ou en aspirant l'air ». Voir Eugène Lledo, « Harmonica, en bref », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté sur www.universalis-edu.com/accesdistant.sorbonne-universite.fr/encyclopedie/harmonica-en-bref/ le 8 juillet 2020.

⁸⁹⁷ Voir à ce sujet Daniel Alejandro Alvarez Duarte, *Cuatro estilos de tocar la Rumba y el Merengue Carranguero en el Tiple*, mémoire de licence en musique, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2017, p. 59. Voir également les références de <http://Carranga.org/los-cuatro-palitos/>.

⁸⁹⁸ Extrait de l'interview personnelle de Franck Forero, du groupe *Velo de Oza*, le 15 août e 2019 à Tunja. ([Audio 1](#), 15 août e 2019).

⁸⁹⁹ Dans la musique *carranguera*, il est possible à retrouver deux types d'harmonicas : diatonique et chromatique. Selon l'encyclopédie *Universalis* : « L'harmonica diatonique ne possède pas toutes les notes de la gamme chromatique : il est accordé dans une tonalité déterminée. L'harmonica chromatique permet, grâce un système de tirettes, d'obtenir tous les demi-tons, donc de jouer dans toutes les tonalités ». Voir Eugène Lledo, « Harmonica, en bref », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], *op. cit.*

⁹⁰⁰ Nous avons retrouvé des références qui mentionnent, par exemple, la façon dont le musicien et compositeur Alvaro Suesca, du groupe *El Pueblo Canta*, utilise entre trois et quatre harmonicas diatoniques de dix trous, accordés en différentes tonalités majeures, en fonction des tonalités employées dans le répertoire de chansons. Voir à ce sujet les références données dans l'interview de Daniel Alvarez à Alvaro Suesca le 9 mars 2017. Les références sont extraites de Daniel Alejandro Alvarez Duarte, *Cuatro estilos de tocar la Rumba y el Merengue Carranguero en el Tiple*, *op. cit.*, p. 59.

La consolidation de l'ensemble traditionnel de musique *carranguera*, tant par ses effectifs que par le choix des instruments, est comparée par Velosa comme « un procès évolutif qu'ont universellement connu d'autres quatuors, par exemple certains groupes de rock »⁹⁰¹. Également, il signale que c'est quelque chose qui s'est formé de manière « fortuite et consciente à partir de la pratique musicale »⁹⁰². Pour le côté conscient, il signale que l'inclination et le goût pour le *tiple* et le *requinto* sont dus à l'importance que ces instruments ont dans l'ensemble instrumental du genre musical de *guabina-torbellino*. Nous devons remarquer que ces deux instruments sont essentiels à la formation de l'ensemble instrumental de *guabina-torbellino* et que ce genre musical a centré son identité dans la sonorité de ces deux instruments. La musique *carranguera*, comme nous l'avons déjà vu dans son processus historique et évolutif, garde un important ancrage avec les musiques de *guabina* et *torbellino*, dont elle reprend une partie importante de l'instrumentarium, et un lien très fort avec les pratiques de la poésie chantée. La relation avec ce genre musical a défini très fortement les caractéristiques sonores de l'identité de la musique *carranguera*⁹⁰³. Les deux autres instruments de l'ensemble *carranguero*, la guitare et la *guacharaca*, obéissent également à des choix conscients. La guitare, de son côté, étant donné son importance pour le marquage des basses, permet de compléter et équilibrer les registres sonores de l'ensemble. Avec la guitare qui couvre le registre bas et une partie du médium, nous retrouvons le *tiple*, qui englobe le registre médium et le *requinto*, qui fait la figuration mélodique et d'accompagnement dans la partie haute du registre. La *guacharaca*, pour sa part, qui est le seul instrument nettement de percussion de l'ensemble traditionnel, remplit ces fonctions d'encrage rythmique dans le spectre haut du registre sonore du groupe.

Au-delà des aspects conscients mentionnés par Velosa, d'autres aspects de caractère fortuit ou accidentel ont eu une incidence pour arrêter à quatre le nombre de membres du groupe. Les aspects signalés par Velosa à ce sujet sont de caractère logistique et économique. Il les évoque de la manière suivante :

⁹⁰¹ Traduction de : « *Creo que llegar a estos instrumentos fue un proceso evolutivo, como el que han vivido otros cuartetos universalmente, por ejemplo, algunos grupos roqueros. Pudo ser un hallazgo entre fortuito y consciente a partir de la práctica musical* ». Extrait du questionnaire proposé par Jorge Molina au chanteur et compositeur Jorge Velosa, Bogotá, 19 mai 2019. Question 3 : Pourquoi une telle prédilection pour l'ensemble instrumental *requinto*, *tiple* et guitare ?

⁹⁰² *Ibidem*.

⁹⁰³ Pour le concept d'identité sonore voir note de bas de page 735.

« Il y a quelque chose de purement accidentel, mais intéressant à signaler, que j'ai appris au fil du temps. C'est arrivé à d'autres groupes qui, après un processus, sont devenus connus : quand nous avons commencé notre activité de groupe, pour les déplacements, nous étions très à court de ressources, et dans la voiture, il n'y avait de place que pour quatre [personnes] et les instruments »⁹⁰⁴.

L'ensemble instrumental *carranguero* et l'effectif du groupe ont été repris par la plupart des groupes *carrangueros* et ils continuent à être en vigueur dans l'actualité. Néanmoins, quelques variantes sur l'ensemble traditionnel se sont produites et ont porté d'importantes modifications sur l'*instrumentarium* initial. Nous allons voir plus loin, quelles sont ces variations et modifications tout au long de l'évolution de la musique *carranguera*.

10.1.1.b. Variations occasionnelles et modifications permanentes apportées à l'*instrumentarium carranguero* traditionnel

Depuis le début des travaux de Jorge Velosa, des interventions occasionnelles ont touché l'*instrumentarium* de l'ensemble *carranguero* traditionnel ou basique, pour donner de la variété aux chansons ou se rapprocher de la sonorité des rythmes de danse traditionnelle, mais aussi des modifications permanentes. Nous allons analyser de plus près ces variations et modifications en tenant compte de la famille d'instruments, de leur registre et de leur fonction au sein du groupe. Enfin, nous examinerons certains cas où l'ensemble instrumental est changé de manière drastique.

A. Les variations et modifications dans le registre bas

La première modification importante qu'a connue l'ensemble *carranguero*, et qui s'est produite de manière permanente dans certains groupes, est le changement de la guitare pour la basse électrique. Selon les informations proposées par Renato Paone, le premier groupe qui a employé la basse électrique à la place de la guitare est celui dirigé par Jaime

⁹⁰⁴ Traduction de : « *Hay algo puramente accidental, pero interesante de contar, que con el tiempo he venido sabiendo les sucedió a otros grupos que luego de un proceso se volvieron conocidos: cuando empezamos con nuestra actividad grupal, para los desplazamientos estábamos muy escasos de recursos, y en el carro apenas cabíamos cuatro y los instrumentos* ». Extrait du questionnaire proposé par Jorge Molina au chanteur et compositeur Jorge Velosa, Bogotá, 19 mai 2019. Question 3, *op. cit.*

Castro, *Los Filipichines* qui, comme nous l'avons déjà rappelé, a été fondé en 1988. Leur premier enregistrement, qui aussi le premier de musique *carranguera* dans lequel une basse électrique a été introduite, est l'album *Sabor Carranguero*⁹⁰⁵ enregistré en 1997.

Une autre expérience, retrouvée dans le registre bas de l'ensemble *carranguero* et intéressante à mentionner, concerne l'utilisation du *guitarron* mexicain⁹⁰⁶ par le groupe *carranguero Rumbambuquiando*⁹⁰⁷. Le *guitarron*, instrument utilisé dans les groupes de *mariachi*, s'est substitué à la guitare dès leurs premiers travaux pour faire les figurations de la basse. Néanmoins, nous pouvons observer que dans les travaux plus récents, ils utilisent la guitare acoustique.

La deuxième expérience que nous voulons signaler est celle des *Los Rolling Ruanas* qui consista à utiliser une guitare à sept cordes, dont la dernière est accordée sur un Si, une quarte au-dessous du Mi2, qui est la corde la plus basse de la guitare à six cordes.

B. Les variations et modifications avec des instruments mélodiques dans le registre aigu

Les premières substitutions que nous retrouvons sur l'ensemble *carranguero* classique sont faites avec des instruments mélodiques à cordes pincées, comme la *bandola* de la Plaine⁹⁰⁸, la *bandola* andine ou la guitare *requinto*. Ces instruments sont introduits de façon occasionnelle dans l'ensemble *carranguero* pour interpréter certains rythmes de danse, produisant des hybridations avec d'autres danses traditionnelles et populaires d'autres régions de la Colombie. Ces expériences ont été réalisées spécialement par Jorge Velosa et ses différents ensembles *carrangueros*.

⁹⁰⁵ Los Filipichines, *Sabor Carranguer*, Discos El Dorado, 1997.

⁹⁰⁶ Le *guitarron* est guitare de grande taille du Mexique. Il est joué pour faire la basse dans les mariachis et autres ensembles mexicains. Cet instrument a six cordes avec l'accord suivant de la sixième à la première : La-Ré-Sol-Do-Mi-La. Le manche du *guitarrón* est court et il n'a pas des frettes. Voir J. Richard Haefer, « *Guitarrón* », *Grove Music Online*, 25 mai 2016; consulté le 7 avril 2021 sur : <https://www-oxfordmusiconline-com.accesdistant.sorbonne-universite.fr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-4002294242>.

⁹⁰⁷ Le groupe *Rumbambuquiando* est fondé en 2005 dans la ville de Tunja à Boyacá à l'initiative de cinq étudiants de licence en musique de l'Université pédagogique et technologique de Colombie (UPTC).

⁹⁰⁸ La *bandola* de la Plaine et la *bandola* andine sont toutes les deux des codorphones classés dans la famille des luths à manche avec caisse de pulsation, dont la pulsation se produit à l'aide d'un médiator.

Par exemple, la *bandola* de la Plaine est utilisée dans certaines pièces de musique *carranguera* en rythme de danse du *joropo* ou de *merengue joropiado* pour avoir une plus grande proximité avec le caractère de danse du *joropo* de la Plaine orientale colombienne. Nous pouvons citer des chansons comme *Blandito de corazón* (Doux de cœur)⁹⁰⁹ de Jorge Velosa y Los Carrangueros qui introduisent la *bandola* de la Plaine. Au sujet de cette chanson, Luis Alberto Aljure, qui a participé à l'enregistrement de cette chanson, exprime le concept suivant au sujet de l'*instrumentarium* et de son interprétation : « Joué avec la *bandola de la Plaine*, mais interprété par Velosa, cela sonne comme de la *Carranga*, même si elle est [en rythme] de *pasaje*, même si c'est un *joropo* »⁹¹⁰.

La *bandola* andine est utilisée dans des pièces qui présentent une relation avec les rythmes de danse de *bambuco* et *pasillo* de la région andine colombienne. Nous pouvons retrouver cet instrument dans la chanson *La Pasilladora*⁹¹¹ de Jorge Velosa et Los Carrangueros. L'utilisation de la *bandola* andine dans cette pièce lui confère une sonorité plus délicate que celle du *requinto*, ce qui rapproche son interprétation du rythme du *pasillo* de la région de l'axe du café en Colombie.

La guitare *requinto* est aussi introduite occasionnellement dans l'ensemble *carranguero*. Cet instrument rappelle la relation, comme nous l'avons déjà examiné, que la musique *carranguera* garde avec le *valletato* à cordes pincées, avec le *merengue boyacese* et avec la musique *guasca*, dont l'ensemble instrumental est formé par la guitare marquante, la guitare *requinto*, ou mélodique, et la *guacharaca*. Jorge Velosa a écrit une chanson qui parle justement de cet instrument, *La guitarra puntera*⁹¹² (La guitare mélodique), connue aussi comme guitare *requinto*, pour faire les mélodies et les ornements.

Enfin, il est important de mentionner, au sein de cette catégorie d'instruments ayant un rôle mélodique dans les ensembles, la présence occasionnelle de l'accordéon dans certains groupes. Dans d'autres groupes, cet instrument est même devenu permanent. On

⁹⁰⁹ Jorge Velosa y Los Carrangueros, « [Blandito de corazón](#) », *Revolando en Cuadro*, Discos Fuentes, 1994.

⁹¹⁰ Traduction de : « Metido con bandola llanera pero sonado por Velosa suena Carranga, así sea pasaje, así sea joropo ». Extrait de l'interview personnelle de Luis Alberto Aljure et José Fernando Rivas à Bogotá le 3 mai 2019. ([Audio 4](#), 3 mai 2019).

⁹¹¹ Jorge Velosa y Los Carrangueros, « [La pasilladora](#) », *Marcando calavera*, Discos Fuentes, 1996.

⁹¹² Los Carrangueros de Ráquira, « [La guitarra puntera](#) », *Así es la vida*, FM, 1982.

le retrouve ainsi à Boyacá parmi certaines musiques populaires très appréciées des paysans, comme le *vallenato* ou la musique mexicaine connue sous le nom de *Norteña*.

C. Les variations et modifications introduites avec des instruments de percussion

Du côté des instruments de percussion, il est aussi possible d'en retrouver certains qui sont introduits occasionnellement dans les ensembles *carrangueros* pour donner plus de variété à la sonorité, et se rapprocher des caractéristiques sonores de certaines danses traditionnelles avec lesquelles la musique *carranguera* a établi une empathie. Ce rapprochement s'effectue alors soit par la fusion avec les rythmes de rumba et merengue, soit par l'interprétation de ces danses en partant des caractéristiques de l'ensemble *carranguero*. Nous allons examiner quatre voix différentes au cours desquelles les musiciens *carrangueros* ont incorporé de nouveaux instruments à l'ensemble *carranguero* : l'ensemble instrumental de *torbellino-guabina*, l'*instrumentarium* des groupes de *zoropo*, l'*instrumentarium* d'autres danses andines, l'*instrumentarium* des groupes de musique tropicale.

En ce qui concerne l'ensemble instrumental de *torbellino-guabina*, nous devons signaler que la proximité de ce genre musical avec la musique *carranguera* fait que l'introduction des instruments de l'ensemble *guabinero* à l'ensemble *carranguero* devient vite assez organique et ne produit pas de contradictions entre les musiciens. Ainsi que nous l'avons déjà remarqué, ces variations d'instruments donnent l'impression de rester dans la tradition.

Liliana Uribe, dans son travail de recherche sur le *torbellino*, propose une classification et une description exhaustives des instruments servant à interpréter du *torbellino* et qui, comme nous le signalons, sont susceptibles d'être introduits dans l'ensemble *carranguero*. Quant aux instruments de percussion, Uribe signale la présence de plusieurs groupes d'instruments. Le premier concerne les idiophones secoués dont nous retrouvons des sonnailles appelées *quiribillos* et des hochets, parmi lesquels nous retrouvons l'*alfandoque* et la maraca. En deuxième, nous rencontrons les idiophones entrechoqués, dont les *cucharas*, qui correspondent à une paire de cuillères en bois. En troisième, le groupe d'idiophones raclés et frappés dont la *carraca* ou la *quijada*, qui est fabriquée avec l'os de la mâchoire inférieure d'un cheval ou d'un âne. Également, nous rencontrons

dans ce groupe la *guacharaca*, qui est l'instrument de percussion qui restera dans l'ensemble *carranguero*. Le quatrième groupe est celui des idiophones frottés dans lequel nous rencontrons la *esterilla*, un instrument à la forme d'une carquette construite avec des bouts de roseau qui se frottent entre eux pour produire un son. Enfin, nous rencontrons un membranophone frictionné, appelé *zambumbia* ou *zambomba*, qui permet de couvrir les fréquences basses de l'ensemble instrumental pour le *torbellino*⁹¹³.

Le groupe qui a réalisé le plus d'expériences à ce sujet est le groupe *carranguero El Pueblo Canta*. Ils ont introduit dans l'*instrumentarium* de leur ensemble *carranguero* des idiophones tels que le *quiribillo*, le *chucho*, les *cucharas*, la *carraca de burro* ou la *esterilla*⁹¹⁴. Pour les membres de ce groupe, l'évolution de l'*instrumentarium* s'est faite sans trop s'éloigner de la tradition : « Nous essayons toujours d'évoluer dans le même ensemble, sans aller au-delà de la tradition »⁹¹⁵.

Un autre instrument de percussion fréquemment introduit dans l'ensemble *carranguero* est les *capachos*. Cet instrument est un idiophone secoué. C'est un type de maraca qui fait la basse de la cellule rythmique de la danse du *joropo* de la Plaine orientale de la Colombie et du Venezuela. Avec les *capachos*, deux systèmes d'accentuation rythmique sont formés à partir de la métrique sesquialtère qui est présente aussi bien dans le *merengue* que dans le *joropo*⁹¹⁶. Nous pouvons citer deux chansons qui introduisent les *capachos* en tant que percussion dans l'ensemble *carranguero*. La première est *Las Adivinanzas Del Jajajay*⁹¹⁷ (Les devinettes du *Jajajay*) de Jorge Velosa et *Los Carrangueros*, et la deuxième est la chanson *Calambre Llanero*⁹¹⁸ du groupe *Velo de Oza* dans laquelle il est possible d'entendre des sections en rythme de *joropo* avec des sections en rythme de rock.

⁹¹³ Pour approfondir le sujet des instruments de percussion dans le *torbellino*, nous recommandons la lecture de Liliana Uribe, *La musique de Torbellino dans la province de Velez – Colombie*, mémoire de master 2, Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, 2009, p. 33-35.

⁹¹⁴ Références extraites de l'interview personnelle d'Alvaro Suesca et Edixon Suesca du groupe *El Pueblo Canta*, Tuta-Boyacá, le 22 janvier 2017.

⁹¹⁵ Traduction de : « *Nosotros tratamos siempre de evolucionar dentro del mismo formato, sin irnos mas allá de lo tradicional [...]* ». Extrait de l'interview personnelle d'Alvaro Suesca et Edixon Suesca, *op. cit.*

⁹¹⁶ Voir à ce sujet, dans le chapitre 7 : « La métrique sesquialtère ou birythmique dans les rythmes de danse *carranguera* ».

⁹¹⁷ Jorge Velosa y Los Carrangueros, « [Las adivinanzas del jajajay](#) », *Lero, lero, candelero*, MTM, 2003.

⁹¹⁸ Velo de Oza, « [Calambre llanero](#) », *Sumercé*, MTM, 2012.

Le *bombo legüero*⁹¹⁹ est utilisé assez souvent par bon nombre de groupes *carrangueros* pour accompagner spécialement des pièces en rythme de danse de *rajaleña*, une danse traditionnelle de la zone andine colombienne. Cette danse est reprise dans le répertoire de certains groupes en tant que partie intégrante des rythmes de danse propres à la musique *carranguera* et que nous avons classés, parmi les danses traditionnelles colombiennes incorporées au répertoire *carranguero*, comme une variété du *bambuco*. Entre les diverses chansons que nous avons rencontrées avec le *bombo legüero*, nous pouvons mentionner *Villancico campesino*⁹²⁰ du groupe *El Pueblo Canta*, et *El amor es una vaina* (L'amour est quelque chose)⁹²¹. Ces deux chansons se distinguent par leur caractère dansant, propre au rythme de danse de la *rajaleña* et qui est intensifié par l'incorporation du *bombo legüero*.

Le dernier groupe d'instruments de percussion que nous allons examiner concerne les instruments qui ont été intégrés aux groupes de musique *carranguera* mais qui proviennent de l'*instrumentarium* des musiques dénommées en Colombie comme *tropicales*⁹²². Les instruments concernés sont principalement : la *güira*⁹²³, qui se substitue à la *guacharaca* car elle offre plus de puissance et possède un son plus brillant, dû à sa construction métallique. Néanmoins, cet instrument garde la même fonction que la *guacharaca* dans l'ensemble musical *carranguero*. Deux autres instruments, qui sont introduits dans les groupes de musique *carranguera* et provenant des ensembles de

⁹¹⁹ Le bombo legüero est un grand tambour cylindrique à deux patches, sans cordes intérieures, appartenant à la famille des membranophones (211.212.111), selon l'adaptation du système de classification organologique proposé par José Pérez de Arce et Francisca Gili. Voir José Pérez de Arce et Francisca Gili, « Clasificación Sach-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana », *Revista Musical Chilena*, Año LXVII, janvier-juin 2013, 219, Annexe 7.

⁹²⁰ El Pueblo Canta, « [Villancico campesino](#) », Cantores y Bailadores, Edi-Son productions, 2007.

⁹²¹ Los Carrangueros de Ráquira, « [El amor es una vaina](#) », ¡Viva quien toca!, FM, 1981.

⁹²² Sur le concept de musique tropicale voir note de bas de page 309

⁹²³ La *güira* est une variante du *güiro* présente principalement dans les ensembles de *merengue* en République dominicaine ainsi que dans d'autres ensembles musicaux de la Caraïbe en Amérique du Sud. La *güira* est, comme la *guacharaca*, un idiophone raclé dont la particularité est d'être fabriqué en métal en forme de cylindre qui, du côté du racloir, dispose de rainures pour produire le son en raclant avec un peigne et qui, du côté opposé, est munie d'une poignée pour le prendre avec la main. La différence avec le *güiro* est que celui-ci est construit à partir d'unealebasse. Voir, au sujet du *güiro*, John M. Schechter, James Blades, and James Holland, « Güiro », *Grove Music Online*, 2001, consulté le 10 juillet 2020 sur www-oxfordmusiconline-com.accesdistant.sorbonne-universite.fr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012008.

musiques afro-caribéennes, sont les *timbales*⁹²⁴ cubaines et la *conga*⁹²⁵. Parmi les groupes qui ont utilisé ce type de percussion, nous pouvons citer principalement *San Miguelito* et *Los Doctores de la Carranga* du département du Nord de Santander.

D. Ensembles instrumentaux atypiques

Parmi les groupes que nous avons choisis dans notre corpus de travail, nous en avons étudié trois qui ont fait de nouvelles propositions à partir de la musique *carranguera* et qui sont à l'origine d'hybridations avec d'autres genres musicaux. S'ils ont repris les instruments de l'ensemble *carranguero* traditionnel, ils ont aussi réutilisé les instruments propres aux genres avec lesquels ils ont réalisé ces fusions musicales. Nous allons examiner ci-dessous le cas des groupes *Velo de Oza*, *San Miguelito* et *Los Rolling Ruanas*.

Instrumentarium du groupe *Velo de Oza*

Ce groupe, qui s'autodéfinit comme un groupe de Carrangarock, mélange l'instrumentarium de l'ensemble traditionnel de *Carranga* avec celui du rock. Ce que nous avons pu observer avec le parcours musical de ce groupe, c'est la constante exploration et variation de l'instrumentarium et du nombre de ses effectifs. Le groupe, d'après les informations données par leur chanteur principal et directeur⁹²⁶, a commencé comme un groupe de rock classique avec un quatuor composé de deux guitares électriques

⁹²⁴ Appelés également *pailas*, *timbaleras* ou *tarolas* tropicales, ces instruments sont de la famille des membranophones à sons indéterminés. Ils se composent de deux tambours cylindriques en métal, avec une seule membrane, qui sont installés de façon acoustiquement indépendante sur le même support. Ils peuvent également être intégrés à d'autres percussions auxiliaires. L'instrument peut être joué en mélangeant des coups avec les baguettes et les mains sur la membrane ou bien sur les côtés dans les cerceaux en métal, ce qui offre un large spectre de timbres pour la percussion. Cet instrument est largement répandu dans différents genres de musique latino-américaine comme la salsa et le *merengue* dominicain. Références extraite d'Helio Orovio, *Diccionario de la música cubana: biográfico y técnico*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1992 [2^e édition], consulté sur www.ecured.cu/Diccionario_de_la_m%C3%BAsica_cubana:_biogr%C3%A1fico_y_t%C3%A9cnico le 10 juillet 2020.

⁹²⁵ La *conga*, connue également comme *tumbadora*, est un tambour frappé afro-cubain, classé comme membranophone. Les congas se retrouvent dans bon nombre d'ensembles de danse latino-américains et elles se jouent par deux ou par quatre. Dans les ensembles de musique *carranguera* qui ont introduit cet instrument, nous la retrouvons avec une paire de tambours. Voir, au sujet de la *conga*, James Blades, and James Holland, « Conga », *Grove Music Online*, 2001, consulté le 10 juillet 2020 sur www.oxfordmusiconline-com.accesdistant.sorbonne-universite.fr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006284.

⁹²⁶ Les références de cette section sont extraites de l'observation directe ainsi comme de l'interview de Franck Forero, du groupe *Velo de Oza*, le 15 août 2019 à Tunja.

et une basse électrique, plus la batterie, pour ensuite ne conserver qu'un trio après avoir ôté l'une des guitares de l'ensemble initial. Par la suite, le groupe a commencé à se rapprocher progressivement de l'instrumentarium des ensembles traditionnels de musique *carranguera*. Le premier pas de cette approche a été l'incorporation du *requinto* dans le groupe pour former le type d'ensemble le plus stable dans l'histoire du groupe, avec les suivants instruments : *requinto*, batterie, guitare électrique et basse électrique. Avec l'ajout d'autres instruments provenant de l'ensemble *carranguero*, tels que le *triple* et la *guacharaca*, le groupe est arrivé à un nombre de six musiciens. Pour des raisons logistiques, le groupe a aujourd'hui arrêté à quatre ses effectifs avec l'ajout sporadique d'un cinquième musicien qui joue le *triple*. Cependant, le quatuor a conservé le *triple* et la *guacharaca*. Le batteur a inclus la *guacharaca* dans son set de percussion, avec d'autres instruments comme les shakers et la *carraca*, ou mâchoire d'âne. Quant au guitariste, qui est aussi le chanteur principal, il joue la guitare électrique et, occasionnellement, le *triple*. Comme nous l'avons mentionné, le groupe intègre aussi les harmonicas chromatiques et diatoniques. Par ailleurs, des effets sonores sont ajoutés sur certains instruments, particulièrement la distorsion pour la guitare et la basse électrique, c'est-à-dire des sons électroniques inspirés du genre de musique électronique *dubstep*⁹²⁷.

Instrumentarium du groupe San Miguelito

Ce groupe, qui englobe un large spectre de genres musicaux fusionnés avec la musique *carranguera*, notamment la musique *parrandera*, la musique traditionnelle colombienne de diverses régions du pays, ainsi que le rock et la pop, a élargi également son instrumentarium et ses effectifs sur scène. Selon les informations données par Efraín Albarracín, l'un des membres du groupe, au cours d'une interview personnelle⁹²⁸, le nombre de musiciens sur scène en concert peut aller jusqu'à 15, ce qui convertit le groupe en un orchestre de bal tropical. Le groupe, dont le noyau principal fut étoffé par les trois frères Albarracín, a structuré le groupe à partir d'eux, puisque les trois frères interprètent

⁹²⁷ Le *dubstep* est un genre de musique électronique dont les origines remontent à l'année 2000 en Angleterre. « Le terme "dubstep" dérive de la musique *dub* jamaïcain et du *two-step garage*, un genre britannique qui met l'accent sur une grosse caisse sur des rythmes alternés (par opposition à la pulsation régulière de la techno et de l'house) ». Voir sur Geeta Dayal, « Dubstep », *Grove Music Online*, 11 février 2013, consulté le 18 janvier 2021 sur www.oxfordmusiconline-com.accesdistant.sorbonne-universite.fr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002235037. Traduction Jorge Molina.

⁹²⁸ Interview personnelle d'Efraín Albarracín du groupe *San Miguelito*, Tunja-Boyacá, le 1^{er} mai 2019, *op. cit.*

les instruments venus de l'ensemble *carranguero* : le *tiple*, le *requinto* et la *guacharaca* (ou bien la *güira*), mais aussi les parties vocales. Les autres membres du groupe, toujours selon les informations données par Efraín Albarracín, assurent le reste des instruments étrangers à l'ensemble traditionnel *carranguero*. Nous retrouvons ainsi la basse électrique, la batterie, les congas, les timbales, le clavier, l'accordéon, la guitare électrique et un ensemble d'instruments à vent parmi lesquels le trombone, la trompette, le saxophone ou la clarinette.

Los Rolling Ruanas

La particularité de l'instrumentarium de ce groupe est d'avoir décidé de conserver les instruments de l'ensemble *carranguero* traditionnel, leur évolution sonore étant réalisée par des processus numériques appliqués aux instruments mais aussi par des modifications dans leur facture même. D'après les informations obtenues auprès de quelques membres du groupe⁹²⁹, le choix de garder les instruments traditionnels de l'ensemble *carranguero* vient de la volonté d'exalter la formation de cet ensemble. Par ailleurs, ils ont senti que la magie du groupe *Los Rollings Ruanas* se retrouve dans l'exploration des possibilités au niveau des timbres de l'ensemble *carranguero* traditionnel pour faire grandir et élargir leur sonorité.

Avant de rentrer dans l'expérimentation numérique, le groupe a cherché à trouver un équilibre et un élargissement du niveau sonore des instruments, tant pour les concerts en live que pour les enregistrements. Le premier pas dans cette voie a été de mettre en valeur le niveau sonore du *tiple*. Cet instrument est important dans l'ensemble parce que sa fonction et rythmique lui permet d'accoupler et souder les instruments entre eux mais aussi de remplir tout le registre médium de l'ensemble. Pour cela, les musiciens du groupe ont recherché un son plus roque, plus profond et robuste et moins brillant que celui que l'on trouve d'habitude dans les ensembles *carrangueros*. Cette recherche s'est effectuée tant dans la facture de l'instrument qu'à partir de l'égalisation des fréquences dans la sonorisation en live et pendant les enregistrements. L'autre instrument dont les membres du groupe ont cherché à élargir les possibilités sonores est la guitare. Comme nous l'avons mentionné, le groupe *Los Rolling Ruanas* a introduit une guitare à sept cordes dont la

⁹²⁹ Les références de cette section sont tirées de l'interview de Gabriel Fernando Cellys et Jorge Mario Minasco du groupe *Los Rolling Ruanas*, le 2 mai 2019 à Bogotá.

septième a permis d'élargir leur registre bas d'une quarte juste en dessous du registre habituel de la guitare à six cordes. En plus d'avoir un instrument à sept cordes, le guitariste de ce groupe utilise un *octaver*⁹³⁰ sur les trois ou quatre dernières cordes, dont celles les plus graves de l'instrument. L'introduction de cet effet audio permet de transposer les notes des cordes affectées une octave en dessous de la note réelle qui est jouée sur l'instrument, en même temps qu'il peut garder le son des trois premières cordes à l'octave réelle pour faire les accords de l'accompagnement.

La deuxième voie d'exploration empruntée par le groupe est le traitement numérique des instruments avec l'introduction d'effets d'audio. Il est important de mentionner que tous les instruments du groupe sont électro-acoustiques et sont amplifiés par l'incorporation de microphones de contact. Un élément important dans les recherches du groupe est l'incorporation d'un microphone de contact de contrebasse pour la *guacharaca*, ce qui a permis de contrecarrer la brillance que produit l'instrument, mais aussi l'intervention de sons avec effets audio. L'affectation du signal numérique des instruments est produite directement par les musiciens par le biais de pédales d'effets. Parmi ces effets audio, nous pouvons mentionner les suivants : le *requinto*, qui est l'instrument qui présente le plus d'effets, utilise le *delay*, la distorsion, le *buster* et le *wah*. Le *tiple* utilise les effets de *chorus*, *buster* et un *delay* avec *feedback*. La *guachara* est modifiée par le *delay* et le *flanger*. Enfin, la guitare, en plus de l'*octaver* que nous avons signalé, utilise des filtres pour modifier leur timbre.

⁹³⁰ Les effets appliqués aux instruments amplifiés qui sont mentionnés par les musiciens du groupe Los Rolling Ruanas impliquent des affectations du signal électrique produit par les mêmes avec des dispositifs, en général des pédales, qui produisent des traitements différents. Entre les effets indiqués nous rencontrons les suivants d'après la classification réalisée par Benoit Navarret : le *delay* qui est un effet à retard, ce dispositif permet de projeter des signaux qui se chevauchent du fait du retard qui se produit entre un son qui est reproduit directement et les projections successives qui retentissent quelques millisecondes plus tard. La *distorsion* qui est un effet de saturation du signal électronique. Le *booster*, qui est un amplificateur linéaire du signal dont il se produise une stimulation du volume des aigus et une coupure des basses fréquences. Le *chorus* et le *flanger*, ce sont des effets de modulation, avec ces effets il est possible à doubler le signal avec un retard de quelques millisecondes et ainsi avoir l'impression d'entendre plusieurs voix. Le *feedback* est un phénomène acoustique d'accumulation des vibrations qui sont rediffusées et captées à nouveau, ce phénomène est utilisé pour les instrumentistes comme une technique de jeu. Les filtres sont des effets dynamiques qu'agissent comme des atténuateurs ou amplificateurs de niveaux et permettent d'accentuer ou de supprimer des fréquences dans le son produit par l'instrument et ainsi changer le timbre de l'instrument. Le *wah-wah* est un effet de filtre dynamique dont il se produit une onomatopée qu'imité la voix humaine en train de prononcer la syllabe Oua. Enfin, L'*octaver* est un effet qui permet transposer en temps réel une note exécutée à l'intervalle d'octave en bas ou en haut de la même. Voir au sujet des effets appliqués aux instruments amplifiés Benoit Navarret, *Caractériser la guitare électrique : définitions, organologie et analyse de données verbales*, thèse doctorale, Université Paris 8, 2013. p. 15, 23 et 34.

Dans la même interview que nous avons réalisée de Fernando Celys et Jorge Mario Minasco, ces derniers rappellent que leur intention n'était pas de rapprocher le son des instruments de l'ensemble *carranguero* de la sonorité des instruments d'un groupe de rock, mais plutôt d'exploiter les possibilités sonores de leurs instruments par le biais de divers timbres et bruits en faisant intervenir des effets audio. L'objectif est de créer, à travers différentes couches sonores, des atmosphères et ambiances sonores variées.

10.1.2. Les instruments de l'ensemble *carranguero* traditionnel et l'importance de leurs modes de jeu dans la construction de l'identité sonore *carranguera*

10.1.2.a. Le *tiple* ou les survivances hispaniques de la période coloniale



Figure 70 : Le *tiple*. Photo de Pedro Nel Amado au *tiple*. 2019⁹³¹.

Dans l'ensemble *carranguero* traditionnel, le *tiple* est un instrument qui ne ressort pas en premier plan et qui n'attire pas l'attention comme un instrument protagoniste. Cependant, le rôle de cet instrument est fondamental au sein du groupe. Sa fonction principale est de faire l'accompagnement harmonique et rythmique avec des accords joués selon un pattern rythmique produit par le battement de la main droite, la main rythmique, vers le bas et vers le haut en superposant des coups pleins avec de coups étouffés⁹³², ce qui garantit le remplissage harmonique en même temps que le soutien rythmique de la danse.

⁹³¹ Couverture du disque : Pedro Nel Amado, *Copleo Boyacense « Que bonita vida »*, Produit par Juan Ramón Amado, 2019.

⁹³² Voir à ce sujet, dans le chapitre 7 : « Les diverses périodicités et les rapports métriques dans la musique *carranguera* », et particulièrement « L'organisation des registres de l'orchestration selon les patterns rythmiques des deux systèmes rythmiques dans le *merengue* ».

Nous allons détailler ci-dessous quelques caractéristiques organologiques du *tiple*, ensuite nous verrons l'évolution historique de l'instrument. Nous analyserons également les techniques ou modes de jeu utilisés habituellement, pour enfin analyser comment ces modes de jeu sont liés à un contexte et à une représentation sociale bien précis.

A. Caractéristiques organologiques du *tiple*

Cet instrument est un cordophone qui, selon la classification des instruments de musique en Colombie réalisée par Egberto Bermúdez⁹³³ qui elle-même reprend le système de classification Hornbostel-Sachs⁹³⁴, correspond à un luth à manche rapporté avec une boîte à pulsation digitale S-H : 321.322-5⁹³⁵.

Le *tiple*, dans son état actuel, comporte douze cordes distribuées en quatre ordres de cordes de trois cordes chacun. Les cordes du premier ordre de cordes, le plus aigu, sont accordées à l'unisson. Les cordes des ordres suivants (2, 3 et 4), sont disposées entre elles avec une relation d'octave. La corde du milieu, qui est une corde filée, détermine la note de référence dont la plus basse, et les deux autres cordes sur les côtés sont accordées une octave au-dessus. Voici la relation des intervalles entre les ordres de cordes en tenant compte des cordes de référence, le tout du plus aigu au plus grave : un intervalle de quarte entre le premier et deuxième ordre, un intervalle de tierce majeur entre le deuxième et le troisième, et enfin un intervalle de quarte entre le troisième et le quatrième. Cette relation d'intervalles met en relation cet instrument avec la famille des guitares dont l'intervalle de tierce est placé entre le deuxième et troisième ordre de cordes.

Voici les notes de l'accordage en Do. Nous présenterons d'abord les notes des cordes à la hauteur réelle, puis les notes avec la notation couramment utilisée pour l'écriture des partitions de cet instrument :

⁹³³ Voir Egberto Bermúdez, *Los Instrumentos Musicales en Colombia*, op. cit., p. 92 et Egberto Bermúdez, « Las clasificaciones de instrumentos musicales y su uso en Colombia. Un ensayo explicativo », *Revista colombiana de investigación musical* 1, Bogotá, Université Nationale de Colombie, 1985, p. 3-78.

⁹³⁴ Nicolas Mèeus, « Classification des instruments de musique », *Cours d'organologie fait en Sorbonne, 2003-2011*, version revue du 26 janvier 2020, consulté le 15 juillet 2020 sur <http://nicolas.meeus.free.fr/Organo/Cours.html>.

⁹³⁵ Le suffixe numéro 5 de la numérotation nous indique spécifiquement que le mode d'exécution de cet instrument est fait par pulsation digitale, sachant qu'une pulsation avec un médiateur lui aurait fait porter le suffixe 6.

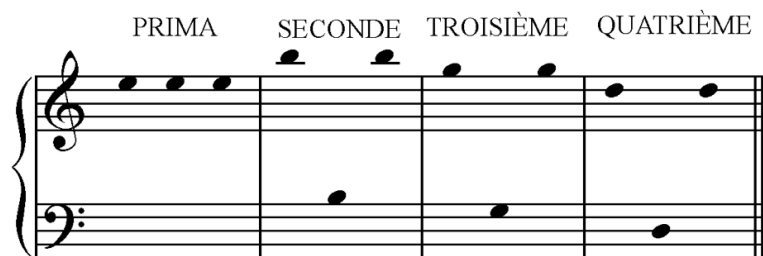


Figure 71 : Notes des ordres des cordes au *tiple* accordé en Do à la hauteur réelle.

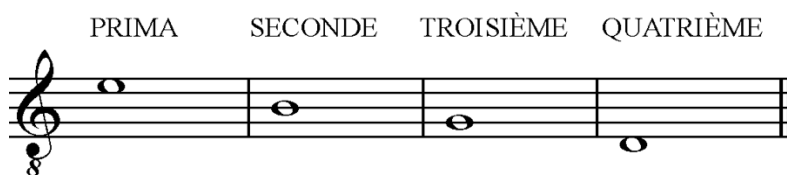


Figure 72 : Notation utilisée pour l'écriture du *tiple* sur une portée.

Selon les musiciens, l'accordage du *tiple* présente deux formes : l'accordage en Do et l'accordage en Si bémol. L'accordage en Si bémol ne change pas les relations des notes entre les cordes de chaque ordre ni entre les relations d'intervalles entre les ordres. Simplement, toutes les notes sont accordées un ton plus bas. Dans la musique *carranguera*, le *tiple* et le *requinto* sont en général accordés par les musiciens en Si bémol, bien qu'il soit possible aussi de retrouver un bon nombre de groupes qui accordent ces deux instruments en Do. Voici les notes de l'accordage en Si bémol :

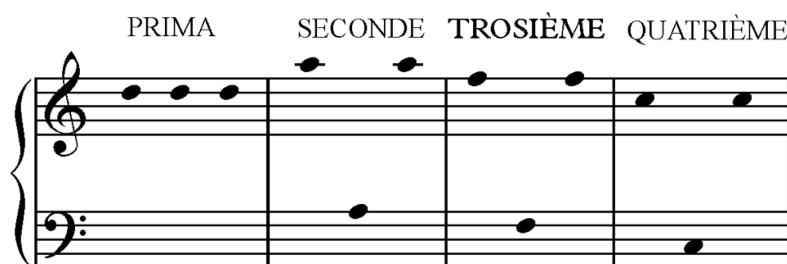


Figure 73 : Notes des ordres des cordes au *tiple* accordé en Si bémol à la hauteur réelle

Tessiture de l'instrument

Le *tiple* est un instrument à tempérament égal qui, selon la construction actuelle, est défini par le placement de frettes fixes par demi-tons. Les modèles récents se sont standardisés avec 19 frettes. En conséquence, la tessiture de l'instrument s'étend du Ré3 au Si5 pour le *tiple* en Do, et du Do3 au La5 pour le *tiple* en Sib, ainsi que le montre ce graphique :

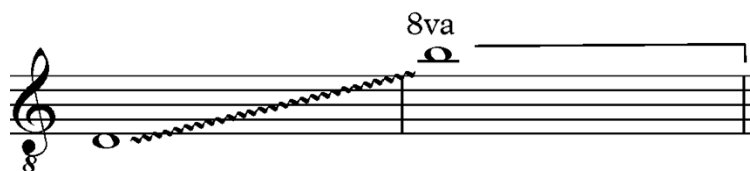


Figure 74 : Tessiture du *tiple* accordé en Do.

B. Évolution de l'instrument et ses filiations possibles avec d'autres instruments à cordes pincées

Le mot *tiple* est dérivé, dans la langue espagnole, des mots *triple* et *triplum* qui, pour la théorie médiévale, désignent la voix la plus haute et qui, dans la polyphonie, se retrouvent au-dessus du *primum*, ou teneur, et du *duplum*⁹³⁶. Au XVI^e et XVII^e siècles, il est possible de retrouver le mot « Triplex » pour désigner la voix la plus haute d'un ensemble. Donc, le mot est utilisé également pour identifier le registre des instruments⁹³⁷. Selon les informations collectées à partir des recherches du *tipliste* David Puerta Zuluaga, la première mention retrouvée sur le territoire colombien d'un instrument à cordes portant le nom de *tiple* date de 1746. Cette référence a été retrouvée dans un dossier public présentant la description des activités organisées lors de festivités destinées à saluer le couronnement du roi Ferdinand VI de Bourbon dans la ville de Popayán en Colombie⁹³⁸. Parmi les caractéristiques organologiques présentes dans les *tiples* qui sont construites aujourd'hui, nous signalerons principalement que l'utilisation de douze cordes métalliques et de chevilles mécaniques à la place de chevilles en bois remonte au début du XX^e siècle. Les traces les plus anciennes de ces caractéristiques sont mentionnées par David Puerta Zuluaga dans son livre *Por los caminos del tiple*. L'auteur y fait une recherche très approfondie sur l'évolution de l'instrument ainsi que sur ses possibles origines. La première référence date de 1915, dans l'article écrit par Santos Cifuentes dans une revue argentine « *Hacia el americanismo musical - La música en Colombia* ».

⁹³⁶ Le rapport entre le mot *tiple* et les mots *triple* et *triplum* est proposé à partir des recherches de David Puerta Zuluaga. Voir David Puerta Zuluaga, *Los caminos del tiple*, Bogotá, Colección Credencial Historia: Ediciones AMP, 1988, p. 53-59.

⁹³⁷ Voir à ce sujet Ian D. Bent, « Triplum, triplex », *Grove Music Online*, 2001, consulté le 18 juillet 2020 sur www.oxfordmusiconline-com.accesdistant.sorbonne-universite.fr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028393.

⁹³⁸ Dans la référence, on mentionne qu'il y a eu, dans les festivités, « des mascarades d'Indiens, avec des instruments de musique fournis à leurs statures de guitares, *tiples*, nautas, et d'autres ». La référence de la citation est extraite de David Puerta Zuluaga, *Los caminos del tiple*, op. cit., p. 90.

L'auteur fait une mention de l'instrument comme étant composé par douze cordes⁹³⁹. La deuxième référence retrouvée par Puerta Zuluaga correspond à une photo des musiciens Ricardo Vargas Sicard au piano et Ernesto Salcedo Ospina au *tiple* datant de 1916⁹⁴⁰. Sur cette photo, il est possible de reconnaître un *tiple* de douze cordes avec des chevilles mécaniques, ce qui correspond au modèle actuel de l'instrument.

La consolidation du *tiple* avec ses caractéristiques actuelles s'est produite au fil d'un long processus d'évolution qui permet d'en établir une filiation avec la guitare à quatre ordres de la Renaissance, introduite en Amérique latine pendant la colonisation espagnole au XV^e siècle⁹⁴¹. Parmi les multiples théories sur l'origine de l'instrument⁹⁴², la plus plausible semble de considérer que le *tiple* est une dérivation créole de la guitare de la Renaissance, qui a acquis au XIX^e siècle les caractéristiques qui permettent d'en faire un instrument à part entière et de le différencier de l'instrument européen⁹⁴³.

La parenté de la guitare de la Renaissance avec le *tiple* se justifie par la forme de l'instrument, son nombre d'ordres de cordes, la distribution des intervalles entre les ordres des cordes au moment de l'accordage, mais aussi par la continuité de certaines techniques et modes de jeu conservés depuis la Renaissance, et particulièrement le mode de jeu battant qui permet la réalisation de l'accompagnement des danses et des chansons.

C'est avant tout la forme du *tiple* qui permet de mettre cet instrument en rapport direct avec les différents types de guitares arrivées en Amérique⁹⁴⁴, de même qu'avec la

⁹³⁹ Voir David Puerta Zuluaga, *Los caminos del tiple*, op. cit., p. 132.

⁹⁴⁰ *Ibidem*, p. 133.

⁹⁴¹ Il est possible de retrouver des références sur la présence des *vihuelas* et guitares à quatre ordres en Amérique depuis le XV^e siècle.

⁹⁴² Certains auteurs ont proposé d'autres rapports de filiation de cet instrument. Hernández de Alba y Martín évoque une filiation du *tiple* colombien avec le *timple* des îles Canaries. D'autre part, Pablo Tovar et Bermúdez Silva suggèrent une possible origine du *tiple* dans la *chitarra battante* (guitare battante) italienne. Voir Andrés Pardo Tovar et Jesús Bermúdez Silva, *La Guitarrería Popular de Chiquinquirá*, Bogotá, Monografía del Centro de Estudios Folklóricos y Musicales, « CEDFIM » Public, Universidad Nacional, 1963, p. 23 et David Puerta Zuluaga, *Los caminos del tiple*, op. cit., p. 121.

⁹⁴³ David Puerta Zuluaga, *Los caminos del tiple*, op. cit., p. 121.

⁹⁴⁴ Nous pouvons signaler principalement les guitares à 4 ordres de cordes qui sont connues, comme la guitare de la Renaissance, la guitare baroque à 5 ordres de cordes et la guitare moderne à six cordes simples.

*vihuela*⁹⁴⁵. Ces instruments se caractérisent pour leur forme en « huit », leur manche long et en continuité de la tête, et un dos d'instrument plat⁹⁴⁶.

Le nombre de cordes ainsi que la distribution des intervalles entre les ordres des cordes permet également d'établir une différence avec la famille des guitares, la *vihuela* ou le luth. La principale caractéristique est liée à l'endroit, entre les ordres de cordes, où est placé l'intervalle de tierce par rapport au reste d'intervalles de quarte juste avec lesquels s'accordent ces instruments. Dans la famille des guitares, l'intervalle de tierce est placé entre le deuxième et le troisième ordre de cordes, tandis que dans les instruments comme la *vihuela* et le luth, il se situe entre le troisième et le quatrième ordre. Dans le *triple*, nous retrouvons l'intervalle de tierce entre le deuxième et le troisième ordre de cordes, ce qui le situe dans la famille des guitares. Le nombre d'ordres des cordes, quatre pour le *triple*, nous permet d'établir un rapport avec les premières guitares qui sont arrivées sur le continent américain et que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de guitares de la Renaissance à quatre ordres de cordes. Les guitares sont arrivées postérieurement. La guitare baroque avait cinq ordres de cordes et la guitare moderne a six cordes simples, ce qui entraîne une relation de parenté moins directe avec le *triple*.

Nous allons voir ci-dessous la façon dont les modes de jeu de l'instrument reflètent également un héritage des instruments à cordes pincées de la Renaissance et du Baroque. Par ailleurs, nous observerons que les représentations qui en sont faites sont très proches des modes de jeu des musiciens et des contextes auxquels participe l'instrument.

C. Modes de jeu du *triple* dans la musique *carranguera*

Le *triple* est joué principalement selon deux modalités du jeu : le jeu *rasgueado* (jeu battant), qui s'utilise fondamentalement pour faire l'accompagnement harmonique rythmique, et le *punteado* (jeu pincé), réalisé avec un médiateur ou avec les doigts, et qui permet de faire des mélodies qui sont accompagnées par d'autres instruments. Néanmoins, ces dernières années, avec la spécialisation et la professionnalisation des interprètes, le *triple* est également devenu un instrument soliste. Dans cette modalité de

⁹⁴⁵ La guitare et la *vihuela* ont été appelées de manière indifférenciée comme des *vihuelas* en Amérique, probablement car les deux instruments présentent une forme extérieure très semblable.

⁹⁴⁶ Et ce à la différence du luth, dont le dos de la boîte est en demi-poire et dont la tête est tournée par rapport au manche avec un angle de près de 90 °.

jeu, l'interprète joue simultanément l'accompagnement et la mélodie, combinant dès lors différentes techniques de jeu, dont les modalités de jeu *rasgueado* et *punteado* ou avec des textures polyphoniques et des accords joués en plaqué.

L'utilisation des techniques de jeu *rasgueado* et *punteado* montre une façon d'organiser la musique qui, ainsi que le signale Michel Plisson, est très en vigueur dans les musiques traditionnelles latino-américaines⁹⁴⁷. Ces techniques de jeu ont leurs antécédents dans les techniques de *rasgueado* et *punteado* masi représentent aussi un jeu alternatif entre les deux techniques présentes parmi les instruments à cordes pincées comme la *vihuela* et la guitare, introduits en Amérique hispanophone au XVI^e siècle pour accompagner la poésie chantée et les danses populaires. Ces instruments, ainsi que les techniques transmises qui leur sont associées, se sont transformés pour produire une énorme gamme de variantes régionales.

Les techniques d'exécution de ces instruments sont aussi restées et ont adopté différentes nuances au gré des différentes formes rythmiques qui se sont développées entre les danses traditionnelles. Deux éléments en particulier, à savoir le style battu⁹⁴⁸ et l'organisation des accords avec une tablature alphabétique⁹⁴⁹, sont des formes d'accompagnement rythmique fréquemment utilisées par les *vihuélistes* et les guitaristes aux XVI^e et XVII^e siècles, et qui restent encore bien présentes chez les musiciens traditionnels d'Amérique latine et en particulier chez les musiciens *carrangueros*.

⁹⁴⁷ Michel Plisson, « Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine », *op. cit.*, p. 7.

⁹⁴⁸ Le style battu était largement décrit dans les méthodes de guitare baroque du XVII^e siècle dans la présentation que chaque auteur a développé en tant que système de notation pour cette technique d'accompagnement. Gaspar Sanz décrit par exemple ainsi son système : « Le signe de mesure apparaît au début du morceau, et une ligne horizontale, coupée par des barres de mesure et fin, est ornée de petits traits verticaux. Les petits traits indiquent le sens de battements de la main droite, vers le bas si le trait est au-dessous de la ligne, vers le haut si le trait est au-dessus ». Voir à ce sujet Cristina Azuma Rodrigues, *Les musiques de danse pour guitare baroque en Espagne et en France (1660-1700). Essais d'étude comparative*, Thèse de Doctorat d'État, Université Paris-Sorbonne, 2000, p. 62.

⁹⁴⁹ Gaspar Sanz, dans son livre *Instruccion de musica sobre la guitarra española*, évoque un tableau de l'*Abecedario Italiano* où chaque lettre de l'alphabet correspond à la position d'un accord dans la guitare. Ce tableau montre les positions avec une tablature italienne dont les numéros, qui correspondent aux cases de la guitare, sont superposés aux lignes qui déterminent les cordes de la guitare, prenant la ligne inférieure comme étant la première corde.

Abecedario Italiano.

♯	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	M	N	N	O	P	Q	Q
2 ^{..}	2 [.]	3 [^]		2 ^{..}		2 ^{..}	3 ^{..}	3 ^{..}	2 [.]	3 ^{..}	3 ^{..}	1 [.]	1 [.]	3 [.]	2 ^{..}	1 [.]	3 ^{..}	4 ^{..}	4 ^{..}
	3 ^{..}	1 [.]	3 ^{..}	1 [.]	3 ^{..}	1 [.]	1 [.]	3 ^{..}	2 ^{..}	3 ^{..}	4 ^{..}	4 ^{..}	3 ^{..}	1 [.]	4 ^{..}	3 ^{..}	1 [.]	1 [.]	1 [.]
	3 ^{..}		2 ^{..}		1 [.]		1 [.]	1 [.]	2 ^{..}	2 ^{..}	3 ^{..}	3 ^{..}	2 ^{..}	4 ^{..}	4 ^{..}	3 ^{..}	1 [.]	1 [.]	2 ^{..}

Figure 75 : Tableau de notation alphabétique italienne des accords⁹⁵⁰.

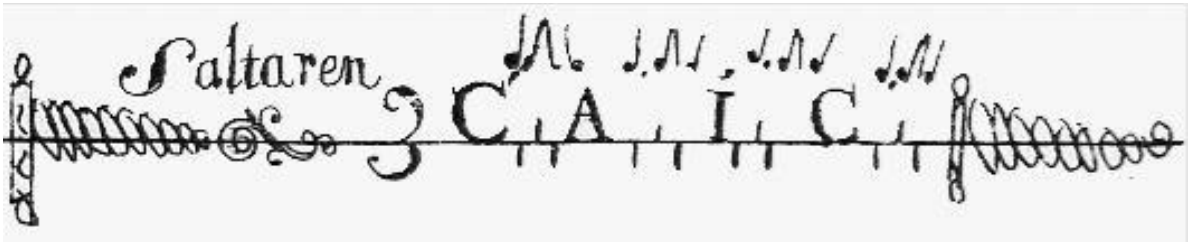


Figure 76 : Exemple de notation en style battu de Gaspar Sanz⁹⁵¹.

Nous signalons l'importance de la transmission des techniques d'accompagnement des cordophones et de la poésie chantée, parce que c'est à partir de ces structures que se sont consolidés les différents patterns rythmiques d'accompagnement des danses que nous avons analysés pour la musique *carranguera*. Ces techniques introduisent, sur les cycles métriques, des marqueurs pour établir des systèmes ou des patrons d'accentuation.

Les éléments basiques qui restent de ces formes d'accompagnement sont l'alternance dans le sens des battements de la main droite : en bas et en haut avec le séquençage des coups pleins avec d'autres qui sont étouffés par un silence, une frappe ou un bruit. Il est possible d'identifier un antécédent de ces éléments techniques dans la pièce *cumbées* pour guitare baroque de Santiago de Murcia. Dans ce morceau, nous retrouvons l'indication de *golpe*, qui introduit une frappe dans la série des battements. Cette frappe est un marqueur des cycliques harmoniques rythmiques dans la pièce. Ce type d'accentuation et de marquage est très semblable à ceux qui sont présents dans différents rythmes traditionnels latino-américains, et en Colombie dans les patterns rythmiques du *tiple* que nous avons rencontrés dans le *merengue carranguero*.

Voici une illustration de ce pattern rythmique⁹⁵² :

⁹⁵⁰ Gaspar Sanz, *Instruccion de musica sobre la guitarra española*, Saragosse, fac. sim. de l'édition de 1697, Genève, Minkoff, 1976, Pagina prima.

⁹⁵¹ *Ibidem*.

⁹⁵² Extrait de *Cumbees*, Santiago de MURCIA, Códice Saldivar n° 4, fac. sim., Santa Barbara, Michael Lorimer, 1987, p. 43.



Figure 77 : Extrait de la tablature pour guitare baroque de la pièce *Cumbees* de Santiago de Murcia⁹⁵³.

Voici la transcription des battements en écriture moderne. La hampe vers le haut ou vers le bas indique le sens de la batterie et la hampe avec le « x » est l'indication de la frappe (*golpe*) :



Figure 78 : Transcription des battements en écriture moderne de l'extrait de *Cumbees* de Santiago de Murcia (Figure 77).

Dans la musique *carranguera*, le *tiple* est utilisé principalement dans le jeu *rasgueado* avec la réalisation d'accompagnements rythmiques harmoniques déterminés par les patrons rythmiques établis pour accompagner les rythmes des danses. La technique de jeu *punteado* n'est pas très courante en tant que rôle pour le *tiple* dans l'ensemble *carranguero* traditionnel, parce que le rôle mélodique est assigné principalement au *requinto*. Cependant, certains groupes ont ouvert la possibilité que le *tiple* puisse réaliser quelques sections mélodiques dans les chansons ou des contrepoints avec des échanges mélodiques avec les autres instruments.

Concernant la réalisation des accompagnements harmoniques rythmiques du jeu *rasgueado*, les musiciens *carrangueros* ont cherché à établir des nuances très subtiles qui distinguent leur façon de faire l'accompagnement des façons dont les musiciens réalisent les battements dans les accompagnements des musiques traditionnelles colombiennes de la région andine comme le *bambuco* et le *passillo*.

⁹⁵³ *Cumbees*, Santiago de Murcia, Códice Saldivar n° 4, *fac. sim.*, Santa Barbara, Michael Lorimer, 1987, p. 43.

D'après les éléments que nous avons retrouvés dans notre travail de terrain, les musiciens *carrangueros* que nous avons interviewés signalent que la principale différence dans le jeu du *tiple* de la musique *carranguera*, différence qui la distingue d'ailleurs des autres musiques traditionnelles, est le mode de jeu très court et sec. Marco Villareal, par exemple, remarque que, dans la musique *carranguera*, le mode de jeu du *tiple* est plus sec et court que lorsqu'il accompagne d'autres danses traditionnelles comme le *bambuco* et le *pasillo*

« Ce qui différencie le *Carranga*, le *merengue* et les coups battus dans la *Carranga* avec le *bambuco* et le *pasillo*, c'est il n'y a pas de coups étouffés écrasés, sinon des coups arrêtés-secs. »⁹⁵⁴

D. Représentations du *tiple* dans la société colombienne

Le *tiple* est un instrument qui contient une charge symbolique très forte dans le pays. L'évolution de cet instrument au long de son histoire, ainsi comme son positionnement soutenu au sein de la société, a produit de multiples représentations, notamment en fonction du contexte dans lequel il est utilisé, ou des personnes qui l'interprètent. Ces représentations ont été variables et ambivalentes au long de l'histoire de l'instrument dans le pays, et elles se sont formées entre les contextes dansants des fêtes populaires, la musique de salon, les contextes académiques et les circuits festivaliers.

Le *tiple* a tout d'abord été associé à un contexte festif et populaire de la zone andine colombienne. C'est avec cet instrument que les personnes des groupes sociaux les plus populaires, et parmi eux les paysans, ont accompagné leurs chansons et animé leurs fêtes. Puerta Zuluaga rappelle comment cette image s'est formée dans la société autour du *tiple*, comment cet instrument, associé aux contextes festifs des couches sociales populaires et vues avec mépris, est un héritage issu de la tradition de jeu transmise depuis l'époque coloniale avec la guitare de la Renaissance. Voici ses propos :

⁹⁵⁴ Traduction non officielle de : « *Eso es lo que diferencia la Carranga, el merengue y los golpes de Carranga con el bambuco y el pasillo, que, no hay aplatillados, sino que es apagado concreto* ». Entretien personnel de Marco Villareal, Tinjacá, le 19 août 2019.

« L'héritage que le *tiple* doit à la guitare Renaissance ne consiste pas seulement dans ses caractéristiques morphologiques. Il acquiert en outre le même statut dans l'environnement social. Alors que les classes nobles espagnoles et du palais préfèrent les moyens sonores sophistiqués, comme la *vihuela* courtisane et le luth, le peuple trouve dans la guitare simple à quatre ordres, qui n'offre pas de complications théoriques, l'outil approprié pour exprimer ses goûts et ses besoins »⁹⁵⁵.

Par ailleurs, le *tiple* a connu une importante ascension sociale. Pendant une certaine période, il est devenu un instrument emblématique du nationalisme colombien. Il s'est introduit auprès des élites sociales et culturelles du pays pour animer les rencontres sociales avec les musiques de salon. Le *tiple*, comme nous l'avons mentionné, a suivi un parcours similaire à celui du rythme de danse de *bambuco* en Colombie puisqu'il faisait également l'objet d'une construction politique pour se constituer comme symbole de l'identité nationale colombienne⁹⁵⁶. Suivant le même chemin que le *bambuco*, qui appartenait aux contextes des fêtes populaires et métisses et qui s'est introduit dans les salons des classes sociales aisées du XIX^e siècle pour devenir le rythme le plus représentatif de la Colombie⁹⁵⁷, le *tiple* s'est érigé comme l'instrument emblématique, représentant de cette culture métisse et hybride qu'est la nation colombienne.

Dans l'actualité, le *tiple* est un instrument dont l'apprentissage devient de plus en plus académique. Si, dans les écoles, l'apprentissage de la musique colombienne avec le modèle et les matériaux issus du folklore se perpétue, le *tiple* a perdu sa charge symbolique et il est presque méconnu des nouvelles générations de jeunes et des enfants des grandes villes de Colombie. Dans les départements de Boyacá, Cundinamarca et

⁹⁵⁵ Traduction de : « *La herencia que el tiple recibe de la guitarra renacentista no consiste únicamente en las características morfológicas. Adquiere, además, la misma condición dentro del entorno social. Mientras las clases nobles y palaciegas españolas prefieren sofisticados medios sonoros como la vihuela cortesana y el laúd, el pueblo raso encuentra en la sencilla guitarra de cuatro órdenes, que no ofrece complicaciones teóricas, la herramienta adecuada para expresar sus gustos y necesidades* ». Voir David Puerta Zuluaga, *Los caminos del tiple*, op. cit. p. 141.

⁹⁵⁶ Voir à ce sujet Ana Maria Ochoa, *Plotting Musical Territories, Three Studies in Processes of Recontextualization of Musical Folklore in the Andean Region of Colombia*, Thèse de Doctorat d'État, Département du Folklore, Indiana University, 1996, p. 53-69.

⁹⁵⁷ Nous avons déjà fait une analyse approfondie de cette évolution dans la section consacrée à l'étude du *bambuco* dans la musique *carranguera* (chapitre 8).

Santander, le *tiple* bénéficie encore d'une bonne visibilité grâce à la présence que la musique *carranguera* a maintenue dans cette région.

10.1.2.b. Le *requinto*, un instrument avec beaucoup d'humour et expressivité



Figure 79 : Tiple requinto. Foto Delio Torres au tiple requinto. Pris de la couverture du disque *Con Alma, Vida Y Sombrero*⁹⁵⁸, 1985.

Le *requinto*, ou *requinto tiple*, est un instrument très représentatif de la musique *carranguera*. Ce type de musique met en valeur sa sonorité, car cet instrument apparaît toujours en premier plan, en alternance avec le chanteur. Le rôle du *requinto* dans l'ensemble *carranguero* est principalement mélodique. Cependant, il rejoint également le *tiple* pour accompagner le chant avec des accords qui suivent les mêmes patterns harmoniques rythmiques que lorsque le *tiple* accompagne des danses. Dans son rôle mélodique, le *requinto* est joué soit dans des sections où le chant n'est pas présent, par exemple dans l'introduction, les interludes ou la coda, soit dans les sections où le chant est au premier plan et où le *requinto* fait des contre-chants ou des dialogues avec la voix chantée.

Le mot *requinto* en musique est un mot générique qui, en langue espagnole, indique une version d'un instrument qui est accordé plus haut que l'instrument de référence. Dans le

⁹⁵⁸ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, *Con alma, vida y sombrero*, FM, 1985.

cas des cordophones, nous voyons qu'en Amérique latine il existe une multiplicité d'instruments de la famille des guitares qui portent le nom générique de *requinto*⁹⁵⁹. Nous retrouvons notamment la dénomination de guitare *requinto* ou *requinto* de guitare. Cet instrument, qui est d'une taille plus petite, est accordé une quarte juste au-dessus par rapport à la guitare moderne standard⁹⁶⁰. Le *triple requinto* est pourtant un instrument lié, par ses caractéristiques, au *triple*. Il présente une taille plus petite et il est accordé plus haut que celui-ci. Dans le *requinto-triple*, la première corde reste à la même hauteur que le *triple*, tandis que les trois autres cordes sont accordées une octave plus haute que lui.

L'origine du *triple requinto* n'est pas très claire. Nous pouvons signaler que le *triple requinto* a toujours été lié au *triple* dans les contextes où il est interprété, mais nous ne pouvons pas affirmer si l'un est une dérivation de l'autre ou si le *triple requinto* est apparu parallèlement au *triple* comme un instrument autonome.

Ils existent des hypothèses sur l'origine du *requinto triple* qui le lie avec les *cordophones* venus de la région de la Plaine orientale et de l'Orénoque colombo-vénézuélien, comme le *Guitarro*, le *Bandolón* et le *Bandolín*⁹⁶¹. Javier Moreno, le premier *requintiste* de *Los Carrangueros de Ráquira*, dans la chanson *El requinto carranguero*⁹⁶², réalise une description de l'instrument. Il suggère dans cette pièce que l'origine du *requinto* est la Plaine orientale de la Colombie. Voici l'extrait de la chanson où il donne cette référence :

⁹⁵⁹ Voir à ce sujet J. Richard Haefler, « Requito », *Grove Music Online*, 25 mai 2016, consulté le 5 août 2020 sur www.oxfordmusiconline-com.accesdistant.sorbonne-universite.fr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-4002294699.

⁹⁶⁰ La guitare *requinto* s'accorde en suivant le même rapport d'intervalles de la guitare moderne une quarte juste au-dessus des notes de la même. C'est-à-dire, si nous prenons la corde à vide la plus aiguë de la guitare, soit le Mi, la guitare *requinto* doit s'accorder en partant de la corde la plus aiguë vers la plus grave avec cette distribution : La, Mi, Do, Sol, Ré, La. Cet instrument est très utilisé dans l'ensemble de musique qui interprète le boléro chanson, dans la musique *guasca* de Boyacá, et il a aussi occasionnellement été intégré dans l'ensemble de musique *carranguera* pour se substituer au *triple requinto*.

⁹⁶¹ Références extraites de Marco Villarreal, *Sistematización de aspectos técnico-interpretativos del requinto en la música carranguera: el caso de delio torres*, mémoire de licence, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 28.

⁹⁶² Javier Moreno en Jorge Velosa y Los Carrangueros de Ráquira, « [El requinto carranguero](#) », *Así es la vida*, FM, 1982.

De la Plaine orientale
Le *requinto* est venu un jour,
Bordé entre la *ruana*
De l'Indien et le paysan.

De los llanos orientales,
el requinto un día se vino,
arropado entre la ruana
del indio y el campesino.

Il faut signaler que les hypothèses sur l'origine du *requinto* ne sont pas solides et restent juste à l'état de commentaires donnés par les musiciens. Nous considérons, pour notre analyse, que le *requinto* est un instrument qui est toujours lié au *tiple* dans les contextes où il est joué. Pourtant les éléments de référence que nous avons présentés auparavant, concernant les possibles filiations que le *tiple* garde avec d'autres instruments à cordes pincées ainsi que sa représentation dans la société colombienne, restent des éléments qui peuvent aussi permettre de comprendre les caractéristiques organologiques et les modes et techniques de jeu du *requinto*. Nous allons faire par la suite une analyse détaillée de ces éléments.

A. Caractéristiques organologiques du *requinto*

De même que le *tiple*, le *requinto* appartient à la famille des cordophones. Selon la classification de Bermúdez⁹⁶³, qui s'appuie sur le système de classification Hornbostel-Sachs, il s'agit d'un luth à manche rapporté avec une boîte à pulsation avec médiateur ou plectre S-H : 321.322-6⁹⁶⁴.

Dans l'actualité, le *requinto* a, de même que le *tiple*, douze cordes distribuées en quatre ordres de trois cordes. Contrairement au *tiple*, à l'intérieur de chaque ordre, les cordes sont accordées à l'unisson. Cependant, quelques *requintistes carrangueros* jouent avec des *requintos* de dix cordes, distribuées en quatre ordres de cordes, deux doubles aux extrêmes et deux triples au centre, et leur distribution reste la suivante : 2-3-3-2⁹⁶⁵.

⁹⁶³ Voir Egberto Bermúdez, *Los Instrumentos Musicales en Colombia*, op. cit., p. 92 et Egberto Bermúdez, « Las clasificaciones de instrumentos musicales y su uso en Colombia. Un ensayo explicativo », op. cit.

⁹⁶⁴ Le suffixe numéro 6 de la numérotation nous indique spécifiquement que le mode d'exécution de cet instrument est une pulsation avec un médiator.

⁹⁶⁵ Marcos Villareal réfère que le *requinto* à dix cordes était plus utilisé avant et que, depuis 15-20 ans, le *requinto* à douze cordes s'est imposé. Néanmoins, certains *requintistes carrangueros* comme lui gardent encore la préférence pour l'instrument à 10 en raison de la douceur et de la souplesse qui peut avoir cet instrument en ayant moins de tension dans les cordes. Références extraites de l'interview personnelle de Marco Villareal, Tinjacá, le 19 août 2019.

La particularité du *requinto* par rapport au *tiple* dans la distribution des cordes est son accord rentrant, dont la première corde est plus grave que la deuxième, c'est-à-dire que la deuxième corde est la plus aiguë. La relation d'intervalles entre les ordres de cordes, en partant de la quatrième corde⁹⁶⁶, plus grave, vers la première, est d'une quarte juste ascendante entre la quatrième et la troisième, une tierce majeure ascendante entre la troisième et la deuxième, et une quinte juste descendante entre la deuxième et la première corde. Ce changement fait changer la relation d'intervalles qui est caractéristique dans les instruments qui sont détachés de la guitare, dans laquelle les cordes sont séparées par des intervalles de quarte soft entre la deuxième et la troisième corde, qui sont séparées par un intervalle de tierce majeure.

Comme le *tiple*, le *requinto* présente deux types d'accordage, l'accordage en Si bémol, qui est connu comme « l'accordage traditionnel » et qui, selon les propos du *requintiste* Marco Villareal, est l'accordage originel de l'instrument, et l'accordage en Do, qui est connu comme l'accordage moderne⁹⁶⁷. L'accordage en Si bémol indique pour le *requinto* que les notes sont accordées, du point de vue nominal, un ton plus bas par rapport au nom des notes qui présente l'accordage conventionnel des quatre premières cordes de la guitare moderne.

Ci-dessous, nous retrouvons les notes des cordes à vide de l'accordage en Do et l'accordage en Si bémol du *requinto* :

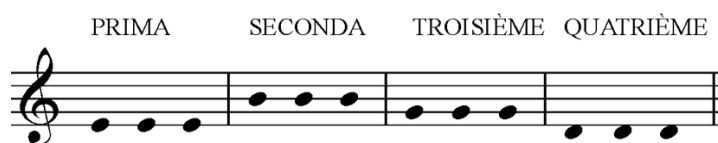


Figure 80 : Accordage du *tiple requinto* en Do.

⁹⁶⁶ Nous utilisons ici la dénomination de cordes pour les ordres de cordes.

⁹⁶⁷ Références extraites de l'interview personnelle de Marco Villareal, Tinjacá, le 19 août 2019. Voir également Marco Villareal, *Sistematización de aspectos técnico-interpretativos del requinto en la música carranguera: el caso de delio torres*, op. cit., p. 3.

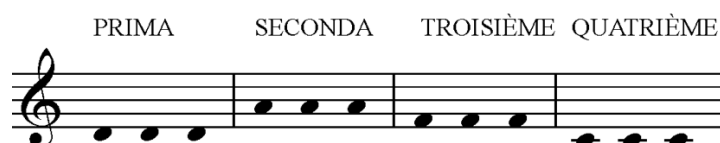


Figure 81 : Accordage du *tiple requinto* en Si bémol.

Il est important à signaler que les notes sont écrites en clé de sol à hauteur réelle⁹⁶⁸. Cela n'est pas le cas du *tiple* pour lequel, au moment de l'écrire en clé de Sol, il faut indiquer sur la clé, comme c'est le cas aussi de la guitare, que les notes réelles correspondent à une octave au-dessous de ce qui est écrit.

Le *requinto* est réglé avec des frettes qui divisent le manche par demi-tons à tempérament égal. Dans les modèles plus récents, il peut y avoir jusqu'à 23 frettes. La tessiture du *requinto* s'étend du Ré⁴ au Si⁶, avec une tessiture qui se situe une octave au-dessus de la tessiture du *tiple*.



Figure 82 : Tessiture du *tiple requinto* en Do.

B. Techniques et modes de jeu du *requinto*, et construction d'un langage de l'instrument pour la musique *carranguera*

Le *requinto*, grâce à son rôle mélodique, est un instrument présentant une grande visibilité parmi les instruments de l'ensemble *carranguero*. Ce rôle lui a conféré une responsabilité communicative et a impliqué l'exploitation de ressources expressives dans ce but. Le *requinto*, dans la musique *carranguera*, a formé un langage très spécifique avec elle dans lequel se conjuguent les techniques et les modes de jeu des différents genres musicaux auxquels participe cet instrument. Nous pouvons ainsi signaler que la façon dont le *requinto* est interprété dans la musique *carranguera* intègre, dans le répertoire, des

⁹⁶⁸ Le *requintiste* et chercheur Elberto Ariza propose, pour l'écriture des notes du *requinto* en Do, de le faire en clé de Sol à l'hauteur réelle des notes et, pour le *requinto* en Si bémol, de l'écrire comme un instrument transpositeur, c'est-à-dire que les notes doivent être écrites comme pour un instrument en Do mais la hauteur réelle correspond à une note au-dessous.

éléments provenant de la danse du *torbellino*, de l'interprétation des autres danses traditionnelles andines comme le *bambuco*, le *pasillo*⁹⁶⁹, des adaptations instrumentales de la *rumba criolla*⁹⁷⁰ des années 1930-1940 ainsi que des modes de jeu de la guitare *requinto* ou de la guitare *puntera* dans le *merengue boyacense* et le *vallenato* à cordes pincées de la côte Caraïbe.

Les principaux éléments de la technique du *requinto* se sont développés à partir de l'interprétation de la danse instrumentale du *torbellino*. Les musiciens *carrangueros* pensent que l'interprétation du *torbellino* est la meilleure école pour la maîtrise du *requinto*. Le *torbellino* se caractérise pour être une danse sesquialtère qui s'accompagne sur une cadence harmonique tournant en boucle et sur laquelle les instrumentistes, principalement du *requinto*, interprètent des phrases improvisées ou apprises qui ont un caractère vertueux. Comme le mentionne le *requintiste* Marcos Villareal, l'entraînement qui permet l'improvisation ou la répétition des phrases autour de cette cadence harmonique permet l'acquisition d'éléments techniques et l'incorporation de modèles mélodiques⁹⁷¹ de phrases ou motifs.

⁹⁶⁹ Les pièces des danses andines reprises pour les *requintistes* appartiennent principalement au répertoire des danses qui sont habituellement interprétées par les ensembles de type trio andin colombien, composé par une guitare, un *tiple* et une *bandola*. Une conséquence importante qui se dégage de l'adaptation de ce répertoire de danses à la sonorité du *requinto* est, comme le signale Marco Villareal, que la plupart des pièces de ce répertoire sont conçues pour que les lignes mélodiques soient interprétées à la *bandola*, et cela implique l'incorporation et l'application des modes de jeu et des conceptions esthétiques et interprétatives de cet instrument dans le *requinto*. Nous avons remarqué, au cours de notre travail de terrain, qu'il existe, parmi les *requintistes*, un conflit entre ceux qui sont pour l'incorporation des modes interprétatifs de la *bandola* et ceux qui défendent le langage et les modes de jeu propres à leur instrument. Voir, sur l'adaptation du répertoire de danses andines au *requinto*, Marco Villareal, *Sistematización de aspectos técnico-interpretativos del requinto en la música carranguera: el caso de delio torres*, op. cit., p. 29-30.

⁹⁷⁰ Il est important de remarquer le rôle qu'a eu le *requintiste* Jorge Ariza (1927-1993) dans la diffusion du *requinto* dans le pays à partir de l'enregistrement des nombreux disques (autour de 15 productions discographiques) dans lesquels il interprète des pièces de danses traditionnelles andines ainsi que des pièces du répertoire des *rumbas criollas* des années 1930-1940 des compositeurs Milciades Garavito et Emilio Sierra. En particulier, le répertoire de *rumbas criollas* enregistré avec le *requinto* par Jorge Ariza a popularisé à nouveau ce répertoire, mais avec un instrumentarium très différent de celui d'origine et en rapprochant les caractéristiques rythmiques de la *rumba criolla* à celles du *bambuco*. Ce type de *rumba criolla* intègre les caractéristiques introduites par les *requintistes* dans le répertoire que la musique *carranguera* englobe.

⁹⁷¹ Les *requintistes* que nous avons rencontrés utilisent le mot *melotipo* (mélotype) pour désigner les modèles des motifs ou phrases mélodiques que deviennent récurrent et caractéristiques dans le langage de chaque danse ou style musical. Voir, sur le traitement des *melotipos* dans le *requinto*, Marco Villareal, *Sistematización de aspectos técnico-interpretativos del requinto en la música carranguera: el caso de delio torres*, op. cit., p. 29 et Elberto Ariza Barrera, *Requintitis: « Una expedición por el Universo del Tiple-requinto »*, Medellín, Cortiple, 2008, p. 91.

Nous allons analyser ci-dessous les différents aspects techniques et expressifs qui constituent le langage mélodique propre au *requinto* dans la musique *carranguera* et dans lequel ont été synthétisés les éléments caractéristiques des musiques populaires et paysannes du Plateau *cundiboyacense*. Le langage construit avec cet instrument traduit l'identité sonore qui est revendiquée dans la musique *carranguera* pour la défense des modes de jeu et des sonorités propres aux paysans de la région.

Aspects caractéristiques des modes de jeu de la main droite⁹⁷² dans le *requinto carranguero*

Les deux fonctions principales de la main droite dans le *requinto* sont d'abord de produire l'attaque des cordes, dans ce cas les ordres des cordes, soit par des ordres individuels, doubles soit avec la réalisation d'un *rasgueo*, puis de battre toutes les cordes à l'aide d'un médiator. Le jeu plaqué de cordes avec les doigts n'est pas très commun dans la technique du *requinto* dans la musique *carranguera*. La technique de battement des cordes pour réaliser les patterns de l'accompagnement harmonique rythmique des danses reste similaire à celui que nous avons déjà analysé pour le *tiple*, pourtant nous resterons avec cette information pour le *requinto*. Nous allons ainsi concentrer notre attention sur l'analyse de l'attaque des ordres des cordes individuelles et doubles.

Dans le *requinto*, l'attaque des cordes est réalisée principalement avec un médiator, ou plectre, en plastique. Néanmoins, certains *requintistes* utilisent comme médiator une lamelle de rasoir tandis que d'autres réalisent l'attaque avec l'ongle du pouce à la manière d'un médiator, comme Javier Moreno, le premier *requintiste* du groupe *Los Carrangueros de Ráquira*. Celui-ci a développé une technique qui lui est propre pour le *requinto* avec l'ongle du pouce, et cette technique a ensuite été reprise par certains *requintistes*⁹⁷³. Pour notre analyse, nous allons cependant nous concentrer sur la technique avec le plectre en plastique.

⁹⁷² La dénomination de main droite sera comprise ici comme la main qui fait les attaques des cordes ou la main rythmique, ainsi qu'elle est dénommée par quelques musiciens *carrangueros* que nous avons interviewés. Pour les instrumentistes gauchers, ce sera donc la main gauche qui fera les attaques des cordes. La main qui reste libre sera ainsi destinée à appuyer les cordes sur la touche de l'instrument pour changer les hauteurs sur les cordes.

⁹⁷³ Nous avons remarqué, au cours de notre travail de terrain, que le chanteur et *requintiste* Alvaro Suesca, du groupe *El Pueblo Canta*, joue également le *requinto* avec l'ongle du pouce à la manière d'un médiator.

Le paramètre que nous allons d'abord analyser dans la technique d'attaque avec le plectre dans le *requinto* est la direction dans laquelle se produit l'attaque des cordes, soit vers le bas soit vers le haut ou bien en alternance des deux sens. Une caractéristique de la technique qui est défendue pour les *requintistes carrangueros* est de privilégier, dans leur jeu, la direction des attaques vers le bas plutôt que d'avoir une technique d'alternance dans les attaques.

Nous avons pu mener deux expériences pour montrer les différences qui existent dans les modes de jeu du *requinto* pour les attaques à la main droite, entre celui d'alternance systématique et celui qui privilégie les coups vers le bas. Pour cela, nous avons contacté deux requintistes interprètes de musique *carranguera*, à savoir Marco Villareal et Renato Paone, pour leur demander de jouer des phrases musicales courtes appartenant au répertoire de musique *carranguera* de Jorge Velosa⁹⁷⁴.

Nous leur avons demandé de jouer les phrases musicales en utilisant, pour les mêmes phrases, tantôt le mode de jeu qui privilégie les coups vers le bas et tantôt celui de type *bandola* qui réalise l'alternance systématique des attaques vers le bas et vers le haut. Cette expérience, réalisée avec le concours de musiciens, nous a permis d'observer les différences existantes entre le mode de jeu d'alternance régulière de type *bandola* et celui qui privilégie les coups vers le bas, plus caractéristique du *requinto carranguero*.

Avec le *requintiste* Renato Paone, l'observation a été réalisée avec l'introduction de la chanson *¿Bailamos Señorita?* (Voulez-vous danser, Mademoiselle ?) du compositeur Jorge Velosa à partir de son enregistrement proportionné du 20 septembre 2020⁹⁷⁵. Voici la transcription :

⁹⁷⁴ Avec ces deux *requintistes*, nous allons présenter les enregistrements des phrases musicales avec les consignes demandées ainsi que la transcription en partition de l'extrait interprété.

⁹⁷⁵ La vidéo avec un extrait de l'introduction à la chanson *¿Bailamos Señorita?* du compositeur Jorge Velosa interprété au requinto par Renato Paone est accessible avec le mode de jeu qui privilégie les coups vers le bas [ici](#), et ensuite avec le mode de jeu d'alternance systématique des attaques des coups vers le bas et vers le haut [ici](#).

The musical score is written in 6/8 time and consists of seven staves. The first four staves (measures 1-15) feature a melodic line with frequent glissandos. The fifth and sixth staves (measures 16-27) feature a rhythmic accompaniment of chords with glissandos. The seventh staff (measures 28-35) features a melodic line with a steady eighth-note rhythm.

Figure 83 : Introduction jouée au requinto en Sib à la chanson ¿ Bailamos Señorita ?. Transcription réalisée à partir de l'enregistrement proportionné par Renato Paone le 20 septembre 2020.

Du côté du *requintiste* Marco Villareal, nous avons pu observer les différences du mode de jeu avec un extrait de l'introduction à chanson *Por fin se van a casar* (Ils se marient enfin) du compositeur Jorge Velosa lors de l'interview personnelle réalisée à Tinjacá le 19 août 2019⁹⁷⁶. Voici la transcription de l'extrait :

⁹⁷⁶ L'audio de l'extrait de l'introduction de la chanson *Por fin se van a casar* du compositeur Jorge Velosa joué au *requinto* par Marco Villareal, d'abord avec le mode de jeu qui privilégie les coups vers le bas est accessible [ici](#) et l'audio avec le mode de jeu d'alternance systématique des attaques des coups vers le bas et vers le haut est accessible [ici](#).



Figure 84 : Extrait de l'introduction jouée au *requinto* en Sib à la chanson *Por fin se van a casar*.
Transcription réalisée à partir de l'enregistrement proportionné par Marco Villareal le 19 août 2019.

Les observations réalisées nous ont permis de constater que le choix de l'un ou l'autre mode de jeu présente des implications techniques dans la façon d'articuler les phrases et détermine certaines caractéristiques expressives avec lesquelles il est possible d'identifier le langage qui s'est construit autour du *requinto* dans la musique *carranguera*.

D'une part, privilégier les coups vers le bas pour les attaques imprime plus de poids sur elles et détermine une articulation entre les sons qui est plus détachée que liée. Le *staccato* peut se produire avec la main droite plus facilement en jouant tous les coups de la phrase vers le bas. Le discours qui se produit par conséquent avec ce mode de jeu donne lieu à des phrases à l'articulation détachée, ou en *staccato*, et présentant un caractère très rythmique. Du point de vue esthétique, les musiciens caractérisent ce mode de jeu comme un mode très terrien, robuste, rustre et qui s'identifie plus à la manière de jouer propre aux paysans.

D'autre part, le mode de jeu d'alternance systématique des attaques par des coups vers le bas et vers le haut est assimilé, pour les *requintistes carrangueros*, à un jeu qui est propre à la *bandola*. Du point de vue de l'articulation, l'alternance systématique des coups vers le bas et vers le haut avec le médiator permet aux instrumentistes à cordes pincées de produire des phrases mélodiques plus liées. Cela offre aussi la possibilité de jouer plus vite. Esthétiquement, ce type d'articulation est défini par les musiciens comme léger, aérien, plus délicat et s'identifie davantage avec l'esthétique propre à la musique andine colombienne interprétée avec la *bandola*, jouée dans des contextes plutôt académiques, dont la technique et les modes de jeu sont délicats et soignés.

Dans l'actualité, il existe une controverse entre les *requintistes carrangueros* pour le choix du type de technique. D'un côté, ceux qui défendent un jeu privilégiant les attaques vers le bas avec un son plus robuste parce qu'il représente une esthétique d'ordre paysanne. De l'autre, ceux défendant un modèle de jeu proche de la technique de la *bandola*, parce qu'elle permet plus de sophistication dans le jeu, mais aussi d'avoir plus de vitesse pour les figurations mélodiques. Par ailleurs, ce mode de jeu est mieux accepté dans les groupes sociaux plus aisés et raffinés.

Un autre élément important, et qui est en rapport avec la direction des attaques, est le nombre de cordes ou d'ordre de cordes qui sont pris dans le même coup de main vers le bas ou vers le haut. Dans le cas spécifique du langage du *requinto carranguero*, c'est l'usage des doubles cordes qui est le plus répandu, notamment pour faire des phrases mélodiques en tierces ou sixtes parallèles. La direction de l'attaque généralement utilisée pour faire ce type de phrases en doubles cordes est vers le bas, parce que cette forme de jeu permet d'avoir davantage de contrôle pour appliquer plus de force sur l'ordre de cordes plus aigu, qui est celui qui conduit la mélodie. Les références propres aux caractéristiques techniques dans la direction des attaques pour jouer en doubles cordes, qui sont proposées par Villareal, reprennent le concept du *requintiste* Delio Torres, un *requintiste* emblématique de la musique *carranguera*. Voici les paroles de Villareal :

« Disons que l'attaque descendante, tout le temps, tout vers le bas, c'est une chose très paysanne. J'avais parlé un jour avec Delio Torres, qui est pour moi comme la référence du requintista carranguero, et qui a beaucoup défini cette langue traditionnelle du requinto. Il a dit que pour que la chose ait du poids et de la force, elle doit se jouer vers le bas, et il y a aussi une logique musicale plus académique et c'est que quand on joue deux voix, il y en a une qui est la principale et une autre qui est la secondaire ; la principale est toujours sur le dessus, elle est presque toujours sur la corde du haut, donc la principale devrait sonner un peu plus ou elle devrait sonner en premier. Donc si on l'alterne beaucoup, le focus mélodique est perdu, c'est une analyse que j'ai faite, mais en grande partie tout s'explique par la force, par le poids de la main du paysan »⁹⁷⁷.

⁹⁷⁷ Traduction de : « Digamos que la plumada descendente, todo el tiempo, todo para abajo, eso es una cosa muy campesina. Yo hablaba un día con Delio Torres, que es como el referente para mí del requintista carranguero, que él la ha definido mucho ese lenguaje tradicional del requinto. Él me decía, es que, para

D'autre part, Villareal ajoute que l'utilisation des doubles cordes dans les mélodies du *triple requinto* ainsi que l'interprétation avec les attaques vers le bas, est en grande partie un héritage de la tradition de jeu de la guitare *requinto* ou de la guitare *puntera*, qui est très présente dans la musique *guasca* du département de Boyacá :

« Je sens qu'avec le requinto, disons que le langage du requinto dans la Carranga a aussi dérivé un peu de la guitare puntera, qui était auparavant l'instrument mélodique, dans la musique guasca, qui était ce qui était utilisé auparavant, le requinto [triple] a également été utilisé, mais la [guitare] puntera est comme la référence, la guitare requinto. C'est donc de là que vient l'utilisation de la double corde pour les mélodies, les tiers, dans le cas de la [guitare] puntera ce ne sont que des tiers »⁹⁷⁸.

Nous retenons, de tous les commentaires et analyses sur les caractéristiques principales du mode de jeu de la main droite sur le *requinto* dans la musique *carranguera*, l'emploi fréquent des doubles cordes et la prévalence des attaques vers le bas dans les coups réalisés avec le médiator. Ces deux caractéristiques mentent en rapport le mode de jeu du *requinto carranguero* avec le mode de jeu des paysans de la région, en particulier avec le mode de jeu qu'ils emploient pour l'interprétation de la musique *guasca* avec la guitare *requinto*.

Nous voulons mentionner enfin deux ressources de main droite qui font partie du langage mélodique du *requintistes carrangueros* : le trémolo et le redoublement des notes. Ces deux ressources sont réalisées avec l'alternance des attaques vers le bas et vers le haut de façon rapide sur la même note ou le même groupe de notes, que ce soit de manière prolongée, comme c'est le cas du trémolo, ou court pour le redoublement de notes.

que la cosa tenga peso y fuerza, tiene que tocarse para abajo, y también tiene una lógica más musical académica y es que cuando uno está tocando dos voces, hay una que es la principal y otra que es la secundaria; la principal siempre está arriba, casi siempre es en la cuerda de arriba, entonces esa principal debe sonar un poco más o debe sonar primero. Entonces si uno alterna mucho, se pierde el foco melódico, no, eso es un análisis que yo he hecho, pero si se explica mucho desde también desde la fuerza, el peso de la mano del campesino ». Interview personnelle de Marco Villareal, Tinjacá, le 19 août 2019. ([Audio 1](#), 19 août 2019).

⁹⁷⁸ Traduction de : *« Yo siento que, con el requinto, digamos que el lenguaje del requinto en la Carranga, se ha derivado también un poco de la guitarra puntera, que era el instrumento melódico antes, en la música guasca, que era lo que se utilizaba antes, el requinto también se usaba, pero la puntera es como el referente, la guitarra requinto. Entonces de ahí viene como el uso de la doble cuerda para melodías, terceras, en el caso de la puntera son puras terceras ».* *Ibidem*.

Aspects caractéristiques des modes de jeu de la main gauche dans le *requinto carranguero*

La disposition des intervalles entre les ordres des cordes dans le *requinto* offre des possibilités sonores très particulières, spécialement sur l'aspect mélodique. La façon dont les mélodies sont produites implique la recherche de doigtés organisés plutôt sur le plan horizontal que vertical du manche de l'instrument, ainsi que la réalisation de doigtés des phrases mélodiques sur plusieurs cordes en produisant des effets proches de la *campanelle*⁹⁷⁹. Marco Villareal fait l'appréciation suivante du comportement de la main gauche pour la réalisation des phrases mélodiques :

« Je pense toujours que le requinto est un instrument horizontal, que la construction mélodique du requinto est horizontale dans le sens où l'on parcourt le manche tout le temps. On regarde une bandola, une guitare électrique et il y a comme des schémas, des échelles schématiques qu'on appelle, on prend une position et on descend des cordes graves aux cordes aiguës, ou on monte. Dans le requinto, tout est généré en voyageant dans le diapason, ce qui fait que soudain le mélodique a des comportements beaucoup plus simples, dans le sens où il n'y a pas beaucoup d'arpèges [...] »⁹⁸⁰.

Nous constatons donc que pour la réalisation des mélodies sur le *requinto*, la contrainte est de devoir faire des déplacements de la main gauche sur le manche, spécialement s'il faut dépasser l'extension d'une octave. Nous pouvons voir par exemple, dans la Figure 85, que le doigté à réaliser pour jouer la gamme de Ré majeur sur le *requinto* en deux octaves implique déjà deux déplacements sur le manche. Voici la transcription :

⁹⁷⁹ La *campanelle* au *requinto* est un effet qui se produit lorsqu'on combine, dans les doigtés de la main gauche pour les lignes mélodiques en degré conjoint, des notes qui se jouent sur plusieurs cordes avec des cordes à vide et des cordes appuyées.

⁹⁸⁰ Traduction de : « *Yo siempre pienso que el requinto es un instrumento horizontal, que la construcción melódica del requinto es horizontal en el sentido que se recorre el diapason todo el tiempo. Uno mira una bandola, una guitarra eléctrica y hay como mapas, escalas prototipo que llaman, que uno agarra una posición y [uno] descende de las cuerdas graves a las cuerdas agudas o asciende. En el requinto todo se genera viajando por el diapason y hace que de pronto lo melódico, tenga como unos comportamientos mucho más simples, en el sentido de no hay muchos arpeggios. [...] »*. Interview personnelle de Marco Villareal, Tinjacá, le 19 août 2019. ([Audio 1](#), 19 août 2019).

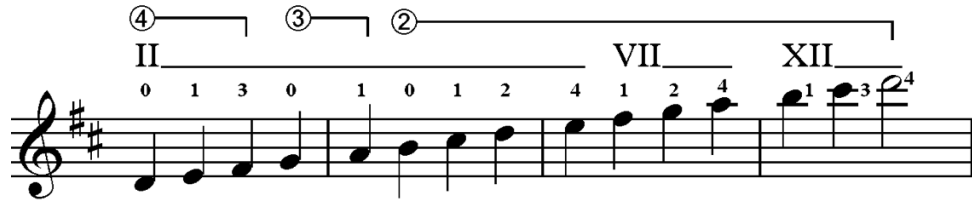


Figure 85 : Gamme de Ré majeurs sur le *tiple requinto* en deux octaves. Les chiffres arabes indiquent les doigts de la main gauche, les chiffres entourés indiquent la corde, et les chiffres romains indiquent la position de la frette sur laquelle se place le doigt 1 de la main gauche sur le manche.

Dans le langage traditionnel du *requinto carranguero*, une deuxième caractéristique mélodique qu’il faut remarquer est l’utilisation fréquente des doubles voix en tierces ou sixtes parallèles majeures ou mineures, selon la disposition diatonique dans la tonalité. Les mélodies en doubles voix se réalisent principalement avec un jeu de doubles cordes, entre cordes consécutives, principalement entre la deuxième et la troisième corde pour former des tierces parallèles, ou bien entre la première et la deuxième pour former des sixtes. Voici un fragment mélodique joué au *requinto* dans lequel nous pouvons apercevoir la réalisation en tierces parallèles :



Figure 86 : Extrait de l’interlude instrumental de la chanson *La Cucharita*⁹⁸¹ du compositeur Jorge Velosa joué au *tiple requinto*. La mélodie est jouée sur la deuxième et troisième corde en tierces parallèles. Le fragment est écrit pour le *tiple* en Sib, qui est un instrument transpositeur.

Un troisième élément très caractéristique du langage mélodique du *requinto* dans la musique *carranguera*, et qui constitue une ressource fondamentale de l’instrument pour les *requintistes*, est le *glissando*. Cette ressource, qui est une façon de palier les contraintes techniques pour lier les notes et qui se détache de la physionomie de l’instrument et des attaques de la main droite, est devenue un élément très important du langage mélodique. Marco Villareal l’évoque en ce sens :

⁹⁸¹ Los Carrangueros de Ráquira, « [La Cucharita](#) », *Los carrangueros de Ráquira*, FM, 1980 (entre la minute 00:17 et 00:33).

« [...] Je sens que la science chez le *requinto* n'est pas de savoir quelles notes sonnent, mais comment elles s'articulent et comment elles se connectent entre elles, alors il y a beaucoup d'utilisations du glissando en tant que ressource idiomatique la plus caractéristique du *requinto* »⁹⁸².

Le glissando dans le *requinto* se fait en corde simple ou cordes doubles. Il peut être ascendant ou descendant et se fait en liant deux notes, ou groupe de notes, à travers un déplacement horizontal d'un doigt ou d'une position qui parcourt le manche chromatiquement d'une note à l'autre. Les glissandos peuvent avoir différentes articulations, selon que les notes du début ou de la fin sont attaquées ou pas, ou selon que le glissando est accompagné ou non d'un trémolo à la main droite pendant le parcours du glissement.

D'autres éléments techniques couramment utilisés dans la technique de la guitare, comme les liés de main gauche (ascendants ou descendants) ou le vibrato⁹⁸³, sont aussi très fréquents dans le langage mélodique du *requinto*. Les liés de main gauche se réalisent par l'attaque de la première note tandis que l'autre note se produit en frappant ou en tirant la même corde avec un autre doigt de la main gauche sur une autre frette. La combinaison des liés ascendants et descendants, la vitesse ou la quantité des battements des liés ainsi que la position des notes par rapport à l'harmonie, vont permettre la réalisation de différents types d'ornementation qui intègrent les ressources expressives des *requintistes* en fonction de leur bagage musical ou leur style de jeu.

Dans l'actualité, les nouvelles générations de *requintistes* ont introduit des éléments techniques dérivés de ceux de la guitare électrique. Nous pouvons mentionner par exemple la recherche de schémas doigtés pour la main gauche dans lesquelles les déplacements horizontaux sont diminués drastiquement pour gagner plus de vitesse et

⁹⁸² Traduction de : « [...] *pues y yo siento digamos que la ciencia en el requinto no esta en que notas suenan, sino como se articulan y como se conectan, entonces ahí esta mucho el uso del glissando que es como el recurso idiomático más característico del requinto* ». Interview personnelle de Marco Villareal, Tinjacá, le 19 août 2019. ([Audio 1](#), 19 août 2019).

⁹⁸³ Le vibrato dans le *requinto* est un effet d'ornement des notes, qui produit une variation de la hauteur de la même note par la réalisation d'un mouvement régulier et rapide en direction horizontale ou verticale avec les doigts de la main gauche pendant qu'ils sont en train d'appuyer sur le manche pour produire les notes.

virtuosité dans les exécutions. Également, les types d'effets comme le *bend*⁹⁸⁴ ou le *slide*⁹⁸⁵, qui sont utilisés dans le blues ou le rock, ont été intégrés au langage mélodique des *requintistes carrangueros*. Un très bon exemple de l'effet produit par le *slide* peut se retrouver dans la chanson *Las diabluras* de Jorge Velosa, dans laquelle le *requintiste* du groupe *Velosa y Los Carrangueros* réalise cet effet pour illustrer une situation comique dans la chanson. L'effet de *slide* au *requinto* tente de reproduire un cri très fort qui, dans la chanson, est émis par le diable après que sa femme, la diablesse, lui ait marché sur la queue⁹⁸⁶.

C. Caractéristiques expressives du langage du *requinto* dans la musique *carranguera*

Le langage que les *requintistes* ont construit dans la musique *carranguera* a permis de consolider une identité sonore en grande partie mise en avant par les caractéristiques expressives et timbriques de cet instrument. Ce langage s'est formé grâce à la combinaison des différentes ressources techniques et sonores que nous venons d'examiner mais aussi grâce à la manière dont s'organise le discours mélodique des pièces.

Une première caractéristique que nous pouvons remarquer dans le discours mélodique des *requintistes carrangueros*, particulièrement ceux des groupes plus anciens, est l'alternance qu'ils réalisent entre les phrases mélodiques à une seule voix et les phrases à deux voix en tierces ou sixtes parallèles. Cette alternance permet un contraste dans la densité et l'intensité entre les phrases qui composent les introductions ou les interludes

⁹⁸⁴ Le *bend* est une variation microtonale de la hauteur de la note. Dans le *requinto*, cette variation se produit par un mouvement vertical des doigts de la main gauche vers le haut ou vers le bas pendant qu'ils sont en train d'appuyer sur le manche pour soutenir la note. Cet effet devient de plus en plus utilisé par les *requintistes carrangueros* des nouvelles générations, notamment le *requintiste* Gabriel Fernando Cellys du groupe *Los Rolling Ruanas* qui atteste de l'utilisation fréquente de cet effet dans ses interprétations comme étant un élément introduit dans le *requinto* à partir de son expérience de la guitare électrique. Voir l'interview de Gabriel Fernando Cellys et Jorge Mario Minasco du groupe *Los Rolling Ruanas*, 2 mai 2019 à Bogotá. Pour plus d'informations sur le *bend*, voir Robert Witmer, « Bend », *Grove Music Online*, 2003, consulté le 10 août 2020 sur www.oxfordmusiconline-com.accesdistant.sorbonne-universite.fr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000036400.

⁹⁸⁵ Le *slide* est un type de glissando qui se réalise principalement à la guitare électrique à l'aide d'un objet qui, sur le manche de l'instrument, permet de passer d'une note à l'autre sans avoir d'interruptions et avec un son plus continu. L'objet qui produit le glissement peut être assez variable, comme des bouteilles en verre, des barres d'acier, des peignes ou des couteaux métalliques par exemple.

⁹⁸⁶ L'effet de *slide* qui reproduit le cri du diable dans la chanson peut s'entendre à partir de la minute 1:30 dans : Velosa y Los Carrangueros « [Las diabluras](#) », *Lero, Lero, Candelero*, MTM, 2003.

instrumentales qui sont joués par le *requinto*. Voici un exemple de ce comportement avec l'introduction de la *rumba carranguera* *El perro mocho* (Le chien sans queue)⁹⁸⁷ du groupe *Los Hermanos Amado* jouée par le *requinto* :

Figure 87 : Introduction au *requinto* en Sib de la *rumba carranguera* *El perro mocho* du groupe *Los Hermanos Amado*. Nous remarquons le contraste entre la première phrase mélodique à une seule voix et la deuxième phrase à deux voix en tierces et sixtes parallèles.

Le deuxième élément qui apparaît dans le discours mélodique des *requintistes carrangueros* est les contrastes qu'ils font au niveau de l'articulation entre d'un côté des sections qui sont plus amarrées et contenues, avec des attaques qui sont sèches, un peu saccadées en staccato, et de l'autre des sections à la sonorité ouverte avec plus de résonance et une articulation liée avec des attaques plus légères. Nous retrouvons ce comportement dans l'introduction de la *rumba carranguera* de Jorge Velosa *Una pena y dos penitas* (Une douleur et deux petites douleurs)⁹⁸⁸. Voici la transcription :

⁹⁸⁷ Los Hermanos Amado, « [El perro mocho](#) », *Ancestro campesino*, The Orchard Music-Codiscos, 1988.

⁹⁸⁸ Velosa y Los Carrangueros, « [Una pena y dos penitas](#) », Harina de Otro Costal, Discos Fuentes, 1992.



Figure 88 : Introduction au *requinto* en Sib de la *rumba carranguera* de Jorge Velosa *Una pena y dos penitas*. Nous remarquons les contrastes qu'ils font au niveau de l'articulation entre lié et staccato.

La troisième ressource la plus utilisée par les *requintistes carrangueros* pour introduire de la variété et du contraste dans leurs discours mélodiques est les variations mélodiques et les ornements de la mélodie. Parmi les *requintistes*, il est très habituel de reprendre les matériaux mélodiques des phrases plus caractéristiques des parties chantées pour les jouer dans les introductions ou les interludes des chansons avec des variations ou avec des ornements. Également, les phrases qui sont répétées plusieurs fois sur le même instrument sont souvent variées à la reprise avec l'utilisation de toutes les ressources que nous venons d'analyser, comme les doubles cordes, les contrastes d'articulation, les variations et ornements.

Pour illustrer ce comportement, nous présentons ci-dessous un extrait de la chanson *La china que yo tenía* (La fille que j'avais)⁹⁸⁹ du compositeur Jorge Velosa. d'abord sera présentée la mélodie de la chanson Figure 89 et ensuite la mélodie de l'introduction à la chanson qui est jouée par le *requinto* Figure 90. Nous pouvons observer ici que le *requinto* reprend des éléments de la mélodie de la chanson pour construire l'introduction avec des variations rythmiques, des ornements comme des liés et des glissandos ainsi qu'avec l'utilisation des doubles cordes.

⁹⁸⁹ Los Carrangueros de Ráquira, « [La china que yo tenía](#) », *Los carrangueros de Ráquira*, FM, 1980.

La chi-na que yo te ní a se fue pa' la ca-pi tal de na-da va-lió que-rer

7
la pue no qui-so re-gre sar La sar Se fue a pa sar un-os dí as dis-que

13
don-de un fa-mi liar Pe - ro tam-bién a mi chi ha se la tra - gó la ciu - dad

Figure 89 : Mélodie de la chanson *La china que yo tenia* de Jorge Velosa.

7
1. 2.

13
1. 2.

Figure 90 : Introduction au *requinto* en Do (à la hauteur réelle) de la chanson *La china que yo tenia* de Jorge Velosa.

10.1.2.c. La guitare dans l'ensemble *carranguero* : un instrument très cosmopolite

La guitare utilisée dans l'ensemble *carranguero* est la guitare acoustique moderne de six cordes simples avec les trois premières cordes, le plus aiguës, qui sont faites en nylon, et les trois autres, les bourdons, qui sont filés. L'accordage des cordes utilisé dans la musique *carranguera* est l'accordage traditionnel Mi, Si, Sol, Ré, La, Mi, en comptant de la plus aiguë à la plus grave. Certains guitaristes utilisent la sixième corde avec une scordatura en Ré dans quelques pièces pour élargir le registre vers le bas. Le rôle principal de la guitare dans l'ensemble *carranguero* est de marquer les basses et de faire un accompagnement avec des accords selon les schémas harmoniques rythmiques des

danses⁹⁹⁰. Également, la guitare peut avoir un rôle mélodique, avec la réalisation des mélodies principales dans l'introduction et l'interlude des pièces, ou faire des contre-chants et des dialogues avec les autres instruments ou même la voix.

La façon de jouer la guitare dans la musique *carranguera* introduit un grand nombre de changements par rapport à la manière dont la guitare est jouée dans les musiques populaires paysannes présentes à Boyacá comme le *merengue* ou les *corridos*. La guitare se limite ici soit à jouer la ligne de basse soit bien à accompagner avec des accords battants et des harmonies basiques. Ramiro Zambrano, le premier guitariste *carranguero*, s'est demandé, depuis le début de son activité comme guitariste dans le groupe *Los Carrangueros de Ráquira*, comme il pourrait changer sa façon de faire l'accompagnement à la guitare dans les rythmes des danses *carrangueras*. Il synthétise ainsi, dans ses réalisations à la guitare dans les pièces de musique *carranguera*, un type d'accompagnement qui met bien en valeur les lignes de la basse et qui, en même temps, marque l'harmonie avec des accords. Pour lui, les accords de l'harmonie, qui sont en général joués dans les contretemps des schémas des danses, permettent en plus d'enrichir la partie harmonique et de donner plus de swing à l'exécution. Pour Zambrano, les modèles d'accompagnement à la guitare sont spécialement orientés pour le son cubain, la nouvelle chanson latino-américaine et la bossa-nova brésilienne. Dans ce type d'accompagnement, les schémas harmoniques rythmiques sont organisés à partir de l'alternance entre les basses et les accords joués en plaqué avec les doigts index, majeur et annulaire de la main droite. L'accompagnement est également enrichi par l'utilisation d'accords renversés et non seulement en état fondamental, comme c'est d'usage dans les musiques populaires de la région, ainsi que par l'augmentation de la figuration de la ligne de la basse avec des notes de passage entre les basses qui marquent le changement de l'harmonie.

Voici comment Zambrano décrit son expérience dans la construction du type d'accompagnement pour la musique *carranguera* :

⁹⁹⁰ Il faut signaler que certains guitaristes se limitent au marquage des bases à la guitare sans jouer les accords de l'accompagnement.

« La basse me fascinait, comme je l'ai dit, car j'ai appris en écoutant les Corraleros à composer les lignes de basses. Maintenant les accords, comment vais-je faire alors ? C'est simple, j'avais déjà compris le rôle des accords et j'ai commencé à jouer un peu avec les renversements d'accords, ce que j'applique dans la plupart des chansons. J'essaie de ne pas rester sur la tonique, mais de faire des lignes mélodiques avec la basse, simples. Elles ne sont pas d'une élaboration complexe non plus, pas du tout. Elles pourraient l'être, quelqu'un le fera peut-être, mais c'est un premier pas que je fais, un premier pas, mais il y a, je pense, encore beaucoup à parcourir »⁹⁹¹.

Cette manière d'intégrer la guitare à l'ensemble *carranguero*, introduit par Zambrano, pour jouer les musiques populaires de Boyacá, a été continuée et développée avec plus de complexité par les guitaristes qui ont joué dans les ensembles *carrangueros* de Jorge Velosa⁹⁹², ainsi qu'avec les guitaristes des différents groupes *carrangueros*. L'interprétation de la guitare acquiert, dans la musique *carranguera*, plus d'élaboration et de complexité par rapport à la manière dont sont élaborés les accompagnements des musiques populaires paysannes du Plateau cundiboyacense. Les guitaristes ont tenté d'aller plus loin dans l'élaboration de leurs accompagnements, mais en même temps ils n'ont pas négligé le caractère dansant des pièces, ainsi qu'on a pu le retrouver dans d'autres musiques populaires latino-américaines. Ils sont arrivés à un point d'élaboration qui leur permet encore de maintenir la danse. Le niveau de sophistication et de complexité a été toujours contenu et mesuré par la possibilité de rester léger et dansant dans leur interprétation.

⁹⁹¹ Traduction de : « *El bajo me fascinaba Como le digo porque yo aprendí oyendo a los Corraleros a hacer las líneas del bajo de ellos y ahora los acordes. ¿Cómo hago entonces? Sencillo, entonces, ya entendí yo de qué se trataba los acordes y empecé a jugar un poco con las inversiones de los acordes, que es lo que aplico en la mayoría de las canciones, yo trato de no quedarme en la tónica, sino de hacer líneas melódicas con el bajo sencilla y tampoco son una elaboración compleja, no lo son, pueden llegar a serlo alguien lo hará no sé, pero es un primer pinito que puse, un primer paso, pienso que hay muchísimo por correr* ». Voir « Interview à Ramiro Zambrano » [enregistrement vidéo] interview réalisée par Renato Paone à San Gil, le 4 décembre 2010. ([Vidéo partie 5](#), 4 décembre 2010).

⁹⁹² Nous pouvons également évoquer, en plus de Ramiro Zambrano, les guitaristes qui ont fait partie des ensembles *carrangueros* de Jorge Velosa et qui ont contribué à définir la façon de jouer de la guitare dans la musique *carranguera*, à savoir Argemiro Torres, José Luis Posada et José Fernando Rivas.

Voici un extrait d'une rumba *carranguera* qui illustre le niveau de figuration de notes que peut avoir la guitare dans la réalisation de la basse et l'accompagnement rythmique harmonique :



Figure 91 : Extrait de la rumba son *Que pena con mi vecina*⁹⁹³ de Jorge Velosa. Accompagnement avec les passages mélodiques de la basse joués par la guitare. Transcription de Jorge Molina basé sur la transcription réalisée par Luis Ernesto Moreno⁹⁹⁴.

10.1.2.d. La *guacharaca* dans l'ensemble *carranguero* : l'instrument qui fait danser (un instrument avec beaucoup de swing)

La *guacharaca* est le seul instrument de percussion à intégrer l'ensemble *carranguero* traditionnel. Cet instrument est souvent joué par le chanteur principal du groupe, sa principale fonction étant de donner de la cohésion rythmique entre la guitare et le *tiple*. La *guacharaca* fait toujours un accompagnement qui se structure sur des schémas ou des patterns rythmiques définis en fonction des danses et elle garde une étroite relation avec le type d'accentuation qui se réalise dans le *tiple*.

La *guacharaca* est définie selon la classification colombienne de Bermúdez, qui s'appuie sur le système de classification Hornbostel-Sachs, comme un idiophone tubulaire de friction généralement fabriqué en canne, S-H : 112.22⁹⁹⁵. La *guacharaca* est jouée dans la musique *carranguera* avec une fourchette de deux ou trois extrémités. La fourchette produit le son par friction contre le tube qui est rainuré sur sa longueur. Les musiciens *carrangueros* ont intégré la *guacharaca* dans leur ensemble car elle était présente dans des ensembles d'autres genres musicaux comme le *vallenato* et le *torbellino-guabina*, à partir desquelles la musique *carranguera* s'est formée. Dans la musique *carranguera*, la

⁹⁹³ Velosa y Los Carrangueros, « [Que pena con mi vecina](#) », *Marcando Calavera*, Discos Fuentes, 1996.

⁹⁹⁴ Voir Luis Ernesto Moreno Torres, *La música carranguera análisis musical*, op. cit., p. 50-59.

⁹⁹⁵ Voir Egberto Bermúdez, *Los Instrumentos Musicales en Colombia*, op. cit., p. 74 et Egberto Bermúdez, « Las clasificaciones de instrumentos musicales y su uso en Colombia. Un ensayo explicativo », op. cit.

guacharaca est devenue d'une taille plus réduite, tant dans sa longueur que dans son diamètre⁹⁹⁶, pour pouvoir s'adapter aux conditions acoustiques de l'ensemble et être manipulable par l'interprète, comme l'affirme Velosa à partir de son expérience⁹⁹⁷.



Figure 92 : La guacharaca, photo de Jaime Castro en train de jouer la guacharaca⁹⁹⁸.

Ainsi que nous l'avons déjà évoqué, la *guacharaca* détermine la cohésion rythmique de l'ensemble *carranguero*. C'est autour de cet instrument que les musiciens *carrangueros* concentrent un nombre important d'informations quant au type de danse, d'accentuations, de tempo, de caractère et de phrasé spécifique à la pièce. Toutes ces informations sont définies en un seul mot par les musiciens *carrangueros*, à savoir le « *viajao* » (le voyage) de la chanson, ce qui met tout ce type d'informations en rapport avec le concept de « swing »⁹⁹⁹. La *guacharaca* doit ainsi adapter ses patterns rythmiques pour

⁹⁹⁶ Les *guacharacas* qui sont utilisés dans les ensembles de *vallenato* de la côte caraïbe ont une longueur comprise entre 30 et 50 cm tandis que la longueur des *guacharacas* dans la musique *carranguera* tourne autour de 25 cm.

⁹⁹⁷ Référence extraite du questionnaire proposé par Jorge Molina au chanteur et compositeur Jorge Velosa, Bogotá, 19 mai 2019. Question 3, *op. cit.*

⁹⁹⁸ Photo prise sur le compte twitter de Jaime Castro y los Filipichines, consulté le 17 mars 2021 sur le site : <https://twitter.com/losfilipichines>

⁹⁹⁹ Le mot *swing* désigne en principe un genre musical des années 1930 appartenant au monde du jazz. Dans notre contexte de travail, le mot *swing* fait allusion à des caractéristiques rythmiques de l'interprétation musicale. Nous adoptons plus précisément pour ce mot le concept de Gérard Guillot qui

l'accompagnement des danses aux affects et au caractère qui se détache du sens des textes. Cela se manifeste à travers l'agencement du débit des syllabes des mots et de la distribution des accents toniques des mots dans le texte.

En effet, les musiciens *carrangueros* accordent une grande importance à ce que l'ensemble rythmique du groupe soit très compact. Pour que le groupe puisse sonner avec une très forte cohésion, les musiciens mettent en avant deux caractéristiques. D'une part, ils font référence à l'encrage rythmique, qu'ils dénomment *el afinque*¹⁰⁰⁰, lequel offre une image en rapport à la relation avec la terre et qui peut être traduite par enracinement ou appui. Du point de vue musical, ce terme explicite la stabilité rythmique du groupe et un discours musical très articulé et prononcé, qui est proportionné par le mode de jeu. D'autre part, les musiciens signalent que la cohésion est produite par « *el amarre* » (l'amarrage), qui s'entremêle entre les instruments grâce à l'activité rythmique réalisée par la *guacharaca*. Cette stabilité rythmique du groupe, *el afinque*, et le swing ou *viajao* qui porte le mode jeu des instruments, en particulier la *guachara*, impriment à la musique *carranguera* un fort élan qui invite toujours à danser. La musique *carranguera* est faite dans le but d'être toujours dansée. Si, dans cette musique, le rapport entre texte et les éléments conceptuels sont très présents et importants, la relation avec la diversion et la danse restent au premier plan. La *guacharaca* est ainsi l'instrument moteur qui anime et soutient la danse. Nous allons examiner ci-dessous comment les qualités de cet instrument se retrouvent dans les modes de jeu des musiciens *carrangueros*.

conçoit le *swing* comme « une trame micro-temporelle négociée à tout instant entre les musiciens. Loin d'être un épiphénomène ou un artefact, elle est structurelle » (Gérald Guillot, 2011, p.127). Guillot signale également en citant à Pérez Fernandez que « le swing serait le résultat de métissages entre corpus musicaux “binaires” et “ternaires” » (Gérald Guillot, 2011, p.120). Une autre caractéristique importante que nous voulons remarquer par rapport au swing, qui est également signalé par Guillot, est que les variations et déplacements de cette trame micro-temporelle gardent une relation directe avec les gestes instrumentaux des musiciens et induits au mouvement corporel. La *guacharaca* dans l'ensemble *carranguero* est ainsi l'instrument avec lequel, à travers des gestes instrumentaux propres de leur interprétation, se transmettent avec les nuances micro-temporelles, les accents, le tempo, le caractère et le phrasé que caractérise chaque danse. Voir au sujet du swing Gérald Guillot, *Des objets musicaux implicites à leur didactisation formelle exogène : transposition didactique interne du suíngue brasileiro en France*, Thèse de Doctorat d'État, Université de Paris Sorbonne, 2011, p. 100-130.

¹⁰⁰⁰ Le dictionnaire de l'Académie royale espagnole (RAE) utilise les termes suivants en espagnol pour définir le mot *afincar* : *arraigar, fijar, establecer, asegurar, apoyar* et que nous traduirons par : enraciner, fixer, établir, assurer, appuyer. Voir *afincar* dans RAE : *Diccionario de la lengua española*, 23^e éd., [versión 23.3 en línea], consulté le 15 août 2020 sur <https://dle.rae.es>.

Modes de jeu de la *guacharaca* dans la musique *carranguera*

La *guacharaca* se joue en faisant une caisse de résonance avec la main qui la soutien, et en faisant racler la fourchette avec l'autre main (la main qui joue). Le mode de jeu de cet instrument consiste à alterner des mouvements vers le bas et vers le haut en frottant le tube avec une fourchette. Les patterns rythmiques pour les accompagnements des danses sont construits à partir d'une combinaison de gestes de la main qui joue avec la fourchette, vers le bas et vers le haut. Ces mouvements réguliers constituent le moteur rythmique de l'ensemble et déterminent ce que, dans notre analyse musicale, nous avons défini comme les *valeurs opérationnelles minimales*. Les cycles ou patterns rythmiques des danses vont se caractériser selon la segmentation produite par la superposition des timbres, intensités et articulations. Dans le cas des timbres, ces marques sont produites entre coups ouverts et coups fermés, selon que le mouvement vertical vers le bas ou vers le haut est en plus dirigé vers le corps ou vers l'extérieur de l'instrument. L'intensité est associée ici au poids que présentent les coups vers le bas et qui sont plus forts que ceux qui sont vers le haut. Les différences dans l'articulation s'établissent entre les coups secs et les coups glissés ou frottés le long des rainures du tube.

Une caractéristique du mode de jeu de la *guacharaca* dans la musique *carranguera* est que la fourchette reste très en contact avec le tube sans trop se détacher de lui pendant l'exécution de la cellule rythmique. Cela implique la réalisation de mouvements très courts et fermés. Ce mode de jeu détermine une caractéristique du *swing* propre à la musique *carranguera*, qui est mise en évidence par la *guacharaca*. Les caractéristiques qui se détachent du mode de jeu de la *guacharaca* et qui se répercutent dans la sonorité et l'élan rythmique du groupe, est quelque chose de très compact, amarré, qui présente une gestualité avec des mouvements très courts et petits.

Dans la musique *carranguera*, la *guacharaca* réalise principalement deux types de patterns rythmiques pour l'accompagnement des danses : le pattern pour l'accompagnement des rumbas, et celui pour l'accompagnement des merengues.

Le pattern pour l'accompagnement des *rumbas*, comme nous l'avons déjà analysé en détail, présente une division binaire de la pulsation sur une mesure à deux temps. La cellule de l'accompagnement se fait sur une pulsation et se répète régulièrement tout au

long de la pièce. Cette cellule se compose de trois mouvements : un coup frotté vers le bas, un coup court vers le haut et un coup court et sec vers le bas.

L'accompagnement rythmique de la *guacharaca* pour le *merengue* présente en apparence le même pattern rythmique pour les deux types de comportements accentuels dans le *merengue carranguero* : le *commétrique* et le *contramétrique*¹⁰⁰¹. Dans le *merengue carranguero*, la plupart des descriptions présentent le rythme de la *guacharaca* comme un cycle de six croches groupées en deux pulsations en division ternaire et qui gardent une alternance dans la direction des coups comme suit : bas-haut-bas, haut-bas-haut.



Figure 93 : Pattern métrique générique du *merengue carranguero* à la *guacharaca*.

Néanmoins, il est possible d'observer des différences de timbre et de microrhythme dans la manière de faire l'accompagnement dans l'un et l'autre type de comportement accentuel du *merengue*¹⁰⁰². Deux caractéristiques différencient le *merengue commétrique* du *merengue contramétrique*. La première est que les six coups en alternance vers le bas et vers le haut, dont les six croches qui composent le cycle rythmique, sont assez régulières. La deuxième est que le cycle rythmique du pattern est théorique et que le poids de l'attaque se produit ainsi sur la première et la quatrième croche du cycle [1,2, 3,4, 5,6]. Pour pouvoir produire cette régularité ainsi que les accents des attaques, Marco Villareal rappelle que cela se produit en regroupant les attaques par trois, en donnant un accent à l'entrée de chaque groupe, dont au premier et au quatrième coup, et en laissant glisser les coups suivants sans détacher la fourchette du tube, comme cela est représenté sur le schéma suivant :

¹⁰⁰¹ Nous rappelons que le *merengue commétrique* est connu des musiciens *carrangueros* comme le *merengue* type *pasillo* ou *merengue joropiao*, et que le *merengue contramétrique* est connu comme *merengue* de type *bambuco*.

¹⁰⁰² Cette hypothèse a été confirmée par le musicien Marco Villareal qui nous a montré, lors d'une interview personnelle, les différences entre les deux comportements rythmiques du *merengue* à la *guacharaca*. Voir l'interview personnelle de Marco Villareal, Tinjacá, le 19 août 2019.

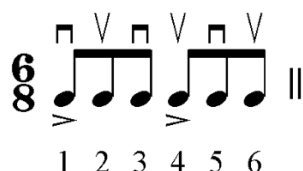



Figure 94 : Pattern métrique dans le *merengue commétrique*.

Dans le *merengue contramétrique*, nous pouvons observer que les six coups du cycle rythmique ne sont pas tous égaux, qu'ils présentent une anisochronie régulière ainsi que quelques différences au niveau de l'accentuation et des timbres. Dans ce type de comportement accentuel, le cycle rythmique de six croches commence en anacrouse avec les deux dernières croches du cycle. Il se compose également de deux cellules de trois croches dont une croche accentuée sur le premier temps du cycle, et à nouveau nous rencontrons deux croches à contretemps, mais avec le sens des raclements à l'inverse des trois premières croches du cycle. Dans ce cycle rythmique, toujours selon Marco Villareal, les accents tombent à la sortie de la cellule, donc sur la première et la quatrième croche du cycle [5,6, 1, 2, 3, 4]. Les accents sur des croches 1 et 4 se font avec la réalisation d'un coup vers l'extérieur de l'instrument. Cela implique que ce coup soit détaché des deux suivants. Le fait de détacher les coups 2, 3 et 5, 6 du coup qui les précède, produit une irrégularité entre les croches de telle façon que les coups 1, 2 et 5, 6 deviennent plus courts et donnent la sensation de se rapprocher d'une division binaire de la pulsation.



Figure 95 : Pattern métrique dans le *merengue contramétrique*

 = Coups vers l'extérieur du corps avec la fourchette

Nous allons démontrer ci-dessous, à l'aide du logiciel *Sonic Visualiser*¹⁰⁰³, que les coups joués à la *guacharaca* ne sont pas tous égaux dans les deux types de *merengue*, au contraire de ce qui est habituellement présenté par les musiciens dans les transcriptions

¹⁰⁰³ *Sonic Visualiser* est un logiciel libre accès conçu et développé au Centre for Digital Music, de l'Université Queen Mary à Londres. Ce logiciel permet l'analyse de fichiers d'audio par le biais de représentations graphiques et des analyses statistiques réalisées sur le contenu sonore. Le logiciel et ces informations peuvent être retrouvées sur www.sonicvisualiser.org/, consulté le 20 janvier 2021.

musicales et dans les tutoriels que nous avons consultés. Nous voulons démontrer, par la représentation graphique et les analyses statistiques réalisées à l'aide du logiciel, que dans la *merengue commétrique*, les coups, dont les croches, ont tendance à être égaux, tandis que, dans les *merengues contramétrique*, nous retrouvons un type d'anisochronie régulière, où le cycle de six croches est composé de deux cellules de trois croches dans lesquelles les deux croches qui sont à contretemps sont égales, et la croche qui tombe sur la pulsation est plus longue que les deux autres. Pour atteindre notre objectif, nous avons demandé au musicien Marco Villareal de jouer les patterns rythmiques du *merengue commétrique* et du *merengue contramétrique* à la *guacharaca*, sans autres instruments. Nous avons repris pour l'analyse un extrait de chaque *pattern rythmique* d'environ 10-11 pulsations¹⁰⁰⁴. Sur chaque extrait, nous avons fait un marquage graphique de tous les coups produits par l'instrument. Le marquage des coups nous a permis d'établir la distance en millisecondes entre les croches. Ces informations ont été exportées sur Excel pour calculer la durée des pulsations et les rapports qui se forment entre la pulsation et les croches en pourcentage et en fractions. Nous montrerons d'abord la représentation graphique et les résultats obtenus pour l'extrait du *pattern commétrique* à la *guacharaca* :

- Représentation graphique de l'audio¹⁰⁰⁵ :

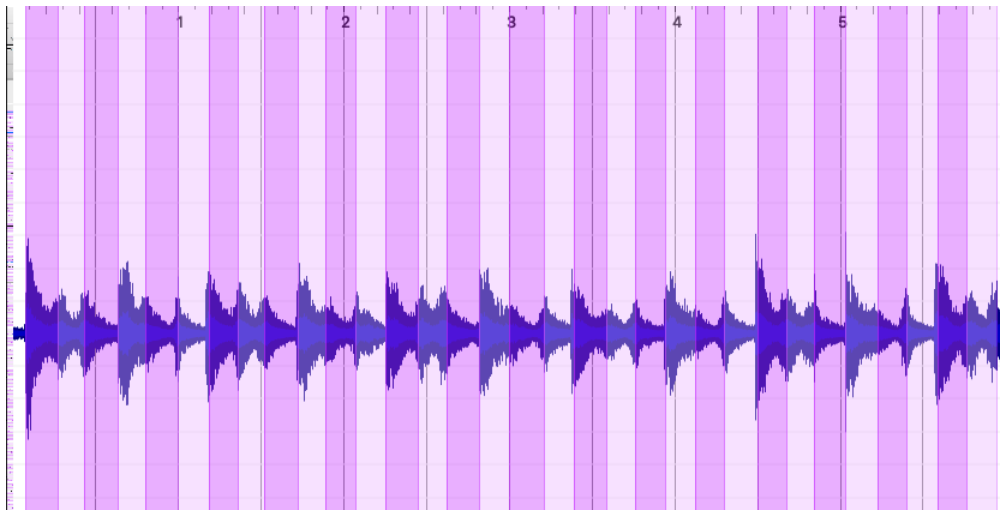


Figure 96 : Représentation graphique de la segmentation du *pattern* rythmique du *merengue commétrique* de la *guacharaca* joué par Marco Villareal

¹⁰⁰⁴ Nous avons établi que chaque pulsation équivaut à trois croches dont trois coups de la *guacharaca*.

¹⁰⁰⁵ L'audio de l'extrait du *pattern commétrique* à la *guacharaca* est accessible [ici](#).

Ensuite, nous montrerons l'analyse statistique des rapports de durée entre les coups qui déterminent la division en croches à la *guacharaca* dans le *merengue commétrique* sous le tableau ci-dessous :

Pulsations	Marquage de chaque croche en millisecondes	Intervalle de temps entre les croches	Durée de la pulsation	Rapport entre la pulsation et la croche en pourcentage	Rapport entre la pulsation et la croche en fraction
1	0,0856235830				
	0,2677551020	0,1821315190		33 %	3/8
	0,4380952380	0,1703401360		31%	2/8
2	0,6356462590	0,1975510210	0,5500226760	36%	3/8
	0,8214058960	0,1857596370		34%	3/8
	0,9970068030	0,1756009070		32%	3/8
3	1,1827664400	0,1857596370	0,5471201810	34%	3/8
	1,3625396830	0,1797732430		33%	3/8
	1,5296145120	0,1670748290		31%	2/8
4	1,7240816330	0,1944671210	0,5413151930	36%	3/8
	1,9112925170	0,1872108840		35%	3/8
	2,0800000000	0,1687074830		32%	3/8
5	2,2577777780	0,1777777780	0,5336961450	33%	3/8
	2,4571428570	0,1993650790		36%	3/8
	2,6349206350	0,1777777780		32%	3/8
6	2,8154195010	0,1804988660	0,5576417230	32%	3/8
	3,0040816330	0,1886621320		34%	3/8
	3,2027210880	0,1986394550		36%	3/8
7	3,3746938780	0,1719727900	0,5592743770	31%	2/8
	3,5530158730	0,1783219950		31%	2/8
	3,7541950110	0,2011791380		35%	3/8
8	3,9555555560	0,2013605450	0,5808616780	35%	3/8
	4,1257142860	0,1701587300		32%	3/8
	4,3047619050	0,1790476190		34%	3/8
9	4,4843537410	0,1795918360	0,5287981850	34%	3/8
	4,6730158730	0,1886621320		35%	3/8
	4,8408163270	0,1678004540		31%	2/8
10	5,0285714290	0,1877551020	0,5442176880	34%	3/8
	5,2114285710	0,1828571420		33%	3/8
	5,3895691610	0,1781405900		32%	3/8
11	5,5771428570	0,1875736960	0,5485714280	34%	3/8
	5,7574603170	0,1803174600			
	5,9403174600	0,1828571430			

Tableau 17 : Analyse statistique des rapports de durée à la *guacharaca* dans le *merengue commétrique*.

Moyennes	Pourcentage	Fraction
Première division de la pulsation	34 %	3/8
Deuxième division de la pulsation	32 %	3/8
Troisième division de la pulsation	34 %	3/8

Tableau 18 : Moyennes de l'analyse statistique des rapports de durée à la *guacharaca* dans le *merengue commétrique*.

D'après les informations de ce tableau, nous voyons que le pourcentage moyen sur toutes les premières croches, dont la première division de la pulsation, est de 34 %, 32 % pour les deuxièmes croches, et 34 % pour les troisièmes croches. Nous pouvons constater par cette analyse statistique que la valeur de chaque coup joué à la *guacharaca* est d'environ une tierce de la pulsation. Cela démontre donc que les trois divisions en croches de la pulsation dans le *merengue commétrique* ont tendance à être égales. Nous avons réalisé la même procédure avec un extrait de la chanson en rythme de *merengue commétrique* *Palomita de ojos verdes*¹⁰⁰⁶ du compositeur Jorge Velosa et nous sommes arrivés à des résultats similaires¹⁰⁰⁷.

Voici maintenant la représentation graphique et les résultats obtenus de l'extrait du *pattern contramétrique* à la *guacharaca* joué par Marcos Villareal :

- Représentation graphique de l'audio¹⁰⁰⁸

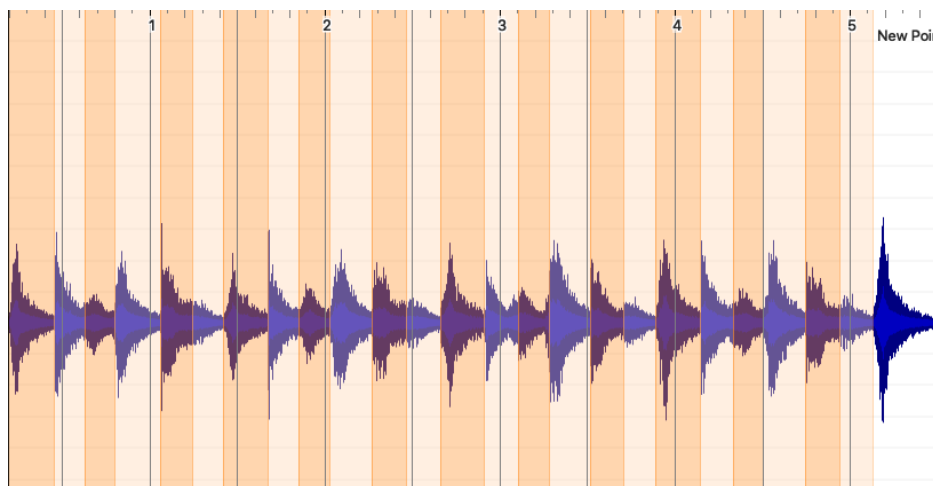


Figure 97 : Représentation graphique de la segmentation du *pattern* rythmique du *merengue contramétrique* de la *guacharaca* joué par Marco Villareal

¹⁰⁰⁶ Extrait de Jorge Velosa y Los Hermanos Torres, « [Palomita de ojos verdes](#) », *A ojo cerrado*, Discos Fuentes, 1989.

¹⁰⁰⁷ La représentation graphique et le tableau d'analyse statistique de la segmentation du *pattern* rythmique du *merengue commétrique* de la *guacharaca* dans l'extrait de la chanson *Palomita de ojos verdes* est à consulter sur l'annexe 3.

¹⁰⁰⁸ L'audio de l'extrait du *pattern contramétrique* à la *guacharaca* est accessible [ici](#)

Les données sur l'analyse statistique des rapports de durée entre les coups qui déterminent la division en croches à la *guacharaca* dans le *merengue contramétrique* sont accessibles sous le tableau ci-dessous :

Pulsations	Distance en millisecondes entre les croches	Distance en millisecondes entre les pulsations	Distance en pourcentage entre les croches	Fractions
1	0,2621315200		43 %	4/10
	0,1786848070		29%	3/10
2	0,1668934240	0,6077097510	27%	3/10
	0,2612244900		42%	4/10
	0,1804081630		29%	3/10
3	0,1796825400	0,6213151930	29%	3/10
	0,2548752830		42%	4/10
	0,1750566900		29%	3/10
4	0,1795918360	0,6095238090	29%	3/10
	0,2394557830		38%	4/10
	0,1941950110		31%	3/10
5	0,1949206350	0,6285714290	31%	3/10
	0,2521541950		41%	4/10
	0,1904761900		31%	3/10
7	0,1777777780	0,6204081630	29%	3/10
	0,2358276650		39%	4/10
	0,1931972780		32%	3/10
8	0,1814058960	0,6104308390	30%	3/10
	0,2557823130		42%	4/10
	0,1859410430		30%	3/10
9	0,1714285720	0,6131519280	28%	3/10
	0,2439909290		39%	4/10
	0,1941043090		31%	3/10
10	0,1895691610	0,6276643990	30%	3/10

Tableau 19 : Analyse statistique des rapports de durée à la *guacharaca* dans le *merengue contramétrique*.

Moyennes	Pourcentage	Fraction
Première division de la pulsation	41%	4/10
Deuxième division de la pulsation	30%	3/10
Troisième division de la pulsation	29%	3/10

Tableau 20 : Moyennes de l'analyse statistique des rapports de durée à la *guacharaca* dans le *merengue contramétrique*.

Selon les informations que nous pouvons extraire du tableau d'analyse statistique, nous voyons que le pourcentage moyen de toutes les premières croches est de 41 %, de 30 % pour les secondes, et de 29 % pour les troisièmes. La représentation de ces pourcentages en fraction est de $4/10^e$ pour la première croche et $3/10^e$ pour la seconde et la troisième croches. Ainsi, la pulsation se divise en une partie plus longue et deux parties égales, mais plus courtes : $4/10 - 3/10 - 3/10$. Si nous faisons la division de la pulsation en cinq parties égales, nous pouvons exprimer ces fractions selon la figuration rythmique suivante :



Figure 98 : Pattern métrique dans le *merengue contramétrique* avec une subdivision « composite ».

Cette analyse nous permet de constater d'abord que la subdivision de la pulsation ne se fait pas par parties égales, mais qu'elle se forme avec une division qui s'approche du marquage de rythme de la *rumba carranguera*, sans arriver à être complètement binaire. Ce type de comportement rythmique, qui produit un effet de combinaison entre binaire et ternaire, correspond à une subdivision « composite » (voir Figure 98) en cinq valeurs égales¹⁰⁰⁹. Nous avons réalisé une expérience similaire pour prouver que le *pattern* rythmique de la *guacharanca* dans le *merengue contramétrique* dans une chanson enregistrée présente la même caractéristique : avoir une pulsation divisée en une partie plus longue et deux parties égales plus courtes. Nous avons réalisé cette analyse sur la chanson en rythme de *merengue contramétrique El Saceño*¹⁰¹⁰ de Jorge Velosa.

L'examen du mode de jeu de la *guacharaca* nous a conduits à mettre en évidence la manière dont, à travers la répétition régulière des cellules rythmiques propres à chaque danse, s'établit un moteur rythmique qui permet la cohésion et la stabilité entre les différents instruments du groupe, mais en même temps un moteur qui transmet un élan

¹⁰⁰⁹ Voir à ce sujet Simha Arom, « Structuration du temps dans les musiques d'Afrique centrale – Périodicité, mètre, rythmique et polyrythmie », *op. cit.*, p. 8.

¹⁰¹⁰ Extrait de : Los Carrangueros de Raquira, « [El Saceño](#) », *Los carrangueros de Raquira*, FM, 1980. Les résultats de la représentation graphique et le tableau d'analyse statistique de la segmentation du *pattern* rythmique du *merengue contramétrique* de la *guacharaca* dans l'extrait de la chanson *El Saceño* est à consulter dans l'annexe 4.

qui stimule les mouvements du corps et l'invitent à danser. L'élan ne se produit que par la régularité des patterns rythmiques, car, à travers les gestes réalisés dans l'exécution des cellules rythmiques, se transmettent un ensemble d'informations telles que la vitesse, la métrique, le type de rythme de danse, le caractère ou les affects présents dans la pièce et la relation avec le débit et les accents des mots du texte. Cet ensemble d'éléments transmis par le biais de cet élan rythmique se traduit pour l'auditeur par un certain type de mouvement qui constitue les caractéristiques de cet élément un peu insaisissable qu'est le « swing ».

10.2. La mise en scène des chansons

Une des caractéristiques principales des chansons dans la musique *carranguera* est la narration d'histoires. Les thématiques présentes dans les textes des chansons sont traitées en général au travers d'une histoire. Pour Jorge Velosa, chaque chanson doit conter une histoire, même petite. La narration d'histoires devient ainsi, avec les strophes et l'humour, une ressource pour communiquer et faire passer des messages, des idées et des positionnements. En tant que ressource, la narration permet de dire quelque chose sans que l'énoncé ne soit trop direct ou agressif. Cela permet aussi d'établir un cadre émotif au discours qui est déjà donné par les commentaires des musiciens et qui invite à la danse au moment de la performance musicale.

Nous allons prendre ici la chanson au moment de son exécution en tant qu'acte narratif, lorsque le texte et la musique, en tant que discours, font partie de la mise en scène de l'histoire. Le musicologue Serge Lacassa propose une vision plus large pour l'étude des musiques populaires enregistrées, mais nous pouvons nous en inspirer pour faire l'analyse d'une chanson en particulier. Lacassa propose dans ses travaux une vision tripartite de ce qui constitue une chanson enregistrée. Pour lui, « il s'agit d'un ensemble de performances vocales et instrumentales (paramètres performanciels) exécutant un texte, des lignes mélodiques, des rythmes, des accords, etc. (paramètres abstraits), le tout médiatisé par les techniques d'enregistrement (paramètres technologiques) »¹⁰¹¹.

Cette vision confère à la chanson un panorama plus large pour l'analyse et nous mène à aller un peu plus loin dans l'étude que ce que nous avons réalisé dans la partie 2 de cette recherche, dans laquelle nous avons entrepris l'analyse musicologique de ce que Lacassa appelle les paramètres abstraits. L'analyse des musiques populaires enregistrées porte l'accent sur les aspects performanciels et technologiques. Lacassa propose l'inclusion de ces paramètres pour l'analyse des chansons, en tant qu'éléments qui contribuent à la configuration du récit chanté. D'après lui : « De façon implicite, toutes les chansons sont des récits : elles comportent un personnage principal, l'interprète, soit un personnage adoptant une attitude, faisant face à une situation, s'entretenant avec quelqu'un (si ce n'est

¹⁰¹¹ Serge Lacasse, « Stratégies narratives dans "Stan" d'Eminem : le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique », *Protée* 34, n° 2-3, 2006, p. 13.

qu'avec lui-même) »¹⁰¹². Dans cette optique, et comme il le mentionne, la chanson se retrouve plus proche du théâtre, ou de la comédie musicale voire même du cinéma. Lacassa propose de s'emparer, entre autres, des outils de la narratologie. Pour cela, il a adapté aux conditions spécifiques de la chanson la théorie littéraire de la narratologie de Gérard Genette. Ce cadre théorique, qui sera exposé ci-dessous de manière succincte, est très pertinent pour l'analyse des aspects narratologiques des chansons de musique *carranguera* étant donné la richesse et la variété d'histoires et de manière de raconter présentes dans les textes.

10.2.1. Éléments théoriques de la narratologie de Gérard Genette

La partie la plus significative de l'étude de la narratologie de Gérard Genette se retrouve consignée dans deux ouvrages : *Le discours du récit* et *Le nouveau discours du récit*, écrits respectivement en 1972 et 1983. Dans ces deux ouvrages, Genette présente minutieusement l'étude des questions narratologiques à partir du roman de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu*. Les concepts élaborés par Genette dans ces deux livres ont eu d'importantes répercussions pour le développement de l'analyse narratologique dans la littérature, mais aussi sur d'autres arts comme le cinéma, le théâtre ou, dans notre cas, pour l'analyse des chansons.

Le point de départ de la théorie de Genette est que la communication narrative doit être abordée sur trois plans : l'histoire, le récit et la narration. *L'histoire* sera entendue ici comme « le signifié ou contenu narratif »¹⁰¹³, *le récit* représente le discours ou le texte narratif et peut se définir également comme le signifiant. Enfin, *la narration* est « l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place »¹⁰¹⁴.

La relation symbiotique que présentent ces trois éléments et les relations que peuvent entretenir entre eux le récit et l'histoire, le récit et la narration mais aussi l'histoire et la narration, sont la base de l'analyse du discours narratif selon Genette. Par ailleurs, l'analyse narratologique désigne l'œuvre sous le terme de « diégèse », et représente

¹⁰¹² *Ibidem*.

¹⁰¹³ Gérard Genette, *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰¹⁴ *Ibidem*.

l'univers dans lequel se situent les événements, les personnages et les lieux. L'analyse du récit réalisée par Genette est conçue comme une amplification des formes verbales tirées de la grammaire des verbes, tels que le temps, le mode et l'aspect qui seront appliqués, tout autant que le temps du récit, le mode du récit et la voix du récit¹⁰¹⁵.

Le temps du récit se manifeste dans la relation qui se forme entre le récit et l'histoire. Cela implique la confrontation de deux temporalités. D'une part le temps de l'histoire, ce qui est raconté et, d'autre part, le temps du récit, qui est le laps de temps dans lequel sont racontées les actions. Dans cette tension apparaissent trois concepts qui vont permettre de comprendre la façon dont s'organise, du point de vue temporel, ce qui est narré : l'ordre, la durée et la fréquence. Nous pouvons ainsi comparer l'ordre chronologique de l'histoire qui est racontée et l'ordre temporel dans lequel les éléments de cette histoire sont disposés dans le récit. Cela peut illustrer la façon dont une histoire peut être racontée et la manière dont le narrateur organise la séquence des événements¹⁰¹⁶. D'autre part, la durée des événements de l'histoire et l'extension avec laquelle ils sont représentés dans le récit, nous montrent non seulement le décalage qui existe entre ces deux durées mais aussi que l'isochronie rigoureuse ou la coïncidence entre la succession d'événements de l'histoire et la succession narrative n'existe que de manière hypothétique. L'action sur un récit peut être présentée de façon plus ou moins large, soit par exemple à travers une phrase qui condense une grande extension de temps, soit à travers un long dialogue mais qui n'illustre qu'un événement très court dans le temps¹⁰¹⁷. Le dernier aspect en rapport à la temporalité est appelé par Genette la fréquence narrative. Cet aspect met en rapport les relations de fréquence, ou répétition, entre le récit et l'histoire. Les récits peuvent être itératifs quand les événements sont présentés une seule fois, et répétitifs quand ils sont répétés à plusieurs reprises pour leur mettre en relief¹⁰¹⁸.

Le mode du récit montre que les événements racontés dans la narration sont traités selon un point de vue. Pour comprendre comment l'information est transmise, Genette propose les notions de « distance » et de « perspective », que nous pouvons comprendre à travers l'analogie qu'il propose avec la spatialité :

¹⁰¹⁵ Gérard Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 19.

¹⁰¹⁶ *Ibidem*, p. 21-80.

¹⁰¹⁷ *Ibidem*, p. 81-110.

¹⁰¹⁸ *Ibidem*, p. 111-161.

« “Distance” et “perspective”, ainsi provisoirement dénommées et définies, sont les deux modalités essentielles de cette régulation de l’information narrative qu’est le mode, comme la vision que j’ai d’un tableau dépend, en précision, de la distance qui m’en sépare, et en ampleur, de ma position par rapport à tel obstacle partiel qui lui fait plus ou moins écran »¹⁰¹⁹.

La distance dans la narration présente deux possibilités ou modes narratifs qui s’opposent. La première est quand le narrateur veut faire entendre qu’il parle en son propre nom. La deuxième possibilité est quand le narrateur montre que ce n’est pas lui qui parle, mais qu’il est en train d’imiter un personnage avec ses caractéristiques et ses paroles, ce que l’on appelle l’imitation, ou mimésis¹⁰²⁰. Le narrateur, qui est celui qui raconte l’histoire, pourra ainsi adopter un discours *narrativisé*, qui est la forme la plus distante ; *transposé*, quand s’incorporent les paroles des autres dans le discours propre ; *rapporté*, qui est la forme plus mimétique ; ou encore *immédiat* ou de *monologue intérieur*.

En ce qui concerne la perspective comme mode de régulation de l’information, elle se définit par le choix ou non d’un point de vue donnant une orientation à la narration. Ce point de vue est nommé par Genette *focalisation*. Genette signale trois types principaux de focalisation : la focalisation 0, ou *omnisciente*, quand le narrateur en connaît plus que le personnage ; la focalisation *interne*, quand le narrateur est au même niveau que le personnage et connaît la même chose que lui ; et enfin la focalisation *externe*, quand le narrateur reste objectif par rapport au point de vue du personnage, ses pensées et ses sentiments¹⁰²¹.

Le dernier aspect à considérer est la voix du récit. Cet aspect pose la question de qui fait l’énonciation et dans quelle condition cela se produit. Sur ce point, Genette se réfère à l’instance narrative pour définir la position temporelle dans laquelle se situent le récit et les personnages qui relatent les événements. D’après leur position temporelle, il est possible de distinguer quatre types de narration : *ultérieure*, quand le récit est dans le passé ; *antérieure*, si c’est un récit prédictif et en général au futur ; *simultanée*, quand le

¹⁰¹⁹ *Ibidem*, p. 164.

¹⁰²⁰ *Ibidem*, p. 164-165.

¹⁰²¹ *Ibidem*, p. 190-200.

récit est dans le présent contemporain de l'action ; *intercalé*, quand il se produit entre les moments de l'action¹⁰²².

D'autre part, il est important de préciser qu'il existe différents niveaux narratifs, et cela varie parce que le narrateur ne se situe pas nécessairement au même niveau que les personnages et l'histoire qui est racontée. Genette distingue ainsi trois niveaux narratifs : d'abord celui qui distingue l'univers dans lequel se situe le narrateur, c'est-à-dire le niveau *extradiégétique* ; puis celui dans lequel se situent les personnages et l'histoire racontée, c'est-à-dire le niveau *intradiegétique* ; et enfin le niveau *métadiégétique*, quand un personnage prend la parole pour recompter un récit qui est inséré dans le récit¹⁰²³. Pour terminer, Genette distingue le type de narrateur selon son type de relation avec le personnage du récit. Nous retrouvons deux types de narrateurs : *hétérodiégétique*, lorsque le narrateur est absent de l'histoire qu'il est en train de raconter, et *homodiégétique*, quand le narrateur est présent dans l'histoire. Selon son niveau de présence, il peut être défini comme un protagoniste ou un simple témoin à l'intérieur de l'histoire¹⁰²⁴.

Comme nous le verrons plus loin dans les exemples choisis pour les analyses narratologiques des chansons de musique *carranguera*, toutes les spécificités de la théorie littéraire de Genette peuvent être appliquées à l'analyse des chansons. Néanmoins, comme le rappelle bien Lacassa, deux concepts sont importants à préciser pour le cas de la musique. Le premier concerne la différence entre « personne », « persona » et « personnage ». Lacassa met en avant cette différenciation en montrant la tripartition proposée par Philippe Auslander entre « la véritable personne, la personne de l'artiste et le(s) personnage(s) incarné(s) dans les chansons »¹⁰²⁵. Cette distinction est importante pour nous, parce qu'elle nous permet, dans le cas de Jorge Velosa de différencier l'interprète d'une part, le personnage paysan qu'il a construit pour narrer ses histoires d'autre part et, pour finir, les personnages qui interviennent dans les chansons en tant que protagonistes.

¹⁰²² *Ibidem*, p. 224-225.

¹⁰²³ *Ibidem*, p. 236-237.

¹⁰²⁴ *Ibidem*, p. 254-255.

¹⁰²⁵ Serge Lacasse, « Stratégies narratives dans "Stan" d'Eminem : le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique », *op. cit.*, p. 14.

Un deuxième concept présenté par Lacassa en complément de la théorie de Genette est l'introduction de la notion de « son supradiégétique » pouvant aider à résoudre certaines questions en rapport au traitement spatiotemporel du récit. Lacassa se pose les questions suivantes sur la spécificité de la chanson : « Comment traiter, d'un point de vue narratologique, la présence d'un accompagnement musical dans une chanson ? Comment justifier, par exemple, le fait que le texte énoncé par un personnage soit soumis à la fois aux règles de la prosodie, à une courbe mélodique et à la pulsation imposée par le rythme ? Comment aborder les instruments que l'on entend en même temps que le discours chanté (ou rappé) ? »¹⁰²⁶ Pour incorporer ces éléments musicaux à la diégèse de la narration, Lacassa, en citant Altman, propose d'introduire le concept d'espace supradiégétique, qui serait un nouveau niveau narratif qui oscillerait entre les niveaux intra et extradiégétique. L'espace supradiégétique permet ainsi d'« aborder la chanson comme un récit, avec une diégèse à l'intérieur de laquelle chacun des éléments du discours narratif ou dramatique est assujéti aux règles musicales »¹⁰²⁷. Cela implique que cette double temporalité du récit signalée par Genette, celle de la chose racontée et celle du récit, acquiert, dans le cadre de la chanson, une plus grande importance parce que les événements racontés se retrouvent segmentés et régis par les éléments de la temporalité musicale, comme la pulsation ou les mesures.

À la lumière des concepts que nous venons d'exposer, nous allons réaliser une analyse narratologique de deux chansons de Jorge Velosa afin de montrer comment la construction narrative de ses chansons a permis au compositeur de montrer des dimensions plus larges de la vie des paysans, au-delà des stéréotypes et images préconçues auxquels sont habituellement soumis les paysans de Boyacá dans le pays. La possibilité de montrer cette vie quotidienne, ainsi que les difficultés et les sentiments qui accompagnent au jour le jour les paysans, va sensibiliser l'auditeur et permettra la revalorisation de leur image et la revendication de leurs causes.

¹⁰²⁶ *Ibidem.*

¹⁰²⁷ *Ibidem*, p. 15.

10.2.2. Analyse narratologique des chansons

10.2.2.a. *Solita con mi chinito*¹⁰²⁸ (Toute seule avec mon petit)

Cette chanson est en rapport avec une thématique très récurrente et appréciée des musiciens *carrangueros*. Dans le Plateau cundiboyacense, il existe une grande tradition et une forte passion des paysans pour le cyclisme. Les meilleurs cyclistes du pays, qui ont gagné les plus importantes compétitions de cyclisme dans le monde, sont issus de cette région. Les musiciens *carrangueros* ont composé à ce sujet un bon nombre de chansons, qui rendent hommage aux cyclistes de la région qui, en général, ont été d'origine paysanne.

Ce qui est intéressant dans la chanson *Solita con mi chinito*, c'est qu'on ne retrouve pas explicitement la thématique du cyclisme dans le texte. D'ailleurs, le récit de la chanson ne rend pas compte de l'histoire qui se retrouve derrière. Nous avons retrouvé l'histoire qui a conduit le compositeur à l'écrire dans une interview donnée par le compositeur et dans laquelle il parle de trois de ces compositions dédiées au sujet du cyclisme¹⁰²⁹.

Le compositeur rapporte qu'il s'est inspiré, pour écrire cette chanson, de la fois où un cycliste de la ville de Rosal à Cundinamarca avait gagné une étape dans une compétition en Espagne. Les journalistes l'ont abordé pour l'interviewer et, étonnamment, ils l'ont mis en contact avec sa conjointe dans la ville de Rosal pour la saluer. Comme à l'époque les communications à longue distance étaient assez difficiles, la dame a en profité pour raconter à son mari toutes les nouvelles de la ferme, des cultures et des animaux, de leurs enfants en oubliant, ou peut-être sans s'en rendre compte, que c'était diffusé en direct sur toute la radio nationale. La conversation entre le cycliste et sa conjointe a été tellement émouvante que le compositeur Jorge Velosa a décidé d'écrire une chanson dans laquelle il a tenté de reproduire cette conversation.

¹⁰²⁸ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « [Solita con mi chinito](#) », *De mil amores*, Discos Fuentes, 1990.

¹⁰²⁹ Voir José Perilla, « Jorge Velosa y tres canciones dedicadas al ciclismo », *émission de radio señal memoria*, 15 août 2015, consulté le 26 juin sur www.senalmemoria.co/articulos/jorge-velosa-y-tres-canciones-dedicadas-al-ciclismo

Le texte de la chanson :

Toute seule avec mon petit
J'attends, mon cher amour
Et que tu reviennes vite de là-bas.
Là où la vie te retient
Aussi en train de souffrir, aussi en train de
lutter
Et qui sait je, combien de choses qui
passent
Pour qu'il ne manque pas un morceau de
pain.

Refrain :

J'affronte tout mon cœur
Mais dans ma vie, il y a une autre vérité
Partout où je vais
La solitude reste grande pour moi.

Ta carte était très belle
Je t'aime aussi je t'adore aussi
Et je veux juste que tu sois là.
Pour que tu me dises des choses
Et je te leur dire et tu me gâtes
Et je te gêne, pour que la vie soit plus
heureuse.

Refrain...

Pendant que tu y retournes, je te raconte
Que la Cocola a donné naissance à un veau
Et que les bœufs sont en âge de s'accoupler.
Que nous avons déjà semé la pomme de
terre,
J'ai vendu le pois, j'ai acheté un cochon,
J'ai tondue le mouton, j'ai tiré la laine
Pour que tu puisses trouver ta *ruana*.

*Solita con mi chinito
Toy esperando mi amor querido
Y que vuelvas pronto de por allá.
Donde la vida te tiene
También sufriendo, También bregando
Y quen se quantas cosas pasando
Pa que no jalte el bocao de pan.*

*A todo yo me le enfrento corazoncito
Pero en mi vida hay otra verdad
Que por donde quiera que ande
Me queda grande la soledad.*

*Tu cartica fue muy linda
También te quiero también te adoro
Y solo quero que tes pu'aquí.
Pa que me digas cositas
Y yo decirte y me consientas
Y consentirte pa que la vida sea mas feliz.*

*Mientras vuelves ahí te cuento
Que la Cocola parió un ternero
Y que los bueyes están de ayuntar.
Que ya sembramos la papa,
Vendí la arveja, compré un marrano,
Esquilé la oveja, hilé la lana
Pa que tu ruana puedas topar.*

Refrain...

Mon petit nègre revient bientôt	<i>Vuelve pronto mi negrito</i>
Que je peux tout dans cette vie	<i>Que todo puedo en esta vida</i>
Soft de te ramener tout d'un coup.	<i>Menos traerte de sopetón.</i>
Même si je ferme les yeux	<i>Por mas que cierro los ojos</i>
Et je me concentre sur vous,	<i>Y me concentro en sumercecito,</i>
De rien ne vaut, parce que tout seul	<i>De nada vale porque solito</i>
Mon cœur bat encore.	<i>Sigue latiendo mi corazón.</i>

Schéma de la chanson

Introduction : **INT**, Interlude **INL**, final instrumental : **FI**, Couplet : **CP** et Refrain : **RF**

[INT-CP1-RF] [INL-CP2-RF] [INL-CP3-RF] [INL-CP4-RF] FI

Le temps du récit

Le récit de *Solita con mi chinito* tente de reproduire le moment où se produit la conversation téléphonique. Le récit reproduit ainsi l'ordre et s'approche de la durée estimée de l'appel téléphonique auquel fait référence la chanson. Néanmoins, le personnage principal de la chanson (la conjointe du cycliste) fait référence à des événements dans le passé, elle introduit d'autres récits dans le récit. Nous pouvons déterminer que le couplet 1 (min. 0:27 à 0:44) et le couplet 4 (min. 3:24 à 3:41) correspondent au temps présent de l'appel téléphonique tandis que le couplet 2 (min. 1:26 à 1:42) et le couplet 3 (min. 2:24 à 2:42) sont des récits du personnage principal, qui fait référence à des événements dans le passé.

Par ailleurs, au niveau de la fréquence, la présence d'un refrain coupe le déroulement de la narration. Le refrain est introduit comme une idée réitérative qui pourrait être présente et se répéter à plusieurs reprises tout au long de l'appel téléphonique, comme dans n'importe quelle conversation téléphonique, parce que la conjointe du cycliste rappelle à son mari qu'elle est prête à tout affronter, mais que la solitude est très difficile à supporter.

Le mode du récit

Dans cette chanson, le narrateur nous fait comprendre que nous sommes en train d'écouter un appel téléphonique et que nous entendons la conversation à partir de la voix de la conjointe du cycliste. De ce point de vue, la chanson est construite sur un mode

narratif de mimesis, ou d'imitation, avec un discours rapporté, qui est le type de discours dans lequel le narrateur donne la parole à son personnage, ici la conjointe du cycliste. Également, l'information qui est présentée dans la chanson est donnée par le personnage principal de la chanson, à savoir la dame, ce qui signale qu'il s'agit d'un point de focalisation interne, puisque le narrateur de la chanson connaît les événements aussi bien que le personnage principal de la chanson. Ces deux caractéristiques, un mode narratif de mimesis et un point de focalisation interne, sont des recours narratifs très souvent utilisés dans les chansons de musique *carranguera*, spécialement dans les compositions de Jorge Velosa. La focalisation interne permet au compositeur de présenter les émotions et les points de vue de son personnage à partir de ses propres paroles, et donc de présenter des points de vue qui peuvent lui être extérieurs, parce qu'il retrace la vie et les émotions de personnes différentes de lui.

La voix du récit

Quant à la voix du récit, nous devons signaler que la narration se déroule en deux temps différents et que le narrateur est absent des actions des personnages du récit. L'appel téléphonique alterne entre un type de narration qui est *simultané*, correspondant au moment où elle parle avec son mari, et un type de narration *ultérieure*, lorsque la conjointe du cycliste raconte à son mari quelques événements et des situations du passé. La possibilité d'introduire d'autres récits dans le récit place le narrateur au niveau *métadiégétique*, de même que le fait de ne pas participer ni d'être présent aux actions du récit nous permet de le situer en tant que narrateur *hétérodiégétique*. Par ailleurs, l'alternance des couplets et des refrains avec des interludes musicaux ainsi que la présence de quelques ornements instrumentales à la fin de chaque phrase à l'intérieur des couplets, qui fonctionnent comme des commentaires aux textes de la chanson, signale que la présence de ces interventions instrumentales appartient à la *diégèse* de la narration. L'introduction instrumentale (du début à la min. 0:27) autant que les trois interludes instrumentaux (min. 1:01- 1:26, min. 2:00 - 2:24 et min. 2:59 - 3:24) et le final instrumental (min. 4:04) permettent de créer une atmosphère à l'intérieur de la chanson et d'appuyer le climat émotionnel de la narration. Cela place les interventions instrumentales dans un espace supradiégétique appartenant au récit et à l'univers dans lequel se déroule la chanson.

Cette chanson nous a permis de montrer la manière dont Jorge Velosa, à travers l'une de ses chansons, donne la parole à divers personnages paysans (ici, il interprète la voix d'une femme) pour recréer, à partir d'eux, le monde qui les entoure. La façon dont sont présentés les personnages, dans leur vie quotidienne, permet de nous rendre compte de leurs sentiments et de leur vision du monde. Cette manière de documenter la vie des paysans a un effet sur l'auditeur auprès de qui le compositeur peut redimensionner et redonner du sens à l'image des paysans de la région du Plateau cundiboyasence.

10.2.2.b. *Dónde estarán tantán (Où seront-ils ?)*¹⁰³⁰

Cette chanson de Jorge Velosa, qui appartient au disque *Lero Lero Candelero* produit pour les enfants, permet de faire un jeu avec les enfants. Un professeur fait l'appel des élèves qui répondent présent au fur et à mesure qu'il les appelle. La chanson fonctionne en effet pour jouer avec les enfants, et on peut la retrouver sur le portail web du ministère de la Culture de la Colombie *Maguaré*¹⁰³¹, qui met à disposition un large matériel de jeux, chansons, vidéos, livres et applications pour les enfants. La chanson devient encore plus intéressante lorsqu'on s'attache à explorer de près son texte. Elle correspond effectivement au moment où un professeur d'école fait l'appel, mais ce qui est étonnant, c'est que les enfants appelés ne sont pas dans la salle. Ce sont les autres camarades de classe qui expliquent la raison de leur absence. Les enfants expliquent qu'ils ne sont pas présents parce qu'ils sont en train de travailler, de rendre service à leurs parents ou bien parce qu'ils ne sont pas en condition de pouvoir assister à l'école. La chanson, à partir d'un simple jeu pour les enfants, devient une dénonciation du travail et de l'exploitation enfantine.

¹⁰³⁰ Velosa y los carrangueros, « [Dónde estarán tantán](#) », *Lero, lero, candelero*, MTM, 2003.

¹⁰³¹ Voir le Portail *Maguaré* sur www.maguare.gov.co, consulté le 29 juin 2020.

Le texte de la chanson

Où est Carolina que je ne vois pas ?
Elle est en train de réclamer des lettres dans
la poste.
Où sont Juanchito et la petite Maria ?
Ils cherchent qui leur achète le loto.

Pourquoi est si en retard Panchita ?
Pour avoir joué avec des cailloux dans le
ravin.
Où est le petit garçon de Séraphin ?
Chassant des épingles dans le jardin.

Où sont les enfants de Madame Magola ?
Ils jouent aux billes dans le parc.
Et où sont les enfants de Madame Marina ?
En adoucissant la vie dans les trottoirs.

Où est José Antonio de Pedregales ?
Il est resté pour faire des briques dans le
chantier.
La Rosa Elena n'est pas venue depuis des
jours
Elle n'a plus de chaussures et elle a honte
de venir.
Je ne vois pas les autres enfants, que se
passe-t-il ?
Ils se sont endormis et rêvent.

*¿Dónde está Carolina que no la veo ?
Reclamando unas cartas en el correo.
¿ Dónde estarán Juanchito y niña María ?
Buscando quien les compre la lotería.*

*¿Por qué estará Panchita tan demorada ?
Por jugar con piedritas en la quebrada.
¿ Dónde estará el hijito de Serafín ?
Persiguiendo abejones en el jardín.*

*¿Y dónde están los niños de 'ña Magola ?
Están en la plazuela jugando bolas.
¿Y dónde están los niños de 'ña Marina ?
Endulzando la vida por las esquinas.*

*¿Dónde esta José Antonio el de
Pedregales ? se quedó haciendo adobes en
los chircales.
Hace días que no viene la Rosa Elena
Ya no tiene zapatos y le da pena.
No veo los otros niños ¿qué está pasando ?
Se quedaron dormidos y están soñando.*

Où est Carolina que je ne vois pas ? <i>O e oe oa</i>	<i>¿Dónde está Carolina que no la veo ?</i> <i>O e oe oa</i>
Où est le petit garçon de Séraphin ? <i>O e oe oa</i>	<i>¿Dónde estará el hijito de Serafín ?</i> <i>O e oe oa</i>
Où sont Juanchito et la petite Maria ? <i>O e oe oa</i>	<i>¿Dónde estarán Juanchito y niña María ?</i> <i>O e oe oa</i>
Pourquoi Panchita est si en retard ? <i>O e oe oa</i>	<i>¿Por qué estará Panchita tan demorada ?</i> <i>O e oe oa</i>
Où est José Antonio de Pedregales ? <i>O e oe oa</i>	<i>Dónde está José Antonio el de Pedregales ?</i> <i>O e oe oa</i>
Et où sont les enfants de Madame Marina ? <i>O e oe oa</i>	<i>¿Y dónde están los niños de ña Marina ?</i> <i>O e oe oa</i>
Je ne vois pas les autres enfants, que se passe-t-il ? <i>O e oe oa</i>	<i>Hace días que no viene la Rosa Elena</i> <i>No veo los otros niños ¿qué está pasando ?</i> <i>O e oe oa</i>
Je ne vois pas les autres enfants, que se passe-t-il ?	<i>No veo los otros niños ¿qué está pasando ?</i> <i>Se quedaron dormidos y están soñando</i>
Ils se sont endormis et rêvent.	

Schéma de la chanson

La chanson est construite sur un rythme qui est une hybridation du rythme de *currulao* et de merengue *carranguero* de type *bambuco*. Le rythme est appelé par Jorge Velosa un *merelao*. Ce qu'il est important de noter, c'est qu'il reprend les caractéristiques du *currulao* dans l'élaboration d'un chant responsorial entre le professeur et leurs élèves de la classe.

Introduction : **INT**, Interlude **INL** et Couplet : **CP**

[INT-CP1] [INL-CP2] [INL-CP3] [INL (INT)- Chant responsorial (à *capella* – après avec accompagnement)] Final à *capella*

Le temps du récit

La chanson illustre le moment où le professeur fait l'appel des élèves dans sa salle de classe. La scène se passe au moment même du récit, donc elle reproduit l'ordre et la durée des événements de la classe. Cependant, les explications que les élèves de la classe donnent concernant l'absence des autres enfants illustrent une petite histoire pour chaque

enfant qui n'est pas présent, ce qui ouvre de petits récits dans le récit. Les histoires sont narrées sur les trois couplets (couplet 1 : min. 0:12 à 0:32, le couplet 2 : min. 0:48 à 1:48 et le couplet 3 : min. 1:29 à 1:49). Si toute la chanson est construite sur une forme *responsorial*, on trouve néanmoins à la fin de la chanson une section dans laquelle tous les noms des élèves absents sont répétés de manière plus condensée, *a capella*, avec la réponse en chœur d'une mélodie chantée avec des voyelles. Cette partie de la fin accentue la fréquence du texte pour rappeler le nom des élèves, et permet de revenir sur la forme responsorial de la chanson, ce qui reflète la présence d'éléments caractéristiques de la danse de *currulao*. La chanson se termine par une phrase qui devient comme une sorte de refrain répété selon plusieurs intensités et chantée *a capella* à la fin : « Je ne vois pas les autres enfants, que se passe-t-il ? Ils se sont endormis et rêvent ».

Le mode du récit

La narration de la chanson est répartie entre les membres du groupe. Le chanteur principal représente le professeur qui fait l'appel et les autres membres du groupe, qui répondent en chœur, représentent les enfants qui sont dans la classe. Le mode narratif correspond pourtant à une mimesis, ou imitation, avec un discours rapporté. Les narrateurs nous font croire qu'ils portent aussi bien la parole du professeur que des enfants, qu'ils donnent la parole aux personnages du récit pour raconter les événements et recréer les situations. Cette présentation des événements et de l'information signale que le point de focalisation est interne et que les personnages connaissent les événements aussi bien que les narrateurs.

La voix du récit

La chanson représente une scène qui se déroule dans le même moment où elle est chantée. Elle utilise un type de narration qui est *simultané*, les narrateurs présentant une tranche de vie de ce qui se passe ce jour-là dans la salle de classe. Par ailleurs, les narrateurs se situent dans un niveau *métadiégétique* parce que les personnages du récit arrivent à incorporer des histoires qui se rapportent aux camarades de classe qui sont absents au moment où se passe le récit. Si les narrateurs, qui sont les membres du groupe *carranguero*, représentent des personnages dans le récit, ils sont néanmoins absents des actions qui y sont présentées, donc le narrateur est *hétérodiégétique*. La participation des instruments établit quant à elle un espace *supradiégétique*. Ces derniers appuient la forme

reponsorial autour de laquelle est construite la chanson en participant à un jeu de ronde qui définit l'atmosphère, ou *diégèse*, de la chanson.

En général, l'impression que la chanson donne aux auditeurs est plutôt celle du jeu, de la festivité, que la dénonciation. La chanson se présente comme une scène à l'école, elle est à première vue très ludique. Mais en filigrane, elle commence à montrer une réalité qui est très dure pour la vie des enfants dans le pays, tant à la campagne que dans les grandes villes. La chanson, sans être agressive, dénonce les conditions d'exploitation des enfants et le fait qu'ils soient obligés de quitter l'école pour aller travailler. Cette ressource narrative qui représente une scène d'école, avec l'énonciation des événements par le professeur et les élèves de la classe, donne la parole aux enfants pour expliquer naïvement pourquoi leurs camarades ne sont pas présents. Ce point de focalisation interne, qui donne la parole aux personnages pour présenter leurs points de vue, se fait sans agressivité mais offre au contraire une narration plutôt tendre et innocente.

10.2.3. Le récit phonographique

L'autre paramètre proposé par le musicologue Serge Lacassa pour l'analyse des musiques populaires enregistrées est le paramètre technologique. Dans la musique *carranguera*, l'enregistrement est devenu, depuis l'émergence de ce genre musical au début des années 1980, un moyen de consolider l'identité sonore de cette musique. La diffusion de la musique *carranguera* s'est faite tant dans les concerts qu'à la radio et la télévision, mais aussi à travers des enregistrements et la distribution de disques.

D'après les informations de Patrick Mildelberg, producteur du premier disque des *Carrangueros de Ráquira*¹⁰³², dès le début des productions de musique *carranguera*, les musiciens ont pris l'habitude d'enregistrer tous les musiciens en bloc et sans faire de découpages, en se rapprochant du son qui serait obtenu en live. De même, sur les enregistrements, il est possible d'entendre et d'imaginer la distribution spatiale des musiciens sur scène. D'après Renato Paone, selon son expérience de la musique *carranguera* en tant que chercheur, musicien et ingénieur du son, une grande partie des musiciens ont adopté les standards scéniques et sonores établis par Jorge Velosa et ses

¹⁰³² Références extraites de l'interview personnelle de Patrick Mildelberg à Bogotá le 4 mai 2019.

ensembles *carrangueros*. Nous pouvons ainsi voir que le placement des musiciens établi à partir de *Velosa et los Carrangueros de Ráquira* se traduit dans le placement de la distribution spatiale des disques. La distribution qui s'observe dans les différents ensembles où a joué Jorge Velosa se fait en regardant en face avec, de gauche à droite : la guitare, le chanteur avec la *guacharaca*, le *requinto* et le *triple*. Vers la fin des années 1990, des changements sont introduits avec l'apparition de la technologie digitale pour l'enregistrement ainsi qu'avec la réalisation de nouvelles propositions sonores et de nouveaux styles dans la musique *carranguera*. Selon les informations données par Renato Paone, parmi les changements les plus significatifs, nous pouvons signaler l'enregistrement sur des pistes séparées et l'enregistrement de deux *triples* dans le mixage pour donner plus de corps au registre médium. Cette dernière innovation a été introduite par le groupe *Los Fulanos Carrangueros*, en 2005, avec la filiale *Tipicol* du label *Sony*. La conséquence de cet enregistrement fut qu'un bon nombre de groupes ont ensuite réutilisé la possibilité d'enregistrer deux *triples* pour donner un panorama plus large à la stéréophonie. D'autre part, avec l'émergence du style *santandereano* de musique *carranguera*, les groupes de ce département ont commencé à enregistrer dans la ville chef-lieu du département qui est Bucaramanga, et pas particulièrement à Bogotá où les groupes *carranguero* des départements de Boyacá et Cundinamarca enregistraient traditionnellement leur musique. Les groupes du département de Santander ont envisagé de trouver dans leurs enregistrements un type de sonorité qui corresponde à leur style de jeu virtuose, en donnant spécialement une sonorité plus brillante au *requinto* et en donnant plus de puissance à la sonorité du groupe. La sonorité des *santandereanos* a provoqué un contraste par rapport aux caractéristiques du son de Boyacá qui se distinguait, comme le rappelle Paone¹⁰³³, par un son plus soigné, plus profond et plus délicat. Il s'agissait d'une caractéristique élaborée à Bogotá par les ingénieurs du son du début des enregistrements de musique *carranguera*.

Dans les dernières productions de Jorge Velosa, l'introduction d'effets et la modification des différents paramètres des studios d'enregistrement, participent également à la narration des récits chantés. Par ailleurs, les groupes *San Miguelito*, *Velo de Oza* et *Los Rolling Ruanas* ont fait une recherche importante pour améliorer les techniques d'enregistrement et la production réalisée en studio.

¹⁰³³ Interview personnelle de Renato Paone le 25 mai 2020 à Bello-Antioquia, par vidéoconférence.

Nous allons voir ci-dessous, à partir de la chanson *El Marranito* (Le petit cochon)¹⁰³⁴ de Jorge Velosa, réalisée en studio, quels sont les paramètres technologiques qui contribuent à la structuration du récit chanté.

El Marranito

Cette chanson appartient au disque *Lero Lero Candelerero*, produit pour les enfants par le groupe de *Velosa et Los Carrangueros*. Son intention pédagogique et écologique est claire, avec un message pour les enfants mais aussi pour les adultes, qui est de ne pas polluer la ville en jetant des déchets dans la rue. La chanson utilise la figure du cochon pour personnifier celui qui a de mauvaises habitudes et comportements d'hygiène dans la ville. Par le biais d'un jeu de mots, le narrateur réprimande les personnes qui jettent des déchets dans la rue et les invite à les jeter dans la poubelle. Le compositeur raconte l'histoire à l'origine de la chanson. La façon dont il le raconte fait d'ailleurs partie de la mise en scène pendant les concerts. Voici une transcription de l'histoire réalisée par Jorge Velosa lors du concert de clôture du XI^e Festival latino-américain de la chanson enfantine, pendant lequel Jorge Velosa et los *Carrangueros* ont joué un bon nombre de chansons qui sont incluses dans leur production enfantine *Lero, Lero Candelerero* :

« Nos chansons naissent toujours de quelque chose qui nous arrive, par exemple, il y a environ 10-12 ans [...]. Nous étions sur la rue 13, sur Teusaquillo [à Bogotá], et un homme est passé dans une voiture, avec ces verres teintés, et tout à coup, il a descendu le verre automatiquement et a jeté un sac-poubelle dans la rue, et je lui ai dit [en criant] : *Hé, petit cochon !* Et le type [répondit] *quoi, grrrrr*, et je lui dis doucement : *vous avez fait tomber votre petit papier* et puis il a changé le feu [et il est parti], et je me suis sauvé ou peut-être que si je n'étais pas là à chanter, je serai parti avec lui, bien sûr, mais dans l'autre monde. Et puis on continue à marcher sur le trottoir, et tout d'un coup, je me dis : *écoutez le petit cochon, vous avez fait tomber le petit papier, écoutez le gros cochon, ramassez-lui et ne le jetez pas, écoutez le petit cochon, vous avez fait tomber le petit papier* (et le plus

¹⁰³⁴ Velosa y los carrangueros, « [El Marranito](#) », *Lero, lero, candelerero*, MTM, 2003.

important), *écoutez le cochonnet, faites-le glisser dans la poubelle* et de là est née une chanson en rythme de Rap et *Carranga, El Marranito*. [...] »¹⁰³⁵.

Un élément important à rappeler dans les explications données par Jorge Velosa est que la chanson reprend des éléments du Rap pour les intégrer à la musique *carranguera*. D'ailleurs, ces éléments sont mis en valeur dans l'enregistrement puisqu'ils aident à construire la mise en scène du récit chanté enregistré, ce qui, dans la terminologie de Lacassa, pourrait se définir comme la mise en scène du récit phonographique. Nous allons faire ci-dessous une analyse de la chanson, en partant du texte et du schéma de la structure du récit, pour continuer ensuite avec l'analyse narratologique, et finir avec l'analyse des paramètres technologiques présents dans le récit phonographique.

Le texte de la chanson :

C'est l'histoire d'un être humain	<i>Este es el cuento de un ser humano</i>
Qui se comporte comme un cochon	<i>Que se comporta como un marrano</i>
Et un petit oiseau m'a dit un jour	<i>Y un pajarito me dijo un día</i>
De lui chanter cette mélodie	<i>Que le cantara esta melodía</i>

Refrain :

Hé, petit cochon,	<i>Oiga marranito</i>
Vous avez fait tomber votre papier	<i>Se le cayó el papelito</i>
Hé, gros cochon,	<i>Oiga marranote</i>
Ramassez-le et ne le jetez pas	<i>Recojalo y no lo bote,</i>
Hé, petit cochon,	<i>Oiga marranito</i>
Vous avez fait tomber votre papier	<i>Se le cayó el papelito</i>
Hé, gros cochon,	<i>Oiga marraneca</i>
Jette-le dans la poubelle.	<i>Arrojelo en la caneca.</i>

Quant au parc, il apporte à manger	<i>Cuando pa'l parque lleva comiso</i>
Et les papiers balancent par terre	<i>Y los papeles arroja al piso</i>
Et quand la voiture il conduit	<i>Y cuando el carro va manejando</i>
Et toujours des petites choses il est en train jeter.	<i>Y siempre cositas anda botando.</i>

¹⁰³⁵ Jorge Velosa et los Carrangueros, *Concert de fermeture du XI Festival latino-américain de la chanson enfantine*, Bogotá, septembre 2013. La vidéo de cette interlocution est accessible [ici](#) (voir du début à la minute 1:42).

S'il est dans la rue ou sur la place
Il fait des ordures comme à la maison
Et si soudain, il se promène
Il rend tout moche.

*Sí está en la calle o está en la plaza
Hace basura como en la casa
Y sí de pronto sale de paseo
Lo deja todo lo más de feo.*

Comme pour lui la vie ne vaut rien
Il vie en train de faire la bagarre
Et parce que tout devient une porcherie
Je le déteste, il ne me donne pas envie.

*Como la vida le vale nada
La vive haciendo su marranada
Y porque todo vuelve un chiquero
Me cae gordo yo no lo quiero*

Schéma de la chanson

Introduction : **INT**, Interlude **INL**, final instrumental : **FI**, Couplet : **CP** et Refrain : **RF**

[INT-CP1-RF] [INL-CP2-RF] [INT-CP3-RF] [INL-CP4-RF] FI

Analyse narratologique

Le temps du récit

La chanson illustre la réaction des spectateurs au moment où une personne qui est passée dans une voiture devant eux laisse tomber des ordures. Le sentiment d'indignation est celui qui constitue le refrain de la chanson et les strophes sont faites sous forme de réflexions du narrateur pour raconter diverses situations quotidiennes dans lesquelles les personnes polluent leur environnement. La chanson se passe ainsi en deux temps : un temps présent, qui retrace la réaction des spectateurs, et un temps passé où sont évoqués quelques mauvais souvenirs de situations où des personnes polluent. Le refrain présente un niveau de fréquence élevé et, par la répétition, il cherche à s'ériger en consigne éducative voire en slogan de campagne pour la protection de l'environnement, et tourné en particulier vers les enfants.

Le mode du récit

La narration de la chanson est faite par les membres du groupe, mais toutes les voix, d'après notre interprétation, représentent différentes nuances de la même voix du narrateur. Pendant les strophes, le narrateur présente ses réflexions de telle manière que sa voix s'ancre dans la tête de l'auditeur, comme si c'était la voix de la conscience. Le refrain est une interpellation directe et extérieure et toutes les voix s'unissent pour réprimander la mauvaise action de jeter des ordures par terre. Le narrateur, qui est omniprésent, parle ainsi en son propre nom et présente son point de vue sur le sujet.

La voix du récit

La chanson présente deux moments : la réaction du narrateur face à l'automobiliste de la chanson, et une réflexion postérieure. Le premier moment montre un type de narration *simultané* parce qu'il raconte la situation au moment même où elle se passe. Le deuxième moment est une narration *ultérieure* parce que le narrateur présente ses réflexions et ses pensées postérieures à l'évènement initial. La narration est racontée à la première personne et le narrateur participe aux actions du récit à la manière d'un des protagonistes de l'histoire, ce qui en fait un narrateur *homodiégétique* d'après les catégories établies par Genette.

Les ressources techniques d'enregistrement qui contribuent à l'élaboration du récit chanté

Il est important de remarquer que dans l'enregistrement que nous avons pris pour analyse, l'intérêt est réel d'aller au-delà du simple registre de la chanson pour produire une mise en scène intégrant des ressources techniques réalisées en studio. Les paramètres appliqués pendant le mixage de la chanson montrent les décisions prises aussi bien au sujet de la spatialisation, du placement des voix et des instruments, que de l'utilisation des effets. Cela montre l'intention d'appuyer les idées présentes dans la chanson.

Un premier élément que nous pouvons remarquer est la différenciation qui se réalise au niveau de la spatialisation entre les strophes et le refrain. Cette différenciation s'opère par la profondeur qui peut offrir le niveau de réverbération qui est appliqué. Ainsi, dans le refrain, le son est mis au premier plan, il est peu maquillé et donne l'impression d'être très proche et réaliste. Cette caractéristique de l'enregistrement imprime plus de force à l'interpellation, celle qui constitue l'objet du refrain, et aide à recréer le scénario cru et réaliste de cette partie de l'histoire. D'autre part, les strophes présentent une configuration au niveau de la spatialisation. Dans cette partie de l'enregistrement, un effet de réverbération a été appliqué aux voix, ce qui donne plus de profondeur et d'écho. Cet effet est encore plus évident dans le troisième couplet, lorsqu'une voix seule et *a cappella* apparaît entre les minutes 1:29 et 2:02, puis ensuite jusqu'à la minute 2:06. La voix est accompagnée par un accord diminué joué sur un ostinato rythmique, qui cherche à donner plus de tension. Également, nous rencontrons dans le deuxième couplet, entre la minute 1:00 et 1:12, l'introduction d'un effet panoramique. Dans cette section, il est possible d'entendre une voix qui se déplace de droite à gauche puis vers le centre de l'espace

panoramique de l'enregistrement en faisant des répliques du texte chanté par les autres voix. Nous entendons ainsi des répliques des mots *parque* à droite (min. 1:01), *comiso* à gauche (min. 1:02), *al piso* à gauche (min. 1:04), *manejando* à gauche (min. 1:06), *botando* à droite (min. 1:06) et enfin *en tutti* et, au centre, la phrase *siempre cositas anda botado* (min. 1:10).

Les effets introduits dans les couplets, le niveau de réverbération et le jeu avec les déplacements de la voix de droite à gauche, qui sont des effets produits en studio, contribuent à la mise en scène de la chanson, car ils donnent l'impression d'entendre des voix qui résonnent et circulent dans la tête et qui cherchent à s'implanter là, comme une voix de la conscience.

10. 3. Conclusions

Dans la première partie de ce chapitre, nous avons pu analyser la manière dont le choix de l'instrumentarium de l'ensemble *carranguero* mais aussi la défense de certains modes de jeu propres à ces instruments dans le contexte des paysans du Plateau cundiboyacense, ont contribué à l'affirmation de leur identité. Si l'instrumentarium de l'ensemble de musique *carraguera* reprend des éléments présents dans la tradition instrumentale de la région andine colombienne, en particulier les instruments à cordes pincées, la manière d'aborder ces instruments, les modes de jeu, les contextes d'exécution et les représentations sociales qui sont construites rentrent en conflit avec les canons interprétatifs dominants qui se sont consolidés dans cette région.

Les musiciens *carrangueros* se sont lancés dans la récupération des modes de jeu propres aux paysans, à contresens de la conception dominante qui s'est formée autour du modèle de musique andine colombienne attaché au canon folklorique du romantisme nationaliste. La musique *carranguera* revendique ce qui est populaire et marginal, et exalte des caractéristiques esthétiques qui se détachent de ces manifestations. Si elles peuvent être conçues comme moins sophistiquées et raffinées que celles du modèle folklorique, elles centrent leur attention dans l'expressivité, la force rythmique et l'élan qui motive à la danse.

Si l'ensemble *carranguero* a gardé une certaine stabilité tout au long de l'histoire du genre, les possibilités sonores de l'ensemble traditionnel autant que l'*instrumentarium* ont évolué. Nous avons examiné la façon dont ont été introduites des modifications fixes et des variations occasionnelles par rapport à ce que nous avons établi comme étant l'ensemble traditionnel. Ces modifications et variations se sont produites au gré d'échanges avec l'*instrumentarium* propre à d'autres genres musicaux. De même, d'importantes expériences ont été réalisées pour rechercher et donner de nouvelles sonorités à l'ensemble *carranguero* traditionnel. Ces expériences ont principalement été réalisées à partir de procédés digitaux mais aussi par l'adoption d'autres sonorités et d'autres modes de jeu. Au-delà de toutes ces expériences et tous ces échanges, un élément est resté commun et invariable dans l'instrumentarium de tous les groupes que nous avons observés : le *tiple*, le *requito* et la *guacharaca* ont conservé leur place dans les ensembles. Même dans les cas où l'instrumentarium provenant de l'ensemble *carranguero* a été

restreint au maximum, nous retrouvons comme élément caractéristique de la sonorité et du timbre de la *Carranga*, la conservation du *requinto* et de la *guacharacha*. Nous pouvons ainsi conclure que les timbres du *requinto* et de la *guacharaca* définissent ce qui pourrait se considérer comme essentiel et identitaire à la sonorité *carranguera*.

Par ailleurs, l'analyse des instruments de l'ensemble *carranguero* traditionnel avec ses caractéristiques organologiques et ses modes de jeu dans la musique *carranguera* nous a permis d'analyser les ressources avec lesquelles comptent les instrumentistes dans leur performance et qui contribuent à la consolidation du spectacle *carranguero* en tant que manifestation conçue pour le divertissement. Chaque instrument apporte son rôle musical à ce que nous avons dénommé la mise en scène instrumentale. Cette caractérisation nous permet de voir que les modes de jeu employés par les musiciens *carrangueros* ont un sens dans la revendication de l'identité paysanne puisqu'ils participent à sa représentation dans le spectacle *carranguero*.

Le *tiple* rappelle aussi la filiation que la musique *carranguera* garde avec le passé colonial hispanique à travers des éléments qui ont survécu dans la poésie chantée, les danses et les instruments à cordes pincées et qui sont bien présents dans ce genre musical. De son côté, le *requinto* participe à cette mise en scène en apportant un langage mélodique construit pour cet instrument au sein de la musique *carranguera* et dans lequel est exploité un large panel de possibilités expressives s'articulant autour de caractéristiques techniques. Les guitaristes *carrangueros*, quant à eux, ont cherché à réaliser un accompagnement plus élaboré que celui que l'on retrouvait dans les musiques populaires des paysans de Boyacá. Leurs accompagnements prenaient pour modèles ceux qui sont présents dans certaines musiques latino-américaines, dont le *son* Cubain, la nouvelle chanson latino-américaine, la *bossa-nova* brésilienne ou encore le blues. Le dénominateur commun de ce modèle d'accompagnement à la guitare est l'abandon du mode de jeu battant pour en introduire un fondé sur l'alternance entre une basse figurée jouée avec le pouce et les accords plaqués joués avec l'index, le majeur et l'annulaire. La *guacharaca* apporte à cette mise en scène sonore la cohésion du groupe et l'élan rythmique qui caractérise la musique *carranguera* et invite toujours à la danse. Nous avons pu observer que les gestes avec lesquels sont réalisées les cellules rythmiques pour l'accompagnement des danses transmettent en eux-mêmes un bon nombre d'informations permettant de reconnaître le type de danse ainsi que le caractère, l'affect ou le swing propre à la pièce.

Dans la deuxième partie de ce chapitre, nous avons pu constater que les ressources dérivées de la narration d'histoires pour la construction des récits chantés ont été fondamentales pour l'élaboration du processus de revendications présent dans la musique *carranguera*. Cela a permis de créer un cadre émotif rendant possible la transmission de messages, d'idées ou bien de positionnements par rapport aux conditions de vie des paysans de Boyacá, mais sans avoir besoin de passer par un discours direct et idéologisé. L'analyse réalisée applique les paramètres proposés par Serge Lacassa, selon le cadre théorique de la narratologie de Gérard Genette. Cela nous a permis de comprendre quels sont les éléments qui constituent la narration et comment ils contribuent à la construction du récit. Nous avons sélectionné trois chansons du compositeur Jorge Velosa pour réaliser cette analyse narratologique. La dernière a été consacrée à l'étude supplémentaire des paramètres techniques de l'enregistrement pour l'élaboration du récit chanté.

Le résultat de nos analyses montre que le compositeur s'est inspiré de situations et de personnages de la vie quotidienne dans ses chansons. Dans les deux premières, *Solita conmigo chinito* et *¿Dónde estarán tan tan ?* le compositeur donne la parole aux personnages qui intègrent la narration et leur présentation permet aussi d'évoquer le monde qui les entoure, les situations qu'ils subissent, les sentiments et la vision du monde qu'ils portent. Cette manière de produire la narration permet au compositeur de présenter des situations de la vie des paysans sans passer nécessairement par des jugements personnels. Cette ressource permet au compositeur de se situer à l'extérieur de la narration et de donner la parole aux personnages de ses chansons. Cela offre la possibilité de présenter des tranches de vie, en passant par la vue et les paroles de personnages. Cela place l'auditeur sur un plan émotif, car il devient participant de leurs sentiments et de leurs visions du monde.

Enfin, nous avons pu constater que l'intégration de ressources techniques réalisées en studio contribue à appuyer le récit chanté. Dans la chanson que nous avons analysée, *El marranito*, nous avons pu voir qu'à travers les différents paramètres de mixage dans l'enregistrement, en particulier la spatialisation avec une distribution panoramique et un effet de réverbération permettant de créer une sensation de profondeur, il était possible de construire une mise en scène de la chanson. Cette recreation de l'histoire a contribué à donner de la force à l'intention que l'auteur de la chanson cherche à transmettre dans la dénonciation des mauvaises pratiques des gens qui contribuent à la pollution dans la ville. La chanson est également une campagne éducative pour la protection de l'environnement.

Conclusion

Nous avons réalisé notre travail de recherche en partant de l'étude de la musique *carranguera* comme genre musical et mouvement culturel. La problématique de notre travail visait à montrer l'ensemble des enjeux recelés par les dispositifs scéniques employés par les musiciens de ce genre musical lors de la configuration de la mise en scène et de la performance musicale de leurs spectacles. Ces dispositifs ont en effet permis à la musique *carranguera* non seulement de se démarquer des formes de la chanson de protestation explicitement politique, mais encore de se consolider comme une musique d'identité régionale et enfin de se proclamer comme un symbole de la défense des causes sociales et politiques des paysans de Boyacá sans oublier la défense de l'environnement. Pour cela, nous nous sommes appliqués, d'une part, à étudier le contexte géographique, historique, social et politique dans lequel émerge ce genre musical et, de l'autre, nous avons réalisé une analyse des éléments musicaux qui caractérisent les pièces musicales qui composent le répertoire de cette musique. Les éléments extraits de cette étude musicale et contextuelle nous ont donné des bases solides pour comprendre et analyser le spectacle musical *carranguero* et valider nos hypothèses. Voici les conclusions que nous avons pu tirer et la façon dont ces éléments contribuent à la compréhension du spectacle *carranguero*.

L'analyse du contexte

La dénomination de Boyacá dans le contexte de la musique *carranguera* prend un sens plus large que la seule délimitation géographique d'un département de la Colombie. Le sens retenu dans notre recherche renvoie également à la figure du paysan de cette région et il correspond aux habitants des zones rurales du Plateau cundiboyacense, une sous-région des Andes centre-orientales de la Colombie qui, administrativement, regroupe les départements de Cundinamarca, Santander et Boyacá. Nous avons circonscrit le Plateau cundiboyacense comme étant la principale zone d'enracinement de la musique *carranguera*. Néanmoins, avec les catégories que nous avons établies pour comprendre le phénomène de la musique *carranguera*, nous avons détecté également l'existence de circuits de circulation des musiciens, la formation de courants d'influence avec d'autres régions voisines, ou encore l'existence de zones d'expansion vers laquelle la musique *carranguera* s'est exportée.

La construction identitaire que s'est créée à partir de la musique *carranguera* est traversée par une confrontation des stéréotypes et des idiosyncrasies régionales qui ont été engendrées à partir des conceptions du folklore en Colombie. Bien que les musiciens *carrangueros* aient repris des expressions et des éléments avec lesquels sont représentés les paysans de la région, dans la musique *carranguera*, ces derniers sont considérés comme autant de symboles chargés de nouvelles valorisations. La musique *carranguera* reprend également des manifestations méprisées au sein de l'environnement culturel colombien et ne rentrant pas dans les canons établis par le folklore pour définir l'identité nationale en Colombie. C'est donc consciemment que les musiciens *carrangueros* ont utilisé ces éléments pour bousculer et provoquer les images produites autour de la figure du paysan.

La musique *carranguera* est assimilée, dans l'actualité, au modèle et au prototype de la musique paysanne du Plateau cundiboyacense. Cependant, l'analyse de la configuration des danses présentes dans le répertoire de cette musique, mais aussi l'étude que nous avons réalisée du contexte historique dans lequel la *Carranga* a émergé, et enfin la manière dont les musiciens la conçoivent, nous permettent d'établir quelques considérations pour déterminer si la musique *carranguera* peut ou non être qualifiée de musique paysanne.

D'abord, nous devons mentionner que le répertoire analysé, à partir du corpus établi pour notre recherche, montre que la musique *carranguera* est une réunion de genres de danse qui ont été popularisés et dont se sont appropriés les paysans du Plateau cundiboyacense. Nous voyons ainsi, dans la musique *carranguera*, que les danses principales, dont le merengue et la rumba, tirent leurs origines du genre musical du *vallenato* de la côte Caraïbe et de la rumba transnationale d'origine afro-cubaine. Nous avons vu que ces deux danses, merengue et rumba, s'interprètent en gardant la sonorité et les modes de jeu propres à l'instrumentarium issu de deux danses traditionnelles de la région, la *guabina* et le *torbellino*. Également, avec les danses principales de la musique *carranguera*, se sont produites un bon nombre de combinaisons et hybridations avec des danses d'autres régions de la Colombie, comme le *joropo* de la Plaine orientale, le *currulao* de la région de la côte Pacifique, ou la musique *parrandera* de la région de l'axe du café. De même, ces hybridations se sont produites avec des danses de genres musicaux d'autres pays, comme le *corrido* mexicain ou le *son* cubain. Récemment, les groupes plus modernes

réalisent même des échanges et combinaisons avec des musiques commerciales comme la musique *pop*, le *rock*, la *salsa* ou bien la musique de bal tropical de la côte Caraïbe. Comme nous l'avons constaté dans nos analyses, la musique *carranguera* opère un regroupement des genres de danses aux provenances très diverses pour les interpréter avec l'instrumentarium et les modes de jeu propres aux musiques traditionnelles de la région.

Par ailleurs, notre examen du contexte historique dans lequel émerge la musique *carranguera*, ainsi que de la *Carranga* comme mouvement culturel fondé sur les expressions des paysans du Plateau cundiboyacense, nous a permis d'en faire remonter les origines aux contextes urbain et intellectuel de Bogotá en lien avec l'Université nationale de Colombie.

L'hétérogénéité des expressions présentes dans la musique *carranguera* couplée au fait qu'il s'agisse d'une musique certes produite à la base lors des manifestations des paysans du Plateau cundiboyacense mais par la suite reformulée à partir des conceptions intellectuelles de la ville, laisse toujours la place au doute pour déterminer s'il s'agit d'une musique paysanne ou si cette musique représente autre chose. Nous avons constaté, au long de notre recherche, que la musique *carranguera* est jouée et entendue tant par des paysans que par des gens de la ville. Bien plus, les musiciens eux-mêmes appartiennent à des cercles sociaux et culturels très divers. Cette situation nous empêche d'affirmer que la musique *carranguera* est une musique exclusivement paysanne. La musique *carranguera* s'est constituée comme un acte de représentation de la figure du paysan et de défense des causes sociales, politiques et environnementales. Les musiciens qui se déclarent *carrangueros*, qu'ils soient à l'origine paysans, intellectuels, ouvriers de la ville ou musiciens d'académie, sont tous investis dans un acte de représentation des manifestations paysannes destiné à revaloriser la figure des paysans, la défense de leurs causes sociales et politiques, et la cause de défense de l'environnement.

La musique *carranguera* étant un acte de représentation de la figure du paysan, il est pertinent de dire qu'elle est aussi produite par-delà un sens d'identité régionale et qu'elle s'est inscrite dans un cadre plus large de renouveau de la musique latino-américaine et des mouvements internationaux de contre-culture. L'examen du contexte social et politique de l'Amérique latine et de la Colombie, en particulier pendant les années

soixante et soixante-dix, tout comme l'analyse de la maturation du projet *carranguero* autour de la figure du chanteur et compositeur Jorge Velosa des années soixante-dix au début des années quatre-vingt, nous a permis de comprendre que la musique *carranguera* est l'héritière de tout l'essor qui s'est produit autour de la chanson de protestation et de la nouvelle chanson latino-américaine, et de la sensibilité qui a émergé de ce mouvement pour produire un art engagé. Néanmoins, le mouvement *carranguero* a pris de la distance par rapport aux formes de contestation propres à la chanson de protestation en évitant, dans les textes de ses chansons, la présence d'un discours idéologisé et trop direct dans la formulation de ses messages ou l'énonciation de ses revendications. La musique *carranguera* a au contraire adopté une série de ressources et dispositifs qui lui ont permis d'éviter la forme du discours qui fut adoptée par la musique de protestation des années soixante-dix en Colombie, et qui lui ont permis de faire passer, de manière voilée et amusante, ses messages et revendications. Ces ressources se concentrent dans la construction d'un spectacle dont la mise en scène passe par la représentation de la figure du paysan, l'appropriation de ses expressions musicales et orales, et l'emploi fréquent de la narration d'histoires, de l'humour et de la strophe comme forme d'organisation du discours.

À partir des productions de *Los Carrangueros Carrangueros de Raquira*, nous avons centré principalement notre analyse sur les ressources scéniques et narratives qui ont permis aux musiciens *carrangueros* de prendre leur distance par rapport aux discours d'énonciation des textes de la musique de protestation des années soixante-dix. Nous avons renoncé pourtant à approfondir certaines pistes de travail proposées par d'autres chercheurs, comme celles de l'ethnomusicologue Carlos Miñana. Ce dernier propose en effet une approche pour analyser certains projets musicaux, et parmi eux la musique *carranguera*, qui ont émergé dans les années soixante-dix en récupérant et en recréant des musiques et expressions orales issues des traditions paysannes pour donner naissance à un type de musique à l'identité locale et exprimant la protestation sociale.

D'après Miñana, ces projets auraient connu, dans leurs origines et particulièrement pendant les années soixante-dix, une relation importante avec l'idéologie du maoïsme. Plusieurs raisons nous ont amenés à laisser de côté cet angle de travail qui pourrait apporter une approche intéressante pour notre recherche, notamment sur la manière dont le maoïsme a circulé en Colombie et sur les dimensions musicales qu'il a pu prendre. La

raison principale pour ne pas avoir approfondi cette voie, est que notre intérêt pour la musique *carranguera* se concentre sur la musique produite à partir des années quatre-vingt, soit à partir du moment où les musiciens qui ont érigé le projet *carranguero* ont justement pris de la distance par rapport à la musique de protestation empreinte de militance politique et des idéologies politiques liées à la gauche. Ce moment marque pour nous l'emploi d'autres ressources narratives et scéniques qui ont permis à la musique *carranguera* de ne pas être étiquetée comme une musique militante, de protestation ou liée à une idéologie politique. Ce changement a été très important dans notre analyse, car les musiciens de cette période ont pris de la distance par rapport à la façon de manifester leur engagement politique, notamment afin d'éviter la stigmatisation et la persécution dont ont souffert les mouvements de protestation sociale vers la fin des années soixante-dix et le début des années quatre-vingt. Signaler une filiation avec une idéologie politique, particulièrement de gauche, est un sujet très sensible en Colombie encore de nos jours, parce que cela peut entraîner des conséquences néfastes pour la personne, le groupe ou la manifestation référée. Notre intérêt s'est donc orienté vers l'analyse des ressources et des dispositifs employés par les musiciens *carrangueros* pour donner forme à un type de manifestation musicale contestataire, avec ses revendications sociales, politiques et identitaires, mais sans être assimilé à de la militance ou une idéologie politique.

L'émergence et l'évolution de la musique *carranguera* doivent se raconter en rapport à la carrière et au récit biographique d'une figure incontournable : celle du chanteur et compositeur Jorge Velosa. Sa production musicale, et celle des groupes qui l'ont accompagné tout au long de sa carrière, est sans doute la colonne vertébrale et le répertoire de référence de la musique *carranguera*. De plus, son intense activité dans les médias en tant qu'intervenant à la radio ou comédien dans des feuilletons télévisés ainsi que sa présence en tant que figure publique à l'occasion de nombreuses interviews, a renforcé la reconnaissance de cette musique à l'échelle régionale et lui a conféré une visibilité nationale. Par ailleurs, il faut mentionner le lien que Velosa a gardé pendant toute sa carrière avec l'Université nationale et, de manière générale, avec la vie académique du pays, et qui a conféré à la musique *carranguera* une certaine légitimité en tant qu'art populaire engagé dans la lutte pour l'amélioration des conditions sociales et politiques du pays.

Malgré l'importance et le poids que Jorge Velosa présente pour la musique *carranguera*, nous ne pouvons pas définir celle-ci comme un genre d'auteur. Les musiciens qui ont joué avec Jorge Velosa au long de leur carrière musicale ont eu un rôle très important dans la construction de la *Carranga* en tant que genre musical et mouvement culturel. L'examen du parcours des musiciens qui ont intégré les groupes formés par Velosa nous a permis de montrer que tous ces musiciens ont fait des apports décisifs du point de vue musical, intellectuel et créatif. De plus, la musique *carranguera* s'est consolidée en tant que genre musical grâce à la grande quantité de groupes qui se sont formés après la parution des premiers enregistrements de *Los Carrangueros de Raquira* entre 1980 et 1982 et qui ont adopté les caractéristiques musicales et de mise en scène établies par ce premier groupe de Jorge Velosa. Ces ensembles ont contribué à leur tour à consolider et diffuser de la musique *carranguera*, tout en favorisant l'émergence de nouveaux styles à l'intérieur du genre et la création de nouvelles propositions musicales qui s'éloignent des propositions initiales de la musique *carranguera*.

L'analyse musicale

Nous avons réalisé une étude comparative de la musique *carranguera* produite par Jorge Velosa et ses ensembles musicaux avec celle de quelques groupes qui ont émergé en parallèle de lui, et d'autres qui ont réalisé de nouvelles propositions musicales à partir de la musique *carranguera*. Une étude plus large de l'ensemble de la production de musique *carranguera* au-delà de celle de Jorge Velosa sortirait du cadre des possibilités de notre recherche mais reste un champ possible pour de futures recherches, notamment pour la différenciation des styles formés à l'intérieur du genre, en particulier le style de la musique *carranguera* propre au département de Santander en Colombie. Serait également possible la réalisation d'une analyse plus approfondie sur la manière dont les nouveaux groupes effectuent leurs combinaisons, échanges et fusions entre les danses présentes dans la musique *carranguera* et les musiques actuelles comme le rock, la musique pop et les musiques de bal tropical de la côte Caraïbe colombienne.

L'analyse du corpus sélectionné pour notre recherche nous a permis d'apercevoir qu'une grande majorité du répertoire des pièces dans la musique *carranguera* se compose de chansons accompagnées par un rythme de danse. Cette double caractérisation des pièces nous a conduits à considérer que ces deux conditions sont d'une grande importance dans ce genre pour la construction du spectacle et la composition de leur mise en scène.

D'une part, le fait que ces pièces soient composées sur des rythmes de danse détermine la nature divertissante du spectacle. Le public est convoqué avant tout pour s'amuser dans un bal populaire. La danse et le rythme sont ainsi des éléments centraux de l'organisation musicale des pièces. Dans la musique *carranguera*, nous avons pu rencontrer une large nomenclature utilisée par les musiciens pour nommer les multiples variantes et combinaisons qu'ils réalisent avec les danses, en particulier avec le merengue et la rumba. Cette importance donnée par les musiciens à la danse confère à leurs structures rythmiques une omniprésence qui détermine la composition des autres éléments musicaux de la pièce, que ce soit la mélodie, l'harmonie ou les modes de jeu utilisés pour l'exécution instrumentale.

D'autre part la chanson, en particulier dans le modèle établi par Jorge Velosa, est un objet multidimensionnel dans la musique *carranguera*. La chanson, dans ce modèle, est avant tout la narration d'une histoire au travers de laquelle le compositeur retrace un univers poétique et un vécu personnel très lié, dans la chanson de Velosa, au monde de l'enfance. La chanson constitue également un espace de réflexion intellectuelle et de circulation d'idées, de messages et de visions envers la vie. L'analyse des thématiques des textes des chansons nous a permis de mettre en évidence les causes que revendiquent les musiciens *carrangueros* dans leurs textes. Nous avons vu qu'un grand nombre de thématiques gardent une continuité avec celles qui sont traditionnellement traitées dans les musiques paysannes de la région mais, dans certains cas, avec de nouvelles significations. D'autres thématiques, dont la présence était pourtant innovante par rapport à la tradition des paysans, comme par exemple les thématiques écologiques et de défense de l'environnement, sont mêmes devenues symboliques des causes défendues par la musique *carranguera*.

Le spectacle musical : représentation et performance

Nous avons pu démontrer, dans la dernière partie de notre thèse, que les dispositifs employés par les musiciens pour la construction de la mise en scène et de la performance du spectacle *carranguero* se sont constitués en tant que symboles à partir desquels ont été canalisées les revendications des causes sociales, politiques, identitaires des paysans ainsi que celles liées à l'environnement. Les éléments contenus dans le spectacle musical ont été analysés à partir des deux notions de *représentation* et *performance*.

La notion de *représentation*, qui contient un aspect de théâtralisation, est présente dans le spectacle *carranguero* à travers l'élaboration d'une mise en scène mettant en représentation la figure du paysan et du territoire de Boyacá. Cette figure paysanne, comme nous l'avons constaté à travers la notion de *mise en scène du corps* que nous avons introduite, a été élaborée par Jorge Velosa et son premier ensemble, *Los Carrangueros de Raquira*, avant d'être reprise par les groupes *carrangueros* formés à leur suite. Cette mise en scène, construite par Jorge Velosa et les musiciens qui l'ont accompagné tout au long de sa carrière, a été soigneusement pensée, réfléchi et intégrée aux routines de répétitions du groupe. Ils ont personnifié la figure du paysan, que ce soit par la tenue vestimentaire caractéristique portée par les musiciens, ou par l'utilisation d'un certain type de lexique, d'expressions orales et d'inflexions de la voix lors des échanges avec le public. Également, nous avons pu constater que la représentation du paysan s'inscrit dans la représentation identitaire des habitants de Boyacá, et plus particulièrement des habitants ruraux du Plateau cundiboyacense. Pour étudier ce point, nous avons introduit le concept de *mise en scène du territoire*. Celui-ci nous a permis d'examiner dans quelle mesure sont présentes les manifestations et expressions orales traditionnelles de la région et la manière dont elles participent à la construction de la mise en scène du spectacle *carranguero*. Cette étude nous a montré que les principaux dispositifs et ressources scéniques dont disposent les musiciens *carrangueros* pour représenter leur territoire sont l'utilisation, dans leurs interlocutions, du parler versifié en strophes et l'emploi permanent de l'humour. L'utilisation de ces ressources contribue avant tout à ce que le spectacle *carranguero* soit divertissant. Cependant, l'emploi de l'humour et l'utilisation d'un discours versifié à travers des strophes sont aussi un des moyens très efficaces utilisés pour faire passer des messages, des idées, des causes et des revendications, puisque cela permet d'éviter un discours direct et explicite tout en cryptant, dans des formulations humoristiques et poétiques, leurs positionnements véritables.

La notion de *performance* a été entendue dans notre travail comme l'acte accompli de l'interprétation musicale. Les éléments constitutifs de la performance musicale ont été encadrés sous le concept de *mise en scène sonore* comprenant, d'une part, la *mise en scène instrumentale* et, de l'autre, la *mise en scène des chansons*. Nous avons utilisé la notion de mise en scène pour analyser la performance musicale en tant que moyen, outil et dispositifs qui ont permis aux musiciens d'organiser les matériaux musicaux, les

techniques et modes d'exécution sous un cadre conceptuel qui contribue à une affirmation esthétique de leur identité.

Nous avons pu constater, à partir des analyses réalisées sur l'instrumentarium employé dans l'ensemble *carranguero* et l'utilisation de certains modes de jeux, que les choix faits par les musiciens gardent une étroite relation avec l'affirmation de l'identité paysanne. L'ensemble *carranguero* traditionnel centre sa sonorité sur les instruments à cordes pincées, tels que la guitare, le *tiple* et le *tiple requinto*, qui a de fortes racines dans la tradition musicale de la région andine. Cependant, par rapport à l'instrumentarium présent dans la région, les musiciens *carrangueros* mettent en évidence des différences et des débats concernant les modes de jeux à adopter. Pour l'interprétation des danses traditionnelles de la région andine colombienne, des canons interprétatifs de ce que doit être la musique d'identité nationale ont été établis, qui se caractérisent par le modèle raffiné des musiques de salon et de la musique académique, en particulier pour l'interprétation des danses comme le *bambuco* et le *pasillo*. Cependant, les musiciens *carrangueros* ont fait des modes de jeu des paysans un acte de revendication de leur identité. L'analyse que nous avons réalisée des modes d'exécution et du rôle musical de chaque instrument de l'ensemble *carranguero*, nous a permis de constater que les modes de jeu employés par les musiciens *carrangueros* font référence aux contextes d'exécution dont ils sont issus et, en même temps, leur adoption engage celle de leur représentation sociale. La défense consciente que les musiciens *carrangueros* réalisent des modes de jeu des paysans fait de l'exécution instrumentale en particulier, et de la performance musicale en général, un acte de revendication de l'identité paysanne. Assumer un mode de jeu, comme nous l'avons rencontré pour la musique *carranguera*, implique pourtant l'adoption d'un style de jeux avec ses caractéristiques esthétiques et ses implications sociales et politiques propres.

Enfin, nous avons pu déceler la manière dont les ressources employées dans la narration d'histoires et dans la construction des récits chantés, que nous avons définies sous la notion de *mise en scène des chansons*, ont constitué des moyens très efficaces pour les musiciens pour formuler leur discours, transmettre des messages et des idées mais aussi affirmer leurs revendications. La présentation des chansons sous la forme d'un récit chanté contenant une histoire, permet de créer un cadre émotif permettant aux auditeurs de s'identifier aux personnages du récit. À partir de ces personnages, en général des

paysans, les compositeurs montrent dans leurs histoires leurs conditions de vie, leurs pensées et leurs positionnements sociaux et politiques, le tout à travers des émotions qui suscitent le récit sans avoir besoin de passer par un discours direct.

Perspectives de recherche après notre travail

À l'issue de notre travail, nous avons découvert quelles pourraient être les perspectives pour de futures recherches.

Les outils et les notions pour l'analyse que nous avons employés dans notre travail avec l'étude de la musique comme objet politique, nous ont permis traiter des aspects tels que la performance musicale en tant qu'actes de revendication politique, et d'autres tels que le traitement de la mise en scène du spectacle musicale en tant que forme d'organisation d'une prestation pouvant abriter une orientation et un concept politique. Ces outils, parmi lesquels nous comptons la construction des personnages et la représentation de leur territoire sur scène, l'analyse des discours employés par les musiciens, notamment avec l'utilisation des ressources issues de l'humour et de la poésie, sont autant d'éléments qui pourront servir de base pour l'analyse des spectacles réalisés avec d'autres musiques populaires, ou de modèle pour la construction d'autres types de spectacle musical.

L'étude des techniques et modes de jeux instrumentaux, ainsi que de la représentation sociale qu'ils impliquent, est un champ de réflexions qui nous paraît très intéressant à approfondir. Notre intérêt autour de cette problématique se porterait à analyser la manière dont certaines techniques et certains modes de jeu s'imposent comme dominants parce qu'ils entraînent une conception esthétique et une représentation sociale qui va au-delà de leur efficacité technique. Cela peut se comprendre à partir des débats qui existent entre les musiciens issus d'écoles et de traditions différentes, ou bien qui appartiennent à des secteurs sociaux différents, comme c'est le cas des musiciens formés dans une académie et ceux qui appartiennent à la tradition orale.

L'étude de la chanson en tant que récit participant à la construction de la mise en scène d'un spectacle, nous a ouvert des portes d'analyse dans le domaine de la musique populaire. Il nous paraît ainsi très important de réussir à comprendre quel est le fonctionnement de la chanson au moment de son exécution en tant que récit narratif, mais aussi comment texte et musique participent ensemble à la construction de la mise en scène

de l'histoire. Ces outils d'analyse, notamment à partir des concepts du musicologue Serge Lacassa qui à adapté la théorie littéraire de la narratologie de Gérard Genette aux conditions spécifiques de la chanson, mais aussi l'analyse des paramètres performanciels et technologiques des techniques d'enregistrement et d'amplification musicale, sont de plus en plus pertinents dans l'étude ethnomusicologique et dans le champ d'études des musiques populaires. Enfin, nous considérons que la médiatisation de plus en plus présente des musiques traditionnelles imprime à ces musiques la physionomie d'un spectacle, condition qui ouvre un terrain intéressant à étudier dans leur composition et leur signification.

Bibliographie

OUVRAGES GÉNÉRAUX

ABADIA MORALES, Guillermo, *Compendio general de folklore colombiano*, Bogotá, Biblioteca Banco Popular, vol. 112, 1983, 547 p.

ABADIA MORALES, Guillermo, *Guabinas y mojigangas*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 1997, 80 p.

Actes du concours de musique paysanne, écologique et environnementale du département de Boyacá : *Memoria del concurso de música campesina, ecológica y ambiental del departamento de Boyacá*, Corporación Autónoma Regional de Chivor - CORPOCHIVOR, Garagoa, Colombia, 2015.

AGIER, Michel, «Perte de lieux, dénuement et urbanisation : les desplazados de Colombie», *Autrepart*, (2000), p. 91-105.

ARANGO, Gonzalo, *Primer Manifiesto Nadaísta*, Medellín, Tipografía y Papelería Amistad Ltda., 1958.

ARIZA, Elberto, *Requintitis : «Una expedición por el Universo del Tiple-requinto»*, Medellín, Cortiple, 2008, 102 p.

AROM, Simha, «Structuration du temps dans les musiques d'Afrique centrale - périodicité, mètre, rythmique et polyrythmie», *Revue de Musicologie*, 70/1 (1984), p. 5-36.

AROM, Simha, *La boîte à outils d'un ethnomusicologue* (Nathalie Fernando, éd.), Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, 420 p.

AROM, Simha et Denis-Constant MARTIN, *l'Enquête en ethnomusicologie, préparation, terrain, analyse*, Paris, Vrin, coll. « Musicologies », 2015, 285 p.

ALZATE, Camilo, «La vieja Nueva Cultura», *La Cola de Rata*, 2017. URL : <https://www.lacoladerata.co/cultura/relatos/la-vieja-nueva-cultura/>

AZUMA RODRIGUES, Cristina, *Les musiques de danse pour guitare baroque en Espagne et en France (1660-1700) essais d'étude comparative*, Thèse de Doctorat d'État, Université de Paris Sorbonne, 2000. 527 p.

BALBIN, Rafael, «Sobre la configuración estrófica de la rima castellana», *Revista de Filología Española*, vol. XLVII, 1/4 (1964), p. 237-246.

BAQUERO NARIÑO, Alberto, *Joropo: Identidad llanera (la epopeya cultural de las comunidades del Orinoco)*, Bogotá, editorial Universidad Nacional de Colombia, 1990.

BEDOYA SANCHEZ Samuel, « Regiones, Músicas y danzas campesinas, Propuestas para una investigación inter-regional integrada », *Música, Región y Pedagogía*, Tunja, Centro de Investigación de Cultura Popular del ICBA, 1989. p. 21-48.

BERMUDEZ, Egberto, *Los Instrumentos Musicales en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1985, 126 p.

BERMÚDEZ, Egberto, « Las clasificaciones de instrumentos musicales y su uso en Colombia. Un ensayo explicativo », *Revista colombiana de investigación musical* 1, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1985, p. 3-78.

BERMUDEZ, Egberto, « la música en las misiones Jesuitas en los Llanos orientales colombianos, 1725- 1810 », *Ensayos. Instituto de investigaciones estéticas*, 5 (1998-99), p.141-166.

BERMUDEZ, Egberto, « ¿Qué es el vallenato?: Una aproximación musicológica », *Ensayos. Teoría de la historia del arte*, IX/ 9, (2004). p.9-62.

BERMUDEZ, Egberto, « Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia (I) », *Cátedra de Artes*, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, 3 (2006), p.81-108.

BERNAL MARTINEZ, Manuel, « De El Bambuco à los Bambucos », *communication, Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*, IASPM-LA, Rio de Janeiro, du 21 au 25 juin 2004.

BERNAL MARTÍNEZ, Manuel, *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948*, mémoire de master en musicologie, Bogotá, Université nationale de la Colombie, 2018. 91 p.

BLANCO ARBOLEDA, Darío, « La música de la costa atlántica colombiana, Transculturalidad e identidades en México y Latinoamérica », *Revista Colombiana de Antropología*, 41(2005), p. 171-203.

BONÉVA, Ralitz, « Dispositif-outil de la mise en scène », *Actes Sémiotiques* [En ligne], 115, 2012, p. 11-17. Consulté le 14 janvier 2021, URL : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/1983>,

BOUQUET, Brigitte et Jacques RIFFAULT, « L'humour dans les diverses formes du rire », *Vie Sociale* [en ligne], vol. 2, septembre 2010, p.13-22.

BUSHNELL David, *Colombia: una nación a pesar de sí misma : nuestra historia desde los tiempos precolombinos hasta hoy*, 15e édition, Bogotá, Planeta, 2012. 485 p.

CABALLERO, Edgar, *Guillermo Buitrago, cantor del pueblo para todos los tiempos*, Medellín, Edición Discos Fuentes, 1999 <https://discosfuentes.com.co/artists/guillermo-buitrago/>, consulté le 12 décembre 2019.

CARPENTIER, Alejo, *La música en Cuba*, La Habana, ed. Letras Cubanas, 1988 [1946].

CALDERÓN, Román, *La Nueva Ola Medellín, apropiación y difusión de un género musical, 1967 – 1971*, Medellín, mémoire de master en musique, Université Eafit, École d'Humanité, 2016, 289 p.

CHARAUDEAU, Patrick, « Des catégories pour l'humour ? », *Questions de communication*, 10 (2006), p. 19-41.

COBO BORDA, Juan Guillermo, *Historia portátil de la poesía colombiana (1880-1995)*, Bogotá, Éditoriale TM, 1995, p. 189-230.

CROOK, Larry, « A Musical Analysis of the Cuban Rumba », *Latin American Music Review* 3/1 (1982), p. 123.

DAHLHAUS, Carl *La théorie du tactus et des proportions dans la musique du XVe au XVIIe siècle*, traduction de François BOHY de l'article : « DIE TACTUS-UND PROPORTIONENLEHRE DES 15. BIS 17. JAHRHUNDERTS », article de l'encyclopédie *Geschichte der Musiktheorie — Band 6 : Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, DARMSTADT, 1987, Chapitre 3. Références sur le site : <http://www.entretemps.asso.fr/Bohy/Biblio/Traduc/Tem&Prol/index.htm>, consulté le 4 novembre de 2019.

DAVIDSON, Harry, *Diccionario folclórico de Colombia. Música, instrumentos y danzas*. Tomo II, Bogotá, Banco de la República, 1970.

DENDALE, Patrick, « Rire à plusieurs voix. Polyphonie, ironie et fiction dans les blagues de blondes », *L'énonciation dans tous ses états : mélanges offerts à Henning Nølke à l'occasion de ses soixante ans*, Birkelund, Merete [edit.] ; et al. [edit.] 2008, p. 71-100.

DÍAZ, Edgardo, « Danza antillana, conjuntos militares, nacionalismo musical e identidad dominicana : Retomando los pasos perdidos del merengue », *Latin American Music Review*, University of Texas Press, 29/ 2 (2008), p. 232-262.

ESTIVAL, Jean-Pierre, « Nouveaux enjeux ou continuité historique ? », *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne], 9/1996, p. 201-223. Consulté le 2 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1203>

ESTIVAL, Jean-Pierre, « La rumba domestiquée. Une réflexion sur le rythme des percussions dans une musique afro-cubaine », *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne], 10/1997, p. 43-59. Consultée le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/773>

FABBRI, Franco, « A theory of musical genres: two applications », *Popular Music Perspectives*, eds. Philip Tagg and D. Horn, Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 1982, p. 52 - 81.

FALS BORDA, Orlando, *El hombre y la tierra en Boyacá : bases sociológicas e históricas para una reforma agraria*, Bogotá, Antares-Ediciones Documentos Colombianos, 1957, 259 p.

FALS BORDA, Orlando, *Campesinos de los Andes y otros escritos antológicos*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia. Rectoría, 2017. Cette édition est reprise sur la première édition du livre de 1961, 446 p.

FRANCO Efraín, Nestor LAMBULEY et Jorge SOSSA, *Músicas Andinas Centro-Oriente: ¡viva quien toca!*, Bogotá, Plan Nacional de Música para la Convivencia, Ministère de la Culture de la Colombie, 2008, 52 p.

FREJA DE LA HOZ, Adrián, *La literatura oral en Colombia. Romances, coplas y décimas en el pacífico y el Caribe colombianos*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2015, 183 p.

GARCIA DE LEON GRIEGO, Antonio, *El mar de los deseos. El Caribe hispanomusical. Historia y contrapunto*, México, Siglo XXI Editores/ Universidad de Quintana Roo/ UNESCO, 2002, 244 p.

GARCÍA MARQUEZ, Gabriel, *Obra periodística*, Vol. 1, *Textos costeños*, Jacques Gilard (Éditeur), Bogotá, Oveja Negra, 1981, 890 p.

GARCÍA María Inés, María Emilia GRECO et Nazareno BRAVO, « Testimonial del Nuevo Cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta », *Resonancias*, 18/34, janvier-juin 2014, p. 89-110.

GAULIER, Armelle, *ZEBDA, TACTIKOLECTIF, ORIGINES CONTROLEES : la musique au service de l'action sociale et politique à Toulouse*, Thèse de Doctorat d'État, Université de Bordeaux, 2014, 470 p.

GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007, 435 p.

GILARD, Jacques, « Crescencio o don Toba ? Fausses questions et vraies réponses sur le vallenato », *Caravelle*, Toulouse, 48, 1987, p. 69-80.

GUILLOT, Gérald, *Des objets musicaux implicites à leur didactisation formelle exogène : transposition didactique interne du suíngue brasileiro en France*, Thèse de Doctorat d'État, Université de Paris Sorbonne, 2011, 570 p.

HERNÁNDEZ ROMERO Astrid, Lina Marcela SALAMANCA RODRIGUEZ et Fabio Alberto RUIZ GARCIA, *Colombia una nación multicultural : su diversidad étnica*, Département Administratif National de Statistique — DANE, Direction du Recensement et de la Démographie, 2007. Consulté le 24 mai 2019 sur : https://www.dane.gov.co/files/censo2005/etnia/sys/colombia_nacion.pdf

HERNANDEZ SALGAR, Oscar, *Los mitos de la música nacional. poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960*, Thèse de Doctorat d'État, Pontificia Universidad Javeriana, 2014. 253p.

HOBBSAWM, Eric, Terence Ranger, *L'invention de la Tradition*, Paris, Éditions Amsterdam, 1983 (éd. française 2012), 381 p.

HUTCHINSON, Sydney, « Los merengues caribeños : naciones rítmicas en el mar de la música », *A tres bandas mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Akal, Ediciones, 2010, 381 p.

ISAACS, Jorge, *Maria*, Editons Enfasar, Bogotá, 1993 (Romain publié en 1867).

JÁIUREGUI, Ernesto, « Manifiesto del Nuevo Cancionero Latinoamericano », *Clang*, 4 (2016), p. 81-82.

KATZ-ROSENE, Joshua, « Discourse in Música Latinoamericana Cultural Projects from Nueva Canción to Colombian Canción Social », *Volume !*, 11/2 (2015), p.65-83.

KATZ-ROSENE Joshua, « From protest song to social song: Music and politics in Colombia, 1966 - 2016 », *Dissertation Abstracts International Section A: Humanities and Social Sciences*, 2018, 319 p.

KOOR, Dirk, « La guabina de Vélez », *Revista INIDEF (Instituto interamericano de etnomusicología y folklore)*, Caracas, 3, 1978, p.15-33.

LACASSE, Serge, « L'ANALYSE DES RAPPORTS TEXTE-MUSIQUE DANS LA MUSIQUE POPULAIRE : le cas des paramètres technologiques », *Musurgia*, 5/2, L'analyse des musiques populaires modernes : chanson, rock, rap (1998), p. 77-85.

LACASSE, Serge, « Vers une poétique de la phonographie : la fonction narrative de la mise en scène vocale dans "Front Row" (1998) d'Alanis Morissette », *Musurgia*, 9/2, Musiques populaires modernes (2002) p. 23-41.

LACASSE, Serge, « La musique populaire comme discours phonographique : Fondements d'une démarche d'analyse », *Musicologies*, n° 2 (2005), p. 23-39.

LACASSE, Serge, « Stratégies narratives dans "Stan" d'Eminem : le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique », *Protée* 34, 2-3 (2006), p. 11-26.

LACOMBE, Hervé, « L'instrument de musique : identité et potentiel », *Methodos* [En ligne], 11/2011, mis en ligne le 31 mars 2011, URL : <http://journals.openedition.org/methodos/2552> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/methodos.2552>

LEON, Argeliers, *Del canto y el tiempo*, La Habana, Imprenta Andre Voisin, 1988.

LEVY, Fabien, *les écritures du temps (musique, rythme, etc.)*, Paris, l'harmattan, Ircam/ Centre Georges Pompidou, 2001, 236 p.

LLANO PARRA Daniel, *Enemigos públicos : Contexto intelectual y sociabilidad literaria del movimiento nadaísta, 1958-1971*, Medellín, Universidad de Antioquia, Fondo Editorial, 2015, 194 p.

LONDOÑO, María Eugenia et Alejandro TOBON, « Bandola, tiple y guitarra : de las fiestas populares a la música de cámara », *Artes la revista*, 7/4 (2004), p. 44-68.

MARTIN, Denis-Constant, *Sur la piste des OPNI*, Denis-Constant Martin éd., Éditions Karthala, 2002, 501 p.

MOORE, Robin, « The Commercial Rumba: Afrocuban Arts as International Popular Culture », *Latin American Music Review* 16/2 (Autumn-Winter 1995), p. 165–198.

MEEÛS, Nicolas, « De la forme musicale et de sa segmentation » *Musurgia*, 1/1, *Radiographie de la forme : la segmentation* (1994), p. 7-23.

MÈEUS, Nicolas, « Classification des instruments de musique », *Cours d'organologie fait en Sorbonne, 2003-2011*, Version revue du 26 janvier 2020. Consulté le 15 juillet 2020 sur : <http://nicolas.meeus.free.fr/Organo/Cours.html>

MIÑATA, Carlos, « Los caminos del bambuco en el siglo XIX » *Revista A Contratiempo*, 9, Bogotá, 1997, p. 7-11.

MIÑANA BLASCO Carlos, « Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia », *A Contratiempo*, Bogotá, 11 (2000), p. 36-49.

MIÑANA BLASCO Carlos, « Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años setenta y la transformación de la ‘música colombiana’ », *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, 15, 2020, p. 150-172. DOI : 10.17533/udea.trahs.n15a07.

MOLINA BETANCUR, Jorge, *Recherches sur les musiques traditionnelles colombiennes pour l'interprétation de la musique baroque*, mémoire de master, Université Paris-Sorbonne, 2013, 103 p.

MOORE Ryan, « “Break on Through” : Contre-culture, musique et modernité dans les années 1960 », *Volume ! La revue des musiques populaires*, 9/1 Contre-cultures n° 1 (2012), p. 33-49.

MÜLLER, Bernard, « Spectacles, musées et musique : mise en scène des patrimoines et mise en acte des rapports sociaux », *Annuaire de l'EHESS* [En ligne], 2006, p. 633-634. Consulté le 07 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/annuaire-ehess/17836>

MUÑOZ ÑAÑEZ, Elizabeth, « El merengue cundiboyacense. Orígenes, transformaciones y contextos », *A contratiempo*, Bogotá, 7 (1990), p. 23-25.

MURCIA Santiago de, *Códice Saldivar No 4, fac. sim.*, Santa Barbara, Michael Lorimer, 1987.

NAVARRET, Benoît, *Caractériser la guitare électrique : définitions, organologie et analyse de données verbales*, Thèse de Doctorat d'État, Université Paris 8, 2013, 317 p.

OCAMPO, Javier, *Música y folclor de Colombia*, Bogotá, éd. Plaza & Janés, 3^e édition, 1990, 142 p.

OCAMPO Javier, *El pueblo boyacense y su folclor*, Tunja, Corporación de Promoción Cultural de Boyacá, 1977, 138 p.

OCAMPO Javier, *Las fiestas y el folclor en Colombia*, Bogotá, El Ancora editores, 5e édition, 1995.

OCAMPO, Javier, *folclor, costrumbres y tradiciones colombianas*, Plaza y Janes Editores colombia S.A., Bogotá, 2006, p.139.

OREA, René, *Le rythme dans les musiques traditionnelles de l'Amérique du Sud, Modélisation, typologie et signification culturelle*, Thèse de Doctorat d'État, Université de Montréal, Montréal, 2013, 2015, 346 p.

QUINTERO, Marina, *Juglares y trovadores, Trashumancia, poesía y canción*, Medellín, Ed. Tambor Arlequin, 2014, p. 15-47.

PARDO TOVAR, Andrés, Jesús Pinzon Urrea, *Rítmica y melódica del folclor chocoano*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1961. <http://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/3647> consulté le 28 janvier 2020.

PARDO TOVAR, Andrés et Jesús Bermudez Silva, *La Guitarrería Popular de Chiquinquirá*, Bogotá, Monografía del Centro de Estudios Folklóricos y Musicales, « CEDFIM » Public, Universidad Nacional, 1963, non paginé.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Armand Colin, « U », 2018. URL : <https://www.cairn.info/dictionnaire-de-la-performance-et-du-theatre--9782200617271.htm>

PAVIS, Patrice, *La mise en scène contemporaine : origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2011 (2^e éd. 2019), 331 p.

PEDELTY, Mark, « The Bolero: The Birth, Life, and Decline of Mexican Modernity », *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 20/1 (Spring—Summer, 1999), p. 30-58, URL : <https://www.jstor.org/stable/780164> consulté le 2 mars 2020.

PÉREZ FLORES Hirmarys, « La nueva canción Latinoamericana. Balance general y nuevas propuestas », *Humania del Sur*, 9/1 (2014), p. 15-26.

PLISSON, Michel « Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 13, 2001, p. 23-54.

PORTACCIO FONTALVO, José, *Colombia y su musica. Canciones y fiestas de la región andina*. V. 2, Bogotá, 1995, 368 p.

PUERTA ZULUAGA, David, *Los caminos del tiple*, Bogotá, Colección Credencial Historia : Ediciones AMP, 1988, 208 p.

OCHOA, Ana Maria, *Plotting Musical Territories, Three Studies in Processes of Recontextualization of Musical Folklore in the Andean Region of Colombia*, Thèse de Doctorat d'État, Département du Folklore, Indiana University, 1996, 238 p.

OCHOA, Ana María, « Tradición género y nación en el bambuco », *Revista A Contratiempo*, 9 (1997), p. 34 - 44.

OSSORIO José, « Encuentro de la canción protesta », *Humania del Sur*, 9/16 (2014), p. 181-187.

RAMÍREZ Juan Carlos et Johan Manuel DE AGUAS, *Configuración territorial de las provincias de Colombia*, Bogotá, publié par les Nations Unies, 2016, 43 p.

« Resolución final del Primer Encuentro Internacional de la Canción Protesta », *Canción protesta*, Centro de la Canción Protesta, *ed. facs.*, Casa de las Américas, 1/1, (1968). Voir le Fac-similé sur *Boletín Música*, Casas de las Américas, 45, janvier-avril (2017). Consulté sur : <http://www.casadelasamericas.org/boletinmusica.php#arr>, Consulté le 11 décembre 2018.

RESTREPO DUQUE, Hernán « La música de carrilera : mitos y verdades », *Revista Universidad Nacional*, Bogotá, mai - juin 1989, p. 66-70.

« Resultados del Censo Nacional de Población y Vivienda 2018 », Bogotá, DANE, 16 octobre 2019. Consulté le 3 octobre 2020 sur : <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/demografia-y-poblacion/grupos-eticos/informacion-tecnica>

ROBAYO PEDRAZA, Miryam Ibeth, « La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX », *Revista Calle 14*, 10/14 (2015), p. 54-66.

RODRIGUEZ GARAY, Rosa Del Pilar, *Una mirada cultural de la rumba criolla de Emilio Sierra Baquero*, mémoire de licence en Sciences sociales, Fusagasugá, Université de Cundinamarca, 2016, 112 p.

RODRÍGUEZ MELO, Martha Enna, « El bambuco, música “nacional” de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo », *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, XXVI/26 (2012), p. 297 — 342 <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/bambuco-musica-nacional-colombia-costumbre.pdf>.

RODRÍGUEZ MELO, Martha Enna, *Música nacional: el pasillo colombiano*, Bogotá, article inédit, 2012, 40 p.

ROJAS RODRIGUEZ Elvis Andrés et Giseth Carolina ORTIZ DOMÍNGUEZ, « La representación geográfica escolar del territorio colombiano a través de las regiones naturales », *Quiron*, Bogotá, Université nationale de la Colombie, 2017, p. 109-124.

ROJAS HERNANDEZ, Carlos, « Le merengue en la práctica musical boyacense, descripción de aspectos morfo-estructurales », *Música, región y pedagogía*, Tunja, Centro de Investigación de Cultura Popular del ICBA, 1989, p. 61-76.

RUEDA ENCISO José Eduardo et Renzo RAMÍREZ BACCA, « Historiografía de la regionalización en Colombia: una mirada institucional e interdisciplinar, 1902-1987 », *REVISTA DE HISTORIA REGIONAL Y LOCAL, HisTOrELo*, 6/11, 2014, p. 13 - 67.

SÁNCHEZ MEJÍA, Hugues, « De bundes, cumbiambas y merengues vallenatos : fusiones, cambios y permanencias en la música y danzas en el Magdalena Grande, 1750-1970 », *Música y sociedad en Colombia Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, Bogotá, Editorial Universidad del Rosario, 2009, p. 80-99.

SANTAMARÍA DELGADO, Carolina, « El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la permanencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos », *Latin American Music Review*, 28/1 (2007), p. 1- 23.

SANZ, Gaspar, *Instrucción de musica sobre la guitarra española*, Saragosse, fac. sim. De l'édition de 1697, Genève, Minkoff, 1976.

TEJADA GÓMEZ Armando, « Manifiesto del Nuevo Cancionero » (1963). Voir sur : <http://bibliotecafolk.blogspot.com/2010/12/manifiesto-del-nuevo-cancionero.html>, Consulté le 20 février 2019.

TORRES LÓPEZ, Rondy, *Le Bambuco*, texte inédit, Université Paris Sorbonne, 2002, 26 p.

TUMAS-SERNA, Jane, « The " Nueva Canción " Movement and Its Mass-Mediated Performance Context », *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 13/ 2, (2018), p.139-157.

URIBE, Liliana, *La Guabina dans la province de Velez— Santander (Colombie)*, mémoire de master 1, Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, 2006, 121 p.

URIBE, Liliana, *La musique de Torbellino dans la province de Velez - Colombie*, mémoire de master 2, Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, 2009, 84 p.

VALENCIA RINCON, Victoriano, *Pitos y tambores, cartilla de iniciación musical*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2004, version numérique : http://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/128415, consulté le 29 août 2019.

VELANDIA, Roberto, « Los ritmos de Cundinamarca, el bambuco cundinamarqués y la rumba criolla antillano », *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, 7/22, Bogotá, 2003, p. 19 - 21.

VERGARA Y VELASCO, Francisco Javier, *Nueva Geografía de Colombia escrita por regiones naturales*, Bogotá, Imprenta de Vapor, 1901, 13 p.

VELASCO, Fabiola, « La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición », *Presente y Pasado. Revista de Historia*, 12/06 (2007), p. 139 -153.

WADE, Peter *Music, Race, and Nation: Musica Tropical in Colombia*, Editor University of Chicago Press, 2000, 323 p.

WADE, Peter *Música, raza y nación. La música tropical en Colombia*, Bogotá, Vicepresidencia de la República de Colombia -Departamento Nacional de Planeación- Programa Plan Caribe, 2002, 409 p.

WHITELEY, Sheila, « Contrecultures : Musiques, Théorie et Scènes », *Volume ! La revue des musiques populaires*, 9/1 Contre-cultures n° 1 (2012), p. 5-16.

ZAMUDIO, Daniel, « El folklore musical en Colombia », *Revista de las Indias*, Bogotá, 1936 et 1949.

ZEDONG Mao, « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan - 1942 », in site internet non paginé. Consulté le 10 octobre 2020 sur <http://www.centremlm.be/Mao-Zedong-Intervention-aux-causeries-sur-la-litterature-et-l-art-a-Yenan-%E2%88%92>

DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

CASARES, Emilio, José LÓPEZ-CALO, Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA et María Luz GONZÁLEZ PEÑA, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, España, Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS [en ligne] :
<http://www.universalis-edu.com.accesdistant.sorbonne-universite.fr/>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA : *Diccionario de la lengua española*, 23^e ed., [version 23.4 en ligne]. <https://dle.rae.es>
[Dictionnaire de L'Académie Royale Espagnole (RAE)]

REVERSO DICTIONNAIRE. <https://dictionnaire.reverso.net/>

OROVIO, Helio, *Diccionario de la música cubana: biográfico y técnico*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1992 [2e. Edition]. Consulté en ligne le 10 juillet 2020 sur :
https://www.ecured.cu/Diccionario_de_la_m%C3%BAsica_cubana:_biogr%C3%A1fico_y_t%C3%A9cnico

OXFORD MUSIC ONLINE, *Grove Music Online*:
<https://www-oxfordmusiconline-com.accesdistant.sorbonne-universite.fr/>

TORRES, George, dir, *Encyclopedia of Latin American Music*, Greenwood, 2013.

ÉTUDES ET OUVRAGES SUR LA MUSIQUE CARRANGUERA

1. Livres publiés

CÁRDENAS, Felipe, *Espíritu y materia carranguera introducción sociopolítica y ambiental*, Bogota, Universidad de la Sabana, 2012, 265 p.

Memorias 1^{er} Congreso Nacional Carranguero, ¡La Carranga se siente y se piensa !, Tinjacá-Boyacá, La Jaula Publicaciones, Claudia Serrano (éd.), Astrid Avila, Daniel Díaz-Rueda, 2020, 257 p.

MORENO TORRES, Luis Ernesto, *La música carranguera análisis musical*, Bogotá, 2010, 188 p.

SERRANO, Claudia, *Imaginando con musiquita un país*, Bogotá, FICA, 2011, 167 p.

VELOSA RUIZ, Jorge, *La cucharita y no sé qué más: historias para cantar*, Bogotá, C. Valencia, 1983, 38 p.

VELOSA RUIZ, Jorge, *Jorge Velosa Cantas y Relatos*, livret, Bogotá, 1983. 24 p.

2. Mémoires de master et licence

ÁLVAREZDUARTE, Daniel Alejandro, *Cuatro estilos de tocar la Rumba y el Merengue Carranguero en el Tiple*, mémoire de licence en musique, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2017, 251 p.

ÁVILA TORRES, Darwin Rodrigo, *De Campesinos y Carrangueros. Representaciones del campesinado cundiboyacense 1976-1990*, mémoire de master en histoire, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2013, 107 p.

CARRASCO, Claudia, *Sabores carrangueros: pasado, presente y popularización de la música carranguera en Colombia*, mémoire de licence en anthropologie, Bogotá Universidad Nacional de Colombia, 95 p.

ESPITIA BECERRA, Camilo, *Identidad sociolingüística carranguera*, mémoire de master en linguistique, Tunja, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2018, 147 p.

GALLARDO CADENA, Julio César et CARREÑO Oscar Leonardo, *Transcripción y análisis morfológico de los aires musicales campesinos en las veredas de Casiano, Guayanas (Altos de Mantilla) y Aguablanca del municipio de Floridablanca Santande*, mémoire de licence en musique, Bucaramanga, Universidad Industrial de Santander, 2010, 71 p.

GARZON CANO, José Alexander, *Características interpretativas de la musica carranguera*, mémoire de licence en musique, Zipaquirá, Universidad De Cundinamarca, 2017, non paginé.

HURTADO MESA Juan Pablo, *Adaptacion de tres canciones del compositor pedro nel*

amado buitrigo para requinto solista, mémoire de licence en musique, Zipaquirá, Universidad De Cundinamarca, 2018, non paginé.

NIÑO DUEÑEZ, Nancy Fabiola, *Carrangarte*, mémoire de licence en arts plastiques, Tunja, Universidad Tecnológica y Pedagógica de Colombia 2010, 146 p.

OCAMPO, Nicole, *Las músicas campesinas carrangueras en la construcción de un territorio. Experiencias sonoras como portadoras de memoria oral en el Alto Ricaurte, Boyacá*, mémoire de master en patrimoine culturel et du territoire, Bogotá, Pontificia Univerisdad Javeriana, 2014, 108 p.

PAONE, Renato, *La música carranguera*, mémoire de licence en musique, Medellín, Escuela Popular de Arte de Medellín, 1999, 100 p.

SERNA MERCHÁN José Manuel, *Las narrativas cantadas de la carranga como estrategia pedagógica “otra” en la construcción de procesos identitarios y el fortalecimiento de la educación intercultural en el ámbito de la escuela rural*, mémoire de master en éducation, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2013, 158 p.

VALLEJO CARO Luis Alejandro, *Nuestras músicas carrangueras*, mémoire de licence en pédagogie musical, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2015, 135 p.

VILLARREAL OTERO, Marco, *Sistematización de aspectos técnico-interpretativos del requinto en la música carranguera: el caso de delio torres*, mémoire de licence, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, non paginé.

3. Articles

ACUÑA RODRÍGUEZ, Olga Yanet, Ruth Nayibe CÁRDENAS SOLER et Julio Aldemar GÓMEZ CASTAÑEDA, « Identidad boyacense: cultura popular, fòklor y carranga (1960-1980) », *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, Universidad Industrial de Santander, 24/1 (2019), p. 35-56.

CÁRDENAS, Felipe et Mónica MONTES « Narrativas del paisaje andino colombiano: visión ecológica en la música carranguera de Jorge Velosa », *AIBR Revista de Antropología Iberoamericana*, 4/2 (2009), p. 269-293.

CÁRDENAS Felipe, « Narrativa musical carranguera, You Tube y sujetos políticos en la canción de Jorge Velosa: exploraciones etnográficas », *Revista Acontratiempo*, N° 15 (2010), in site internet non paginé. Consulté le 10 octobre 2020 sur : <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-15/articulos/narrativa-musical-carranguera-youtube-y-sujetos-politicos-en-la-cancin-de-jorge-velosa-exploraciones-e.html>

FONSECA Ana María et Juan Camilo Araoz, « El Jirinaldo: el romance cantado y la carranga », *Memorias del Primer Congreso Nacional Carranguero*, Tinjacá, La Jaula Publicaciones, 2020, p. 32-47.

OCHOA, Ana María « Entre copla, canta, chiste y chanza » dans Santiago Castro [Editor], *La reestructuración de las Ciencias Sociales en América Latina*, Bogotá, Instituto Santiago. Pensar, 2000, p. 127-136.

« Resolución final del Primer Encuentro Internacional de la Canción Protesta », *Canción protesta*, Centro de la Canción Protesta, *ed. facs.*, Casa de las Américas, 1/1, (1968). Voir le Fac-similé sur *Boletín Música*, Casas de las Américas, 45, janvier-avril (2017). Consulté le 11 décembre 2018 sur : <http://www.casadelasamericas.org/boletinmusica.php#arr>

ROJAS PARRA, Francly Marisol, « La Carranga como escenario vivo de la tradición e identidad cultural local y regional del departamento de Boyacá », *Revista de investigaciones UNAD*, 12/2 (2013), p. 183-191.

SÁNCHEZ AMAYA, Tomas et Alejandro ACOSTA AYERBE, « Música popular campesina. Usos sociales, incursión en escenarios escolares y apropiación por los niños y niñas : la propuesta musical de Velosa y Los Carrangueros », *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niños y Juventud*, 6/1 (2008), p. 111-146.

SERRANO, Claudia, « Imágenes del hombre y la mujer en la música carranguera. Una lectura con perspectiva de género », *Anuario Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica*, Universidad de Ciencias y artes de Chiapas, vol. 22 (2011), p. 296-315.

SERRANO, Silvia, « Weaving Words and Meanings for the Colombian Countryside, Jorge Velosa's Carranguera Lyrics », *Territories of Conflict: Traversing Colombia through Cultural Studies*, New York, University of Rochester Press, 2017, p. 231- 247.

VELOSA RUIZ, Jorge, « Mis andanres con los triples », (*Pensamiento*) (*Palabra*) y *Obra*, 10/ juillet — décembre 2010, p. 118-125.

ARTICLES DE JOURNAUX ET REVUES

AGUDELO, Juan Esteban et Diana Carolina Mejía « Jorge Velosa: la carranga y la libertad », *el mundo.com*, 13 mai 2011.

Accessible sur : <http://www.elmundo.com/portal/resultados/detalles/?idx=177436>

ARTEAGA, José, « La casa rosada », *La hora fanatica, Web Radio Gladys Palmera*, 2 février 2017. Consulté le 31 janvier 2019 sur : <https://gladyspalmera.com/la-hora-fanatica/la-casa-rosada/>

CHINCHILLA, Tulio Elí, « La era carranguera », *El espectador*, 13 janvier 2011.

Accessible sur : <https://www.elspectador.com/opinion/la-era-carranguera-columna-244858>

COBO Leila, « Bogota Music Market: 5 to Watch », *Billboard*, 9 septembre 2014. Consulté le 10 septembre 2020 sur : <http://bit.ly/1LjQe0Y>

Contenido Especial, « Santurbán, historia de un páramo que define su tradición y su futuro », *journal El Tiempo*, 12 février 2020. Consulté le 29 avril 2020 sur : <https://www.eltiempo.com/contenido-comercial/santurban-historia-natural-y-miniera-del-paramo-455144>

DÍAZ, Juan Carlos, « La lucha de los juglares del folclor sabanero en contra del vallenato », *journal el tiempo*, 2012, consulté en ligne le 9 décembre 2019 sur : <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12001157>.

GARCÍA, Maria Isabel, « (Arte y Cultura) MUSICA-COLOMBIA : El cautiverio de un cantautor », *IPS Inter Press Service — Agencia de Noticias*, 15 octobre 1999.

Accessible sur : <http://www.ipsnoticias.net/1999/10/arte-y-cultura-musica-colombia-el-cautiverio-de-un-cantautor/>

GRAJALES, Daniel, « Un carranguero llamado Jorge Velosa », *El mundo.com*, 11 avril 2015.

Accessible sur : http://www.elmundo.com/portal/cultura/palabra_y_obra/un_carranguero_llamado_jorge_velosa.php#.W9sykHpKjVo

HIGUERA, Rubén Dario, « el carranguero mayor, Rubén Dario Higuera, « el carranguero mayor, Jorge Velosa, en BOCAS », *diario el Tiempo*, 25 mars 2015. Voir sur : <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-15420921>. Consulté le 5 de juillet du 2018.

« La carranga es lo que siento y mi forma de vivir, Jorge Velosa », *La patria.com*, 26 août 2012.

Accessible sur : <http://www.lapatria.com/variedades/la-carranga-es-lo-que-siento-y-mi-forma-de-vivir-jorge-velosa-13416>

KATZ-ROSENE Joshua, « Hace 50 años, la canción protesta tuvo su casa en La Candelaria », *El tiempo*, 5 mai 2018. Voir sur :

<https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/historia-del-centro-nacional-de-cancion-protesta-213572>, consulté le 15 novembre 2018.

« La UN tiene cuatro nuevos doctores honoris causa », *Agencia de Noticias UN*, Bogotá, 20 septembre 2012. Voir sur : <http://agenciadenoticias.unal.edu.co/detalle/article/honoris-causa-para-cuatro-ilustres-colombianos.html>. Consulté le 17 janvier 2019.

MELGUIZO GAVILANES, Sara, « ¡ Nos fuimos de carranga con Jorge Velosa ! » *Revista Música*, 3 janvier 2017.
Accessible sur : <http://revistamusica.com/nos-fuimos-de-carranga-con-jorge-velosa/>

PEREZ, Humberto, « Javier Moreno : El carranguero inquieto », *Magazin Arcadia*, 24 janvier 2017. Consulté le 14 septembre 2020 sur : <https://www.nodalcultura.am/2017/02/javier-moreno-el-carranguero-inquieto/>.

Redacción Vivir, « Los Santanderes quedarían con una crisis permanente de agua », *journal El espectador*, 10 Mai 2019. Consulté le 29 avril 2020 sur : <https://www.elespectador.com/noticias/medio-ambiente/los-santanderes-quedarían-con-una-crisis-permanente-de-agua-articulo-859972>

SPITALETTA, Reinaldo, « Viva el vagabundo Buitrago », *Journal El colombiano*, Medellín, 13 décembre 2019.

VIRVIESCAS GÓMEZ, Pastor, « ¡Tan bonito! », *El espectador*, 19 septembre 2012.
Accessible sur : <https://www.elespectador.com/jorge-velosa/tan-bonitico-articulo-376146>

Partitions publiées

BÁEZ, José, *Ilusiones perdidas*, Bogotá, Casa Musical Humberto Conti, [1938 ?].

ESCOBAR, Antonio, *Calientito*, Escobar, México, Southern Music Publishing, 1936.
Bibliothèque Nationale de la Colombie.

ESCOBAR, Antonio, *Petronila*, arrangement pour piano Leonor Madero Conti,
[Bogotá ?], s.d.

GARAVITO, Milciades, *Que siga la fiesta*, [Bogotá ?], [Casa Conti ?], s.d.

GARAVITO, Milciades, et Alfonso GARAVITO, *Por la carretera*, Bogotá, Casa
Musical Humberto Conti, s.d.

GARAVITO WHEELER, Alfonso, *Es algo que tiene gracia*, Bogotá, Editorial Musical
H. Conti, s.d.

LEMOINE, Rafael, *Mi gallina*, Bogotá, Editorial Musical Humberto Conti, 1948.

MONTAÑA, Gentil, « El margariteño », *Suite Colombiana N° 2*, Caroni Music, 2000.

SIERRA BAQUERO, Emilio, *Benitín*, Bogotá, Ediciones Musicales Aguillón Vega, s.d.

DOCUMENTS AUDIOVISUELS

1. Films, émissions radiophoniques et télévisuelles

« A vivir que son dos días », *Mi Banda Sonora : Jorge Velosa*, [enregistrement audio] émission prod. par Andrés López, Caracol Radio, 29 juin 2013, parties 1 à 3. Accessible sur : https://caracol.com.co/programa/2013/06/29/audios/1372493760_924745.html

« Canta el Pueblo : la historia de Los Carrangueros de Ráquira », film documentaire réalisé par Juan David Acevedo, écrit par Umberto Pérez et Astrid Ávila, Canal Trece Colombia, publié le 29 mars 2020. Consulté le 14 septembre 2020 sur : <https://www.youtube.com/watch?v=dly1PzNXUhk&t=1293s> et sur : <https://canaltrece.com.co/noticias/canta-el-pueblo-carrangueros-de-raquira-jorge-velosa/>

« EL COLOQUIO, Ramiro Zambrano », [enregistrement audio] émission prod. par Guillermo Parada : interview avec Ramiro Zambrano, Bogotá, Unimedios, UNRadio, 9 octobre 2013. <http://unradio.unal.edu.co/detalle/articulo/ramiro-zambrano.html>. Consulté le 24 janvier 2019.

« Historia de los Jeroces, Los Jeroces 15 años », film documentaire prod. par Jorge Guvera, D.F.L. Estudios, 1997, chapitre 2. Consulté le 12 avril 2020 sur : <https://www.youtube.com/watch?v=26oX8FAkZ-U>.

« Honoris Carranguerorum », *Doctorado Honoris Causa a Jorge Velosa*, [enregistrement vidéo], Discours de Jorge Velosa Ruiz à l'occasion de la réception du doctorat honoris causa de l'Université Nationale de Colombie le 20 septembre 2012 à l'auditorium León de Greiff. Accessible sur : <https://www.dailymotion.com/video/x36nsv1> ; consulté le 17 janvier 2019.

« Interview à Fabio Forero et Nacho Castro lors de la sortie du disque Barrio : canciones de Javier Moreno », [enregistrement vidéo] émission prod. par Esperanza Puentes, *Redsonica Colombia*, 2016. Consulté le 14 septembre 2020 sur : <https://www.youtube.com/watch?v=1fe-WKkEe8k&t=3s>.

« Interview avec Luis Alberto Aljure « GUAFA », [enregistrement vidéo] interview réalisée par Renato Paone à San Gil, Santander, décembre 2010. [Vidéo](#)

« Interview à Ramiro Zambrano », [enregistrement vidéo] interview réalisée par Renato Paone à San Gil, le 4 décembre 2010. [Partie 1](#), [partie 2](#), [partie 3](#), [partie 4](#), [partie 5](#) et [partie 6](#)

« Jorge Velosa Ruiz », *Serie Maestros*, film documentaire prod. par Vicente Silva, Ministère de culture de Colombie, AUDIOVISUALES, 1995. Archives de la salle de musique, bibliothèque Luis Ángel Arango à Bogotá.

« Jorge Velosa : De cómo un país puede ser flor », *Señal Memoria*, [enregistrement audio] émission prod. par José Perilla et Deysa Rayo : interview avec Jorge Velosa, Radio Televisión Nacional de Colombia, 3 février 2013 (parties 1 à 3) et 10 février 2013 (parties 1 à 4). Accessible sur : <https://www.senalmemoria.co/articulos/jorge-velosa-de-cómo-un-país-puede-ser-flor>

« Jorge Velosa y tres canciones dedicadas al ciclismo », [enregistrement audio] émission prod. par José Perilla, *señal memoria*, 15 août 2015. Consulté le 26 juin sur : <https://www.senalmemoria.co/articulos/jorge-velosa-y-tres-canciones-dedicadas-al-ciclismo>

« Jorge Velosa y los Carrangueros », *émission Grandes Especiales de Caracol Radio*, [enregistrement audio], émission prod. par Gustavo Gomez : interview avec Jorge Velosa, Caracol Radio, 6 novembre 2012. Consulté le 9 juillet du 2018 sur le site : http://caracol.com.co/radio/2012/10/27/blogs/1351368060_785136.html

« ¿ Qué es lo carranguero ? », [enregistrement vidéo] interview réalisée par Renato Paone à Eduardo Villareal, à Tinjaca Boyacá, Fundación Corazón Carranguero, s.d. Consulté le 30 avril 2020 sur : <https://Carranga.org/que-es-lo-carranguero/>

RESSOURCES INTERNET CONSULTÉES

ArcGIS Online. Site internet du logiciel :

<https://www.esri.com/en-us/arcgis/products/arcgis-online/overview>.

BIBLIOTHÈQUE NUMÉRIQUE LUIS ÁNGEL ARANGO de la banque de la république de la Colombie :

<https://babel.banrepcultural.org/digital/>

DANE, site du Département Administratif de Planification Nationale :

<https://www.dane.gov.co/>

LOS ROLLING RUANAS. Site officiel du groupe :

<http://www.losrollingruanas.com/>

MAGUARÉ. Portail des enfants de la stratégie numérique pour la culture et la petite enfance du ministère de la Culture de Colombie :

www.maguare.gov.co.

MAIRIE DE FUSAGASUGÁ, *XII Festival Nacional de Intérpretes y Compositores de la Rumba Criolla « Emilio Sierra »*, bouchure du festival, 2019, accessible en ligne sur :

<https://www.fusagasugadigital.gov.co/siteNoticia.php?id=MzE3NQ==&idArea=Mg==>, consultée le 3 septembre 2019.

PNMC. Plan Nacional de Música para la Convivencia, Site du Ministère de la Culture de la Colombie du Plan national de musique pour la coexistence :

<http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/musica/Paginas/default.aspx>

RADIO NATIONALE DE COLOMBIE :

<https://www.radionacional.co/>

RÈGLEMENT 15e édition du concours régional de musique paysanne, écologique et environnementale :

<https://www.corpochivor.gov.co/2018/11/01/las-nuevas-generaciones-prefieren-la-musica-campesina-ecologica-y-ambiental/> consulté le 28 avril 2020.

SIMUS. Système d'information pour le secteur musical du Ministère de la Culture de la Colombie :

<https://simus.mincultura.gov.co/Home/HomeAgrupaciones>

SONIC VISUALISER. Site internet du logiciel :

<https://www.sonicvisualiser.org/>

VELO DE OZA. Site officiel du groupe :

<https://velodeoza.net/>

ENREGISTREMENTS INÉDITS

1. Conférences

VELOSA, Jorge, *Campo, universidad, y carranga* [[enregistrement audio](#)] conférence réalisée à l'Université d'Antioquia à Medellín le 2 mars 2016.

VELOSA, Jorge, *La cantera de mi canta* [[enregistrement audio](#)] conférence réalisée à l'Université d'Antioquia à Medellín le 3 mars de 2016.

2. Interviews personnelles

Questionnaire proposé par Jorge Molina au chanteur et compositeur Jorge Velosa, Bogotá, 19 mai 2019 (voir annexe 1).

Interview personnelle de Pedro Nel Amado, à Tunja le 23 octobre 2015. [Audio 1](#) et [audio 2](#)

Interview personnelle de Pedro Nel Amado, le 21 janvier 2017 à Tunja. [Audio 1](#) et [audio 2](#)

Interview personnel d'Edilberto Molina, à Tunja le 20 janvier 2017. [Audio 1](#) et [audio 2](#)

Interview personnelle d'Alvaro Suesca et Edixon Suesca du groupe *El Pueblo Canta*, Tuta-Boyacá, le 22 Janvier 2017. [Audio](#)

Interview personnelle de Jaime Castro du groupe *Los Filipichines*, Bogotá, le 24 janvier 2017. [Audio](#)

Interview personnelle de Franck Forero, du groupe Velo de Oza à Tunja le 15 août de 2019. [Audio 1](#), [audio 2](#), [audio 3](#) et [audio 4](#)

Interview personnelle d'Efraín Albarracín du groupe San Miguelito, Tunja-Boyacá, le 1er mai 2019. [Audio](#)

Interview personnelle de Gabriel Fernando Cellys et Jorge Mario Minasco du groupe Los Rolling Ruanas, le 2 mai 2019 à Bogotá. [Audio 1](#) et [audio 2](#)

Interview personnelle de Luis Alberto Aljure et José Fernando Rivas à Bogotá le 3 mai 2019. [Audio 1](#), [audio 2](#), [audio 3](#), [audio 4](#) et [audio 5](#)

Interview personnelle de Ramiro Zambrano à Tenjo le 3 mai 2019. [Audio 1](#), [audio 2](#), [audio 3](#) et [audio 4](#)

Interview personnelle de Patrick Mildelberg à Bogotá le 4 mai 2019. [Audio](#)

Interview personnelle de Marco Villareal, Tinjacá, le 19 août 2019. [Audio 1](#), [audio 2](#), [audio 3](#)

Interview personnelle de Jairo Rincón, le 11 août 2020 à Medellín, par vidéoconférence. [Vidéo](#)

Interview personnelle de Renato Paone le 25 mai 2020 à Bello-Antioquia, par vidéoconférence. [Vidéo](#)

Discographie

Jorge Velosa

Los Carrangueros de Ráquira, [*Los carrangueros de Ráquira*](#), FM, 1980.

Los Carrangueros de Ráquira, [*¡Viva quien toca!*](#), FM, 1981.

Los Carrangueros de Ráquira, [*Así es la vida*](#), FM, 1982.

Jorge Velosa, [*Cantas y Relatos*](#), FM, 1983.

Jorge Velosa y los Hermanos Torres, [*Pa' los pies y el corazón*](#), FM, 1984.

Jorge Velosa y los Hermanos Torres, [*Con alma, vida y sombrero*](#), FM, 1985.

Jorge Velosa y los Hermanos Torres, [*Entre Chiste y chanza*](#), Discos Fuentes, 1986.

Jorge Velosa y los Hermanos Torres, [*Alegría carranguera*](#), Discos Fuentes, 1987.

Jorge Velosa y los Hermanos Torres, [*El que canta sus penas espanta*](#), Discos Fuentes, 1988.

Jorge Velosa y los Hermanos Torres, [*A ojo cerrado*](#), Discos Fuentes, 1989.

Jorge Velosa y los Hermanos Torres, [*De mil amores*](#), Discos Fuentes, 1990.

Velosa y Los Carrangueros, [*Harina de Otro Costal*](#), Discos Fuentes, 1992.

Velosa y Los Carrangueros, [*Sobando Pita*](#), Discos Fuentes, 1993.

Velosa y Los Carrangueros, [*Revolando Cuadro*](#), Discos Fuentes, 1994.

Velosa y Los Carrangueros, [*Marcando Calavera*](#), Discos Fuentes, 1996.

Velosa y Los Carrangueros, [*En Cantos Verdes*](#), Discos Fuentes, 1998.

Velosa y Los Carrangueros, [*Patiboliando*](#), MTM, 2002.

Velosa y Los Carrangueros, [*Lero, Lero*](#), Candelero, MTM, 2003.

Velosa y Los Carrangueros, [*Surungusungu*](#), MTM, 2005.

Jorge Velosa y Los Carrangueros, Orquesta Sinfónica de Colombia sous la direction de Eduardo Carrizosa, [*Carranga Sinfónica*](#), Fondo Mixto de Cultura de Boyacá, 2011.

Compilations :

Jorge Velosa, *Las Clásicas de Jorge Velosa Con los Hermanos Torres y Los Carrangueros de Ráquira*, FM, 1990.

Jorge Velosa, *Una historia carranguera 30 éxitos*, FM, 2000.

Jorge Velosa, *Una Historia musical de Jorge Velosa el Carranguero Mayor*, Discos Fuentes, 2001.

La Famille Amado

Los Hermanos Amado, [*Ancestro campesino*](#), The Orchard Music-Codiscos, 1988.

Rompeson, [*Un Canto a la Vida*](#), Discos el Dorado, 2000.

Jacinto y sus Hermanos, [*Pa' bailar con sumercé*](#), Tipicol Music, 2007.

El Pueblo Canta

El Pueblo Canta, [*A Sombrero Quitáo*](#), 1997.

El Pueblo Canta, [*Cantores y Bailadores*](#), Edi-Son producciones, 2007.

El Pueblo Canta, [*¡Ay qué sería de mi folclor!*](#), Edi-Son producciones, 2016.

Los Filipichines

Los Filipichines, [*Sabor carranguero*](#), Discos el Dorado, 1997.

Los Filipichines, [*Sabor carranguero vol.2*](#), Discos el Dorado, 1998.

Jaime Castro y Los Filipichines, [*Arte, Amor y Alegría*](#), Cantautor Records, 2014.

Velo de Oza

Velo de Oza, [*Sumercé*](#), MTM, 2012.

Velo de Oza, [*Chowé*](#), 2020.

San Miguelito

San Miguelito, [*Puro Folklor*](#), SanMiguelito, 2010.

San Miguelito, [*Atrevido*](#), SanMiguelito, 2016.

Los Rolling Ruanas

Los Rolling Ruanas, [*La Balada del Caranguero*](#), 2017.

Los Rolling Ruanas, [*Sagre Caliente*](#), 2018.

Autres :

Adolfo Pacheco, « [*El engaño*](#) », *De nuevo las estrellas del vallenato*, Codiscos, 1976.

« Barrio : canciones de Javier Moreno », prod. par Marco Villarreal Otero, Barbao, 2016.

Efrain Rojas Medina, Carranga y son, y Los Arremuescos, [El llanto de Santurbán](#), 2019.

El Pueblo Canta, « [El güesito gustador](#) », El gustador, 1991.

El Tocayo Vargas y el Son Carranguero, « [El Pueblo donde nació](#) », *Cocina 'o con leña*, s.d.

El Tocayo Vargas y el Son Carranguero, « [El desplazado](#) », *El Hombre es Hombre Aunque la Mujer le Pegue*, 1999.

El Tocayo Vargas, « [De regreso al campo](#) », *Musica Carrangera Vol. 1*, Cantando Music, 2018.

Emilio Sierra, [Que sabroso..!](#), RCA Victor, (s.d.).

Emilio Sierra et Milciades Garavito, [De la mano por el viejo Bogotá](#) Sierra y Garavito, Producciones Preludio, 1983.

Estudiantina Alma Colombiana de Silva Gómez, [Capricho Bogotáno](#). *La música bailable de los años 40*, Producciones Preludio, 1985.

Jorge López Palacio et Lilienthal, *Colombia Paloma Herida*, SMB Allemange, 1984.

Jorge Velosa, [La Lora Proletaria](#), inédit, 1973.

Jose Antonio Esparza Paredes, Boyacos Son, [El Santurban](#), Esparza Producciones, 2018.

Los Carrangomelos, « [Laurita la metalera](#) », *Animalario Carrangomelo*, Production Acento Mestizo, 2019.

Los Carrangomelos, « [Solo Fue una Vez](#) », *Animalario Carrangomelo*, Production Acento Mestizo, 2019.

Los Doctores De La Carranga, « [El Honorable](#) », *Imponiendo Su Estilo (Vol. 3)*, Los Doctores De La Carranga, 2019.

Los Hermanos Amado, « [Así contesta un boyaco](#) », *La esencia de mi tierra* , Sol mayor, 2008.

[Memoria del concurso de música campesina, ecológica y ambiental del departamento de Boyacá](#), Corporación Autónoma Regional de Chivor – CORPOCHIVOR, Garagoa, Colombia, 2015.

Oscar Humberto Gómez y los de Mejor Jamilia, « [El campesino embejuca'o](#) », *El campesino embejuca'o*, MediaMuv Discos, 2002.

Glossaire

Bandola : la *bandola* est un cordophone de la famille des luths à manche avec caisse de pulsation, dont la pulsation avec un médiator. Nous avons retrouvé dans notre recherche la *bandola* andine colombienne et la *bandola* de la Plaine orientale.

Bombo legüero : grand tambour cylindrique à deux patches, sans cordes intérieures, appartenant à la famille des membranophones. Voir José Pérez de Arce et Francisca Gili, « Clasificación Sach-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana », *Revista Musical Chilena*, Año LXVII, janvier-juin (2013) 219, Annexe p.7.

Carranga : dans l'actualité, désigne un genre musical et un mouvement culturel du Plateau cundiboyacense de la Colombie, objet de notre étude. Dans leur contexte d'origine *carranga* est la viande des animaux morts qui est en train de se périmer.

Carrango : sujet masculin, est un animal qui étant destiné à l'élevage, est mort par accident, maladie ou mort subite, naturelle, et pas au moment du sacrifice pour sa commercialisation.

Carranguera : étant en espagnol un adjectif féminin, le mot peut s'utiliser pour décrire des noms féminins dans un contexte musical en relation à la musique et au mouvement *carranguero*. Nous retrouvons ainsi des expressions telles que *la musique carranguera*, *la guitare carranguera*, *l'activité carranguera*, etc.

Carranguería : l'expression faite allusion à toute l'activité qui se dégage de la musique *carranguera*.

Carranguero : le mot peut être utilisé comme un adjectif masculin, mais le mot isolé peut faire référence au musicien qui joue de la musique *carranguera*. Dans leur contexte originel, *carranguero* est la personne qui fait le commerce, voire le trafic des *carrangos*, c'est-à-dire des animaux qui sont malades ou en train de mourir ou bien en état de décomposition. Les *carrangueros* opèrent dans des conditions d'insalubrité très précaires,

un peu cachés, dans la nuit ; ils ont à cause de cela une mauvaise réputation et sont perçus comme des malins, presque comme des délinquants.

Carrilera : la *carrilera* fait allusion à la voie ferrée. Par rapport à la musique, comme le rapporte Hernan Restrepo Duque, cela désigne une étiquette établie par les travailleurs des transports des colis dans le système ferroviaire, dans le département d'Antioquia ainsi qu'à Bogotá, pour indiquer le style musical des disques qu'ils devaient distribuer ou vendre dans les gares des villages au cours de leur itinéraire de voyage. Le terme de musique *carrilera* est employé de manière indifférenciée ou confondue avec le terme de musique *guasca*, et les deux termes ont une connotation de quelque chose qui est ordinaire, marginal, mal abouti. Ces termes sont utilisés comme des étiquettes qui ne représentent pas un genre musical en soi, mais font référence à un ensemble de genres musicaux qui ont été popularisés dans les sous-régions de la zone andine grâce aux démarches de l'industrie discographique et de la radio. Voir Hernán Restrepo Duque, « La música de carrilera : mitos y verdades », *Revista de la Universidad Nacional*, 20, 1989, p. 69.

Charango : est un cordophone à cordes pincées, de la famille du luth, à manche rapporté avec une boîte à pulsation digitale. Cet instrument est très répandu en Bolivie, Pérou, Équateur et dans le sud de la Colombie.

Corrido : le *corrido* est un genre musical mexicain. Il est associé à la ballade narrative et il peut être chanté, récité ou dansé. Voir à ce sujet : « Corrido », *Grove Music Online*, 2001, consulté le 11 mars 2020 sur www-oxfordmusiconline-com.accesdistant.sorbonne-universite.fr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-000000656

Cuatro : cordophone à frettes, de la famille des luths à manche rapporté avec boîte de pulsation. Est un instrument à quatre cordes d'ordre simple, accordé par deux quarts et une tierce.

Guacharaca : la *guacharaca* est un idiophone tubulaire de friction généralement fabriqué en canne, elle est jouée avec une fourchette de deux ou trois extrémités qui

produit le son par friction contre le tube qui est rainuré sur sa longueur. La *guacharaca* fait toujours un accompagnement qui se structure sur des schémas ou des patterns rythmiques définis en fonction des danses et elle garde une étroite relation avec le type d'accentuation qui se réalise dans le *tiple*.

Guasca : Peter Wade définit la « musique *guasca* » comme « un terme utilisé à l'origine pour désigner plusieurs styles basés sur la guitare, née dans le secteur rural andin de Cundinamarca et Boyacá d'abord et, par la suite, pour la musique de guitare des villages et de la campagne d'Antioquia et de la zone du café. Il a des affinités avec les *rancheras* mexicaines. Voir Peter Wade, *Música, raza y nación. La música tropical en Colombia*, Bogotá, Vicepresidencia de la República de Colombia -Departamento Nacional de Planeación-Programa Plan Caribe, 2002, p. 346.

Guitarrón : guitare de grande taille du Mexique. Il est joué pour faire la basse dans les mariachis et autres ensembles mexicains. Cet instrument à six cordes avec l'accord suivant de la sixième à la première : La-Ré-Sol-Do-Mi-La. Le manche du *guitarrón* est court et il n'a pas des frettes. Voir J. Richard Haefler, « Guitarrón », *Grove Music Online*, 25 mai 2016 ; consulté le 7 avril 2021 sur : <https://www-oxfordmusiconline-com.accesdistant.sorbonne-universite.fr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-4002294242>.

Parrandera : la musique *parrandera* est un phénomène d'adaptation et hybridation des répertoires de la musique de bal de la côte Caraïbe, en particulier des danses comme le *porro*, le *merengue* et le *paseo vallenato* à l'instrumentarium, les modes de jeu, les thématiques des textes propres de l'idiosyncrasie et la tradition musicale du département d'Antioquia dans le nord-ouest de la Colombie.

Paseo : le rythme du *paseo* est un rythme de danse qui appartient au genre musical *vallenato* de la côte Caraïbe colombienne.

Porro : le *porro* est un genre musical afro-colombien de la côte Caraïbe colombienne.

Requinto : le mot *requinto* en musique est un mot générique qui, en langue espagnole, indique une version d'un instrument qui est accordé plus haut que l'instrument de référence. Nous retrouvons notamment dans cette recherche les dénominations de guitare *requinto* et *tiple requinto*.

La guitare *requinto* s'accorde en suivant le même rapport d'intervalles de la guitare moderne une quarte juste au-dessus des notes de la même. C'est-à-dire, si nous prenons la corde à vide la plus aiguë de la guitare, soit le Mi, la guitare *requinto* doit s'accorder en partant de la corde la plus aiguë vers la plus grave avec cette distribution : La, Mi, Do, Sol, Ré, La. Cet instrument est très utilisé dans l'ensemble de musique qui interprète le boléro chanson, dans la musique *guasca* de Boyacá, et il a aussi occasionnellement été intégré dans l'ensemble de musique *carranguera* pour se substituer au *tiple requinto*.

Le *tiple requinto* est un instrument lié, par ses caractéristiques, au *tiple*. Il présente une taille plus petite et il est accordé plus haut que celui-ci. Dans le *requinto-tiple*, la première corde reste à la même hauteur que le *tiple*, tandis que les trois autres cordes sont accordées une octave plus haute que lui.

Romance : structure poétique et forme narrative d'origine espagnole, qui a connu en Amérique latine une large diffusion par la transmission orale.

Ruana : « La ruana ou poncho est un "manteau d'une seule pièce percé d'une fente pour passer la tête", consulté le 12/07/2017 sur : <http://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/poncho>

Tiple : le tiple est un cordophone qui appartient à la famille des luths à manche rapporté avec une boîte à pulsation digitale. Dans son état actuel, cet instrument comporte douze cordes distribuées en quatre ordres de cordes de trois cordes chacun. Dans la musique *carranguera*, le *tiple* a pour fonction principale de faire l'accompagnement harmonique et rythmique avec des accords joués selon un pattern rythmique produit par le battement de la main droite.

Vallenato : genre musical de la côte atlantique colombienne. Jacques Gilard, propose la définition suivante de ce genre musical, présenté comme le plus courant et dont l'origine

et la formation méritent d'être nuancées : « Il s'agit d'une expression poétique et musicale où le chanteur joue aussi de l'accordéon diatonique et se fait accompagner d'un grattoir rustique (la « guacharaca ») et d'au moins une percussion (la « caja », tout aussi rustique que le grattoir). Il est admis aujourd'hui que cette expression est propre à la région de Valledupar, recoin méditerranéen et oriental de la côte atlantique colombienne, situé entre la Sierra Nevada et la frontière vénézuélienne ». Extrait de « Crescencio o don Toba ? Fausses questions et vraies réponses sur le vallenato », *Caravelle*, Toulouse, 48, 1987, p. 69-80.

Vereda : Le mot *vereda* en Colombie est utilisé pour nommer la section administrative d'une municipalité ou d'une paroisse. *La vereda* comprend principalement des zones rurales. Le mot peut être traduit par hameau rural. Voir le dictionnaire en ligne de la Real académie espagnole : <https://dle.rae.es/?id=bdIovVq> ; consulté le 17 mai 2019.

Table des illustrations

Figure 1. Carte des régions naturelles de la Colombie. Région Andine, Région Caraïbe, Région Pacifique, Région Orénoquie, Région Amazonie et Région Insulaire. Cartes scolaires Institut Géographique Agustín Codazzi-IGAC CC-BY, 2012.	40
Figure 2. Carte de 32 régions naturelles de la Colombie. Proposition de Samuel Bedoya (1987) sous le modèle de régions et sous régions naturelles proposées par Pablo Vila (1944). Les régions sous la carte sont : 1. Guajira, 2. Sierra Nevada de Santa Marta, 3. Delta Magdalénense, 4. Llanos del Caribe, 5. Motilones, 6. Urabá Arboletes, 7. Valles del Sinú y Alto San Jorge, 8. Depresión Momposina, 9. Macizo de Santurbán, 10. Catatumbo, 11. Chocó, 12. Cordillera Occidental, 13. Cañón del Cauca, 14. Macizo Antioqueño 15. Magdalena Medio 16. Montaña Santandereana, 17. Piedemonte Oriental, 18. Llanos Orientales 19. Fosos del Suárez y el Chicamocha 20. Altiplano Cundi-Boyacense, 21. Vertiente Occidental de la Cordillera Oriental, 22. Alto Magdalena, 23 Macizo Volcánico, 24. Cordillera Central Meridional, 25. Valle del Río Cartago Cauca, 26. Altiplano de Popayán, 27. La Macarena, 28. Amazonia, 29. Macizo Colombiano 30. Hoya del Patía 31. Llanura Pacífica, 32. Altiplanos de los Pastos.	45
Figure 3 : Carte des zones d'enracinement. Proposition de Jorge Molina 2021. Carte réalisée à l'aide du logiciel <i>ArcGIS Online</i>	47
Figure 4 : Carte des circuits de circulation des musiciens. Proposition de Jorge Molina 2021. Carte réalisée à l'aide du logiciel <i>ArcGIS Online</i> . Les circuits sous la carte sont : circuit 1 (ligne noire sur la carte) entre la ville de Tunja (1) et les municipalités de Motavita (2), Cómbita (3), Chíquiza (6) et les municipalités de Barbosa (4) et Velez (5) dans le département de Santander. Circuit 2 (ligne verte sur la carte) entre la ville de Tunja (1) les villes de Tocancipá (2) et Bogotá (3) dans le département de Cundinamarca. Circuit 3 (ligne rouge sur la carte) entre la ville de Tunja (1) et les municipalités de Ráquira (2) et Tinjacá (3) dans la province de Ricaute, Chiquinquirá (4) dans la province d'Occident et la vallée d'Ubaté (5) dans le département de Cundinamarca.	48
Figure 5 : Carte des courants d'interinfluence musicale avec d'autres régions du pays. Proposition de Jorge Molina 2021. Carte réalisée à l'aide du logiciel <i>ArcGIS Online</i> . Les courants d'interinfluence sous la carte sont : 1. La flèche rouge, entre la province d'Occident à Boyacá et le département d'Antioquia. 2. Les flèches violettes, entre les provinces du Centre, Occident et Ricaute, la province de Velez et le nord-est du pays. 3. La flèche verte, le Plateau cundiboyacense et la Plaine orientale de la Colombie. 4. Les flèches noires, entre les provinces du centre et de l'occident de Boyacá avec la ville de Bogotá et le centre du pays.	50
Figure 6. Los Carrangueros de Ráquira. Journal <i>el Tiempo</i> , s.d. 1980. De droite à gauche : Jorge Velosa, Javier Apraez, Ramiro Zambrano et Javier Moreno.	125
Figure 7. Première formation de <i>Los Carrangueros de Ráquira</i> au Théâtre <i>La media torta</i> de Bogotá. © Marta Rojas, 1979. De droite à gauche Jorge Luis Velosa, Javier Moreno Forero Requentista, Iván Benavides et Ramiro Zambrano.	127
Figure 8. Pochette de l'album <i>Los carrangueros de Raquira</i>. © photo Marta Rojas, 1980.	134
Figure 9 : Schéma de l'accompagnement rythme harmonique réalisé par le <i>tiple</i> dans la danse de <i>torbellino</i>.	285
Figure 10 : Pièce pour piano <i>Cuatro preguntas</i> du compositeur Pedro Morales Pino avec l'écriture originale du compositeur.	303
Figure 11 : Pièce pour piano <i>Cuatro preguntas</i> du compositeur Pedro Morales Pino avec la transcription de la proposition de Pinzon et Tovar en mesure de 6/8.	303
Figure 12 : Pièce pour piano <i>El Trapiche</i> du compositeur Emilio Murillo avec l'écriture originale du compositeur.	304
Figure 13 : Pièce pour piano <i>El Trapiche</i> du compositeur Emilio Murillo avec la transcription de la proposition de Pinzon et Tovar en mesures de 6/8.	304
Figure 14 : Schéma rythmique de la formule cadentielle de cauda syncopée dans le bambuco	307
Figure 15 : <i>Extrait du pasillo de la suite Colombienne N° 2 pour guitare du compositeur Gentil Montaña.</i>	313
Figure 16 : Schéma rythmique du rythme de <i>pasillo</i> sur le <i>tiple</i> avec la notation sur la portée.	314
Figure 17 : Schéma rythmique du rythme de <i>pasillo</i> à la guitare avec la notation sur la portée. ...	314
Figure 18 : Superposition des matrices métriques 3/4 – 6/8.	318
Figure 19 : Phrase instrumentale pour le final de la chanson <i>Rosita la de las cartas</i> du compositeur Jorge Velosa.	337
Figure 20 : Schéma de final pièce des rythmes de <i>rumba criolla, porro</i> et <i>paseo vallenato</i>.	337

Figure 21 : Subdivision binaire et ternaire de la pulsation dans l'ensemble métrique sesquialtère (3/4 – 6/8).	350
Figure 22 : Notation de la proportion sesquialtère 3/2.	351
Figure 23 : Contraposition de 3 contre 2.	352
Figure 24 : superposition de 3 contre 2 en polyrythmie.	352
Figure 25 : Superposition en polyrythmie avec la subdivision des valeurs opérationnelles minimales.	352
Figure 26 : Schéma rythmique du rythme de <i>pasillo</i> sur le <i>tiple</i> sur une seule ligne.	355
Figure 27 : Schéma du rythme de <i>bambuco</i> à guitare. Accords plaqués vers le haut et basses vers le bas.	355
Figure 28 : Schéma simplifié du rythme de <i>bambuco</i> à la guitare.	356
Figure 29 : Superposition de la subdivision binaire et ternaire de la pulsation.	359
Figure 30 : Superposition de 3 et 2 avec le <i>tresillo</i> cubain.	360
Figure 31 : Ambivalence métrique binaire ternaire dans le <i>tumbador</i> .	361
Figure 32 : Ambivalence métrique binaire ternaire présente dans la ligne de la basse dans la <i>rumba carranguera</i> et la <i>rumba criolla</i> .	361
Figure 33 : Patron rythmique de la <i>habanera</i> .	361
Figure 34 : Patron rythmique du <i>tresillo</i> cubain.	362
Figure 35 : Patron rythmique du <i>tresillo</i> cubain. Pattern 3-3-2.	362
Figure 36 : Variations de l'accompagnement basique des rythmes de <i>guaguancó</i> et <i>yambú</i> .	363
Figure 37 : clave de <i>son</i> cubain.	363
Figure 38 : Le <i>cinquillo</i> cubain.	364
Figure 39 : Figure <i>contramétrique</i> en subdivision binaire du temps.	365
Figure 40 : Figure <i>contramétrique</i> d'un quart de la pulsation.	365
Figure 41 : Combinaison de deux figures <i>contramétriques</i> . Subdivision binaire du temps et d'un quart de la pulsation.	365
Figure 42 : Superposition de métriques : subdivision binaire et ternaire de la pulsation, et triolet de noire.	366
Figure 43 : Extrait de la pièce <i>Calientito</i> du compositeur Antonio Escobar. Le motif de la mélodie est basé sur la figure du <i>tresillo</i> cubain.	368
Figure 44 : Extrait de la <i>rumba criolla</i> <i>Es algo que tiene gracia</i> du compositeur Alfonso Garavito.	368
Figure 45 : Extrait de l'arrangement pour piano de la <i>rumba Petronila</i> . L'accompagnement rythmique harmonique qui se retrouve dans la clef de fa présente la cellule rythmique de la <i>habanera</i> .	369
Figure 46 : Extrait de la <i>rumba criolla</i> <i>Por la carretera</i> des compositeurs Alfonso et Milciades Garavito. Les notes en clef de fa présentent l'accompagnement rythmique harmonique au piano qui sera repris dans la <i>rumba carranguera</i> .	370
Figure 47 : Extrait de la <i>rumba criolla</i> <i>Mi Gallina</i> du compositeur Rafael Lemoine.	371
Figure 48 : Extrait de la <i>rumba criolla</i> <i>Ilusiones</i> du compositeur José Báez.	372
Figure 49 : Extrait de la <i>rumba criolla</i> <i>Que siga la fiesta</i> du compositeur Milciades Garavito. La ligne en clef de fa présente l'accompagnement rythmique harmonique qui alterne entre ternaire et binaire. La ligne mélodique est nettement en division binaire de la pulsation.	372
Figure 50 : Extrait de la <i>rumba criolla</i> <i>Benitín</i> du compositeur Emilio Sierra Baquero.	373
Figure 51 : Pattern rythmique de la <i>rumba carranguera</i> à la <i>guacharaca</i> .	373
Figure 52 : Variations rythmiques du pattern de la <i>rumba carranguera</i> à la <i>guacharaca</i> .	374
Figure 53 : Schéma du pattern de l'accompagnement rythmique harmonique au <i>tiple</i> dans la <i>rumba carranguera</i> .	374
Figure 54 : Exemple du pattern rythmique harmonique de la <i>rumba carranguera</i> sur les positions des accords de Do et Sol7 sur le <i>tiple</i> .	374
Figure 55 : Pattern basique de l'accompagnement rythmique harmonique à la guitare de la <i>rumba carranguera</i> . Début de la chanson <i>Julia, Julia, Julia</i> de Jorge Velosa.	375
Figure 56 : Variation avec le <i>cinquillo</i> cubain pour l'accompagnement de la <i>rumba carranguera</i> dans la chanson <i>El besito soñador</i> (Le baiser rêveur) de Jorge Velosa.	375
Figure 57 : Variante de l'accompagnement de la <i>rumba carranguera</i> à la guitare avec la figure de la basse typique dans le rythme de <i>porro</i> de la côte Caraïbe.	375
Figure 58 : Extrait de la chanson <i>Las diez pulguitas</i> (Les dix petites puces) de Jorge Velosa.	377
Figure 59 : Extrait de la chanson <i>El perro mocho</i> (Le chien sans queue) du groupe <i>Los Hermanos Amado</i> .	377
Figure 60 : Extrait de la chanson <i>El besito soñador</i> de Jorge Velosa.	378

Figure 61 : Extrait de la chanson <i>Palomita de Ojos Verdes</i> de Jorge Velosa.....	380
Figure 62 : Extrait de la chanson <i>La Cucharita</i> de Jorge Velosa.	381
Figure 63 : Changements harmoniques dans la chanson <i>La cucharita</i> de Jorge Velosa.	383
Figure 64 : Refrain de la chanson <i>La cucharita</i> de Jorge Velosa.	383
Figure 65 : Première phrase mélodique de l’interlude instrumental au <i>requinto</i> de la chanson <i>La cucharita</i> de Jorge Velosa.	384
Figure 66 : Refrain de la chanson <i>La coscojinade</i> Jorge Velosa	384
Figure 67 : Extrait de la chanson <i>El Pachullí</i> de Jorge Velosa. Transcription Luis Moreno. Révision Jorge Molina.	385
Figure 68 : Couverture de l’album <i>Pa’ los pies y el corazon</i> de <i>Jorge Velosa y Los hermanos Torres</i>. ©Photo Marta Rojas, 1984.	466
Figure 69 : Groupe <i>Velo de Oza</i>. Adaptation spéciale de la tenue à sa mise en scène du rock. Photo archive privée.	469
Figure 70 : Le <i>tiple</i>. Photo de Pedro Nel Amado au <i>tiple</i>. 2019.....	528
Figure 71 : Notes des ordres des cordes au <i>tiple</i> accordé en Do à la hauteur réelle.....	530
Figure 72 : Notation utilisée pour l’écriture du <i>tiple</i> sur une portée.	530
Figure 73 : Notes des ordres des cordes au <i>tiple</i> accordé en Si bémol à la hauteur réelle	530
Figure 74 : Tessiture du <i>tiple</i> accordé en Do.	531
Figure 75 : Tableau de notation alphabétique italienne des accords.	535
Figure 76 : Exemple de notation en style battu de Gaspar Sanz.....	535
Figure 77 : Extrait de la tablature pour guitare baroque de la pièce <i>Cumbees</i> de Santiago de Murcia.	536
Figure 78 : Transcription des battements en écriture moderne de l’extrait de <i>Cumbees</i> de Santiago de Murcia (Figure 77).....	536
Figure 79 : <i>Tiple requinto</i>. Foto Delio Torres au <i>tiple requinto</i>. Pris de la couverture du disque <i>Con Alma, Vida Y Sombrero</i>, 1985.....	539
Figure 80 : Accordage du <i>tiple requinto</i> en Do.	542
Figure 81 : Accordage du <i>tiple requinto</i> en Si bémol.....	543
Figure 82 : Tessiture du <i>tiple requinto</i> en Do.....	543
Figure 83 : Introduction jouée au <i>requinto</i> en Sib à la chanson <i>¿ Bailamos Señorita ?</i>. Transcription réalisée à partir de l’enregistrement proportionné par Renato Paone le 20 septembre 2020.	547
Figure 84 : Extrait de l’introduction jouée au <i>requinto</i> en Sib à la chanson <i>Por fin se van a casar</i>. Transcription réalisée à partir de l’enregistrement proportionné par Marco Villareal le 19 août 2019....	548
Figure 85 : Gamme de Ré majeurs sur le <i>tiple requinto</i> en deux octaves. Les chiffres arabes indiquent les doigts de la main gauche, les chiffres entourés indiquent la corde, et les chiffres romains indiquent la position de la frette sur laquelle se place le doigt 1 de la main gauche sur le manche.	552
Figure 86 : Extrait de l’interlude instrumental de la chanson <i>La Cucharita</i> du compositeur Jorge Velosa joué au <i>tiple requinto</i>. La mélodie est jouée sur la deuxième et troisième corde en tierces parallèles. Le fragment est écrit pour le <i>tiple</i> en Sib, qui est un instrument transpositeur.....	552
Figure 87 : Introduction au <i>requinto</i> en Sib de la <i>rumba carranguera</i> <i>El perro mocho</i> du groupe <i>Los Hermanos Amado</i>. Nous remarquons le contraste entre la première phrase mélodique à une seule voix et la deuxième phrase à deux voix en tierces et sixtes parallèles.....	555
Figure 88 : Introduction au <i>requinto</i> en Sib de la <i>rumba carranguera</i> de Jorge Velosa <i>Una pena y dos penitas</i>. Nous remarquons les contrastes qu’ils font au niveau de l’articulation entre lié et staccato.	556
Figure 89 : Mélodie de la chanson <i>La china que yo tenia</i> de Jorge Velosa.....	557
Figure 90 : Introduction au <i>requinto</i> en Do (à la hauteur réelle) de la chanson <i>La china que yo tenia</i> de Jorge Velosa.....	557
Figure 91 : Extrait de la <i>rumba son</i> <i>Que pena con mi vecina</i> de Jorge Velosa. Accompagnement avec les passages mélodiques de la basse joués par la guitare. Transcription de Jorge Molina basé sur la transcription réalisée par Luis Ernesto Moreno.....	560
Figure 92 : La <i>guacharaca</i>, photo de Jaime Castro en train de jouer la <i>guacharaca</i>.....	561
Figure 93 : <i>Pattern</i> métrique générique du <i>merengue carranguero</i> à la <i>guacharaca</i>.	564
Figure 94 : <i>Pattern</i> métrique dans le <i>merengue commétrique</i>.	565
Figure 95 : <i>Pattern</i> métrique dans le <i>merengue contramétrique</i>	565
Figure 96 : Représentation graphique de la segmentation du <i>pattern</i> rythmique du <i>merengue commétrique</i> de la <i>guacharaca</i> joué par Marco Villareal.....	566
Figure 97 : Représentation graphique de la segmentation du <i>pattern</i> rythmique du <i>merengue contramétrique</i> de la <i>guacharaca</i> joué par Marco Villareal	568

Figure 98 : Pattern métrique dans le *merengue contramétrique* avec une subdivision « composite ».
.....570

Table des tableaux

Tableau 1 : Discographie du groupe <i>Los Hermanos Amado</i>	167
Tableau 2 : Discographie du groupe <i>El Pueblo Canta</i>	169
Tableau 3 : Discographie du groupe de Jaime Castro et <i>Los Filipichines</i>	171
Tableau 4 : Classification des danses et genres musicaux présents dans la musique <i>carranguera</i>	198
Tableau 5 : Données statistiques des danses du corpus musical de Jorge Velosa et ses groupes.....	202
Tableau 6 : Données statistiques des danses du corpus musical sélectionné pour la famille Amado.....	204
Tableau 7 : Données statistiques des danses du corpus musical sélectionné pour le groupe <i>El Pueblo Canta</i>	205
Tableau 8 : Données statistiques des danses du corpus musical sélectionné du groupe Jaime Castro et <i>Los Filipichines</i>	207
Tableau 9 : Données statistiques des danses du corpus musical sélectionné pour le groupe <i>San Miguelito</i>	208
Tableau 10 : Données statistiques des danses du corpus musical sélectionné pour le groupe Velo de Oza	209
Tableau 11 : Données statistiques des danses du corpus musical sélectionné pour le groupe <i>Los Rolling Ruanas</i>	211
Tableau 12 : Instrumentarium des orchestres de <i>rumba criolla</i> des décennies 1930 et 1940. Comparaison de l'instrumentarium utilisé dans les orchestres d'Emilio Sierra, Milcades Garavito et Antonio Silva...227	227
Tableau 13 : Cellules rythmiques et rythme harmoniques dans le <i>merengue commétrique</i>	357
Tableau 14 : Cellules rythmiques et rythme harmoniques dans le <i>merengue contramétrique</i>	358
Tableau 15 : Proportion entre les pièces en mode majeure et mode mineure parmi le corpus utilisé pour la recherche.....	386
Tableau 16 : Synthèse des danses et genres musicaux dans la musique <i>carranguera</i>	391
Tableau 17 : Analyse statistique des rapports de durée à la <i>guacharaca</i> dans le <i>merengue commétrique</i>	567
Tableau 18 : Moyennes de l'analyse statistique des rapports de durée à la <i>guacharaca</i> dans le <i>merengue commétrique</i>	568
Tableau 19 : Analyse statistique des rapports de durée à la <i>guacharaca</i> dans le <i>merengue contramétrique</i>	569
Tableau 20 : Moyennes de l'analyse statistique des rapports de durée à la <i>guacharaca</i> dans le <i>merengue contramétrique</i>	569

Index de noms

- Albarracín, Efraín, 7, 174, 178, 179, 483, 506, 524, 525, 629
- Aljure, Luis Alberto, 7, 154, 174, 192, 193, 237, 244, 267, 268, 280, 453, 454, 519, 626, 629, 665
- Amado, Pedro Nel, 7, 69, 70, 71, 137, 167, 168, 170, 203, 244, 245, 289, 528, 629
- Apráez, Javier, 7, 126, 141, 145, 669
- Arom, Simha, 27, 343, 344, 345, 346, 364, 570
- Bedoya, Samuel, 37, 43, 44, 45, 46, 49, 50, 56, 104, 263
- Bernal Martínez, Manuel, 220, 222, 223, 224, 225, 228, 229, 231, 232
- Castro, Jaime, 7, 72, 171, 172, 173, 206, 207, 236, 276, 432, 504, 518, 561, 629, 632
- Cely, Fernando, 7
- Cortés, Manuel, 7, 154, 155
- El Pueblo Canta*, 7, 26, 28, 72, 73, 166, 168, 169, 170, 193, 194, 203, 205, 240, 241, 246, 265, 269, 271, 274, 276, 281, 289, 290, 311, 386, 498, 515, 521, 522, 545, 629, 632, 633, 681
- Fabio Forero, 124, 136, 137, 138, 626
- Forero, Frank, 7, 164, 174, 175, 176
- Genette, Gérard, 22, 573, 574, 595, 607
- González, Luis Guillermo, 179
- Ivan Benavides, 124, 137, 146
- Lacassa, Serge, 24, 27, 572, 586, 595, 607
- Los Carrangueros de Raquira*, 17, 23, 25, 504, 570, 602, 604, 689
- Los Filipichines*, 7, 26, 28, 72, 166, 171, 172, 173, 203, 206, 207, 236, 276, 289, 311, 386, 432, 504, 518, 629, 632, 682
- Los Hermanos Amado*, 26, 28, 166, 167, 168, 203, 276, 289, 377, 386, 424, 439, 555, 632, 634
- Los Hermanos Torres*, 25, 107, 149, 421, 480, 492, 499, 514, 568, 664, 665, 673
- Los Rolling Ruanas*, 7, 26, 28, 174, 179, 180, 181, 182, 207, 210, 211, 289, 386, 416, 468, 470, 506, 518, 523, 525, 526, 554, 587, 629, 632, 685
- Martin, Denis-Constant, 18, 19, 27, 460, 614
- Mildelberg, Patrick, 7, 133, 586, 629
- Miñana Blasco, Carlos, 54, 56, 100, 101, 118
- Molina, Edilberto, 7, 67, 68, 629
- Moreno, Javier, 114, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 134, 136, 137, 138, 145, 540, 545, 624, 626, 632, 669
- Moreno, Juan Diego, 179
- Paone, Renato, 7, 74, 123, 129, 140, 142, 239, 453, 454, 517, 546, 547, 559, 586, 587, 626, 627, 630
- Pulido, Lucia, 124, 137, 146
- Rincón, Jairo, 7, 149, 151, 153, 154, 155, 501, 629, 665
- Rivas, Jose Fernando, 7, 192
- San Miguelito*, 7, 26, 28, 174, 178, 179, 207, 208, 386, 468, 483, 505, 506, 508, 523, 524, 587, 629, 632, 683
- Suesca, Alvaro, 7, 71, 72, 73, 168, 169, 193, 194, 205, 240, 241, 265, 498, 515, 521, 545, 629
- Suesca, Edison, 7, 72, 73
- Velo de Oza*, 7, 26, 28, 164, 174, 175, 176, 177, 207, 209, 210, 320, 386, 422, 439, 440, 456, 468, 469, 473, 490, 492, 504, 515, 521, 523, 587, 629, 632, 684
- Velosa y los Carrangueros.*, 107
- Velosa, Jorge, 7, 15, 16, 17, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 85, 91, 92, 100, 102, 103, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 169, 171, 174, 175, 176, 180, 182, 183, 184, 186, 189, 191, 192, 193, 195, 199, 200, 201, 202, 203, 207, 236, 237, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 265, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 280, 281, 285, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 309, 310, 311, 315, 320, 327, 328, 329, 331, 335, 337, 338, 340, 361, 366, 375, 377, 378, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 402, 403, 405, 406, 408, 413, 414, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 425, 428, 429, 431, 435, 437, 439, 441, 442, 443, 444, 446, 448, 452, 453, 454, 459, 463, 464, 465, 466, 467, 471, 473, 474, 475, 477, 478, 479, 480, 481, 486, 488, 492, 494, 495, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 507, 508, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 521, 539, 540, 546, 547, 552, 554, 555, 556, 557, 559, 560, 561, 568, 570, 572, 576, 577, 578, 581, 582, 584, 586, 587, 588, 589, 595, 600, 601, 602, 603, 604, 620, 621, 622, 623, 624, 626, 627, 629, 631, 632, 633, 659, 669, 671, 673, 686
- Villareal, Marco, 7
- Vinasco, Jorge Mario, 7, 179
- Zambrano, Ramiro, 7, 74, 122, 123, 125, 126, 127, 129, 134, 137, 138, 140, 142, 145, 155, 158, 558, 559, 626, 629, 669

Table des matières

Remerciements	7
Sommaire	9
Avant-propos	13
Introduction	15
PARTIE I : MUSIQUE CARRANGUERA ET CARRANGA	33
CHAPITRE 1 : Éléments de contexte de la musique <i>carranguera</i>	35
1.1. Boyacá en tant qu'entité pour l'identification territoriale dans la musique <i>carranguera</i>	35
1.1.1. Divisions géographiques et administratives de la Colombie	36
1.1.1.a. Divisions politiques et administratives de la Colombie	36
1.1.1.b. Les divisions régionales géographiques : les concepts et leurs évolutions.....	38
1.1.1.c. Les nouvelles propositions de division régionale	42
1.1.2. La région Andine de la Colombie et la sous-région des Andes centre-orientales	45
1.1.2.a. Les zones d'enracinement :	46
1.1.2.b. Les circuits de circulation des musiciens	47
1.1.2.c. Les courants d'interinfluence musicale avec d'autres régions du pays	49
1.1.2.d. Les zones d'expansion	51
1.1.3. De la sous-région des Andes centre-orientales au concept de Boyacá comme identité culturelle.....	52
1.1.3.a. La caractérisation des idiosyncrasies régionales à partir du folklore	52
1.1.3.b. L'identité culturelle de Boyacá dans le contexte folklorique	54
1.1.3.c. La lecture ethnique pluriethnique et multiculturelle	55
1.2. <i>Carranga, carrango, carranguera, carranguero, carranguería</i>	59
1.2.1. <i>Carrango</i> et <i>carranguero</i> dans leur contexte d'origine.....	59
1.2.2. Comment les termes <i>carranguero</i> et <i>Carranga</i> sont-ils introduits dans le contexte musical ?	62
1.2.3. Le sens et la représentation actuelle des mots	64
1.3. Les discours des musiciens sur la musique qu'ils produisent : dit-on musique <i>carranguera</i> ou musique de base paysanne ?	65
1.4. Le contexte social et politique dans lequel émerge la musique <i>carranguera</i> : les antécédents de la <i>Carranga</i> dans la nouvelle chanson latino-américaine	77
1.4.1. Les mouvements de contre-culture et la chanson de protestation issue des États-Unis.....	79
1.4.2. La nouvelle chanson latino-américaine.....	82
1.4.2.a. Le nouveau cancionero argentin	84
1.4.2.b. La première rencontre de la chanson de protestation à Cuba en 1967	87
1.4.3. La chanson de protestation et la chanson sociale en Colombie et leur contexte sociopolitique.....	88
1.4.3.a. La situation sociopolitique en Colombie dans les années soixante-dix.....	89
1.4.3.b. Les mouvements de contre-culture en Colombie	91
A. Le mouvement <i>nadaista</i> ou <i>Nadaismo</i>	91
B. <i>La nueva ola</i>	94
C. La chanson de protestation en Colombie, un mouvement de contre-culture	95
1.4.3.c. La chanson sociale en Colombie	97
1.5. Conclusion.....	104
CHAPITRE 2 : Genèse et évolution de la musique <i>carranguera</i>, une histoire racontée autour de la vie de Jorge Velosa	107
2.1. Jorge Velosa enfance à la campagne et scolarité à Bogotá : la <i>Carranga</i> comme une récréation de l'enfance	109
2.2. La période d'études à l'Université nationale de Colombie (1969-1975) : la gestation du côté contestataire de la musique <i>carranguera</i>	113
2.3. La gestation du projet <i>carranguero</i> (1975-1979) : la musique <i>caranguera</i> dans la vie bohème de Bogotá	122
2.4. Los <i>Carrangueros</i> de Ráquira (1979-1982).....	125

2.4.1. « C'est le peuple qui chante » – La radio Furatena	126
2.4.2. <i>La cucharita</i> (la petite cuillère)	130
2.4.3. Les disques enregistrés.....	133
2.4.4. Le soulèvement Carranguero (1980-1982).....	134
2.4.5. Le Madison Square Garden de New York.....	135
2.4.6. Les membres du groupe <i>Los Carrangueros de Ráquira</i>	136
2.4.6.a. Javier Moreno Forero.....	136
2.4.6.b. Ramiro Zambrano	138
2.4.6.c. Javier Apraez Villota	141
2.4.7. La dissolution du groupe.....	142
2.5. Cantas y Relatos (strophes et récits), 1983	146
2.6. Jorge Velosa et les Frères Torres (1984-1992) : une association avec une famille de musiciens traditionnels de la région.....	149
2.7. <i>Velosa y los Carrangueros</i> (1992-2011) : les nouveaux apports des musiciens à la formation académique.....	153
2.8. Les activités extra-musicales de Jorge Velosa	158
2.8.1. Les programmes à la radio	158
2.8.2. Jorge Velosa comédien à la télévision	159
2.8.3. L'activité de Jorge Velosa en tant que conférencier	160
2.8.3.a. Mon parcours avec les <i>tiples</i> – <i>Mis andares con los tiples</i>	161
2.8.3.b. La Carranga a son histoire — <i>La Carranga tiene su cuento</i>	162
2.8.3.c. La carrière (la mine) de mon chant — <i>La cantera de mi canta</i>	163
2.8.3.d. Premier Congrès Nationale Carranguero 2019 à Tinjacá, Boyacá.....	164
2.9. L'évolution de la musique <i>carranguera</i> au-delà de Jorge Velosa et ses groupes carrangueros	166
2.9.1. Les groupes qui ont fait une carrière parallèle à Jorge Velosa.....	166
2.9.1.a. Les Frères Amado et la dynastie musicale de la famille Amado	166
2.9.1.b. Le groupe <i>El Pueblo Canta</i> et la famille Suesca	168
2.9.1.c. Jaime Castro et le groupe <i>Los Filipichines</i>	171
2.9.2. Les nouvelles propositions à partir de la musique <i>carranguera</i>	174
2.9.2.a. Frank Forero et le groupe <i>Velo de Oza</i> : la <i>Carranga-rock</i>	175
2.9.2.b. Les frères Albarracín et le groupe <i>San Miguelito</i> : la <i>Carranga</i> — <i>folklore</i>	178
2.9.2.c. <i>Los Rolling Ruanas</i> : l'exploration de la sonorité de l'ensemble <i>carranguero</i> dans le <i>rock and roll</i>	179
2.10. Conclusion.....	182
PARTIE II : ANALYSE DE LA MUSIQUE CARRANGUERA.....	185
CHAPITRE 3 : la classification des danses dans la musique <i>carranguera</i>.....	189
3.1. Données qualitatives du répertoire de danses	191
3.1.1. Les concepts retrouvés sur le terrain	191
3.1.2. Les catégories pour l'analyse du répertoire de danses	196
3.2. Les données quantitatives du répertoire.....	199
3.2.1. Données issues du répertoire de Jorge Velosa et ses groupes.....	199
3.2.2. Données du répertoire sélectionné des groupes <i>carrangueros</i> parallèles à Jorge Velosa et ses groupes.....	203
3.2.3. Données du répertoire sélectionné de groupes à l'origine de nouvelles propositions sur la base d'une musique <i>carranguera</i>	207
3.3. Conclusion.....	212
Chapitre 4 : LA RUMBA DANS LA MUSIQUE CARRANGUERA	213
4.1. L'évolution de la danse : de la <i>rumba</i> cubaine à la <i>rumba carranguera</i>	214
4.1.1. Le mot « rumba » et sa relation avec la musique cubaine et des Caraïbes	214
4.1.2. Transformation commerciale et diffusion de la rumba afro-cubaine	217
4.2. La <i>rumba criolla</i>	222
4.2.1. La formation de la <i>rumba criolla</i> dans les décennies 1930 et 1940	223
4.2.2. Transformation de la <i>rumba criolla</i> des décennies 1930-1940 à la <i>rumba-bambuco</i>	230
4.2.2.a. La construction d'un discours qui rapproche la <i>rumba criolla</i> au <i>bambuco</i>	231
4.2.2.b. La patrimonialisation et l'institutionnalisation de la <i>rumba criolla</i>	232
4.2.3. La <i>rumba criolla</i> dans le répertoire de la musique <i>carranguera</i>	235
4.3. La <i>rumba carranguera</i>	237

4.3.1. Les origines de la <i>rumba carranguera</i>	237
4.3.2. Nomenclatures des compositeurs avec les variantes de la <i>rumba carranguera</i>	240
4.3.2.a. Rumbas qui gardent une proximité avec d'autres danses ou d'autres genres musicaux	241
4.3.2.b. Rumbas avec des indications de tempo ou caractère	244
La liste de rumbas que nous allons présenter dans cette partie donne des indices pour l'interprétation du tempo, du caractère ou encore du type de fonctionnalité que peut avoir la pièce. Certains musiciens que nous avons interviewés donnent les expressions ci-dessous qui s'ajoutent à la danse, comme des « affects » ou des « sentiments », qui indiquent les proximités régionales et populaires et qui constituent des variantes pour la rumba et le merengue dans la musique <i>carranguera</i>	244
4.4. Conclusion	247
CHAPITRE 5 : Le merengue	249
5.1. Du merengue générique au merengue colombien	250
5.1.1. L'origine du mot merengue et ses différentes manifestations	250
5.1.2. Le merengue en Colombie	251
5.1.2.a. Merengues et <i>cumbiambas</i>	251
5.1.2.b. Le merengue dans le <i>vallenato</i>	252
5.2. Du merengue <i>vallenato cuerdiao</i> au merengue <i>interiorano</i>	256
5.2.1. La diffusion du <i>vallenato</i> à cordes à l'intérieur du pays : Guillermo Buitrago et Julio Bovea	256
5.2.2. L'émergence du merengue <i>interiorano</i> et la musique <i>guasca</i> à Boyacá	260
5.3. Du merengue <i>interiorano</i> au merengue <i>carranguero</i>	265
5.3.1. L'origine du merengue <i>carranguero</i> dans le merengue <i>interiorano</i>	265
5.3.2. Les accointances et les relations du merengue <i>carranguero</i> avec d'autres genres musicaux :	266
5.3.3. Nomenclatures des compositeurs avec les variantes du merengue <i>carranguero</i>	266
5.3.3.a. Nomenclatures des merengues qui gardent des accointances avec d'autres danses traditionnelles	267
A. Les merengues commétriques	269
B. Les merengues <i>contramétriques</i>	271
5.3.3.b. Nomenclatures des merengues selon des indications de tempo ou de caractère	273
5.4. Conclusion	276
CHAPITRE 6 : Les danses traditionnelles colombiennes dans la musique <i>carranguera</i>	279
6.1. La <i>guabina</i> et le <i>torbellino</i> dans la musique <i>carranguera</i>	280
6.1.1. Caractéristiques générales de la <i>guabina</i> et du <i>torbellino</i>	283
6.1.1.a. Le <i>torbellino</i>	284
6.1.1.b. La <i>guabina</i>	285
6.1.1.c. Les différences de la <i>guabina</i> et du <i>torbellino</i> entre les départements de Boyacá et Santander	287
6.1.2. La <i>guabina</i> et le <i>torbellino</i> en tant que répertoire de la musique <i>carranguera</i>	288
6.1.2.a. Les danses de <i>torbellino</i>	288
6.1.2.b. Les chants de <i>guabina</i>	290
6.2. Le <i>bambuco</i> dans la musique <i>carranguera</i>	293
6.2.1. Discours et discussions sur le <i>bambuco</i> qui ont été rattachés à la musique <i>carranguera</i>	294
6.2.1.a. La formation de l'identité nationale autour du <i>bambuco</i>	296
6.2.1.b. Les questions liées à l'origine ethnique	297
6.2.1.c. Métrique et notation rythmique du <i>bambuco</i>	301
A. Le choix de la notation en mesure ternaire 3/4 : le temps fort de la basse comme repère du premier temps de la mesure	305
B. Le choix de la notation en mesure ternaire 6/8 : le premier temps en silence	306
6.2.2. Le <i>bambuco</i> en tant que répertoire de la musique <i>carranguera</i>	309
6.3. Le <i>pasillo</i> et le <i>joropo</i> dans la musique <i>carranguera</i>	312
6.3.1. Le <i>pasillo</i>	312
6.3.2. Le <i>joropo</i>	315
6.4 Conclusion	321
CHAPITRE 7 : analyse musicale des danses dans la musique <i>carranguera</i>	323
7.1. La structure formelle	324

7.1.1. La structure des textes.....	324
7.1.2. La segmentation et les structures musicales	331
7.1.2.a. Les sections instrumentales.....	333
A. L'introduction instrumentale.....	334
B. Les interludes instrumentaux.....	336
C. Le final de la pièce.....	336
7.1.2.b. Les combinaisons entre les parties instrumentales et les parties chantées	338
7.2. Le rythme et les matrices rythmiques dans la musique <i>carranguera</i>	341
7.2.1. Termes et concepts généraux pour la modélisation des patrons rythmiques pour l'accompagnement des danses dans la musique <i>carranguera</i>	342
7.2.1.a. La métrique, la pulsation, les cellules rythmiques et les valeurs opérationnelles minimales.....	343
7.2.1.b. La période, les cycles et les patrons rythmiques.....	345
7.2.1.c. Les marques, les accentuations et les articulations	346
7.2.1.d. La position des évènements par rapport à la pulsation et à la métrique	347
7.2.2. Les diverses périodicités et les rapports métriques dans la musique <i>carranguera</i>	348
7.2.2.a. L'ensemble métrique sesquialtère (3/4 – 6/8)	349
A. Éléments conceptuels et historiques de l'ensemble métrique sesquialtère	349
B. La métrique sesquialtère ou birythmique dans les rythmes de danse <i>carranguera</i>	353
C. Organisation des registres de l'orchestration selon les patterns rythmiques des deux systèmes rythmiques dans le merengue	353
7.2.2.b. L'ensemble métrique (2/4 – 4/4).....	358
A. La superposition de 3 contre 2.....	359
B. Le tresillo cubain (le triolet cubain).....	360
C. La formule-clef : la <i>clave</i>	362
D. Le <i>cinquillo</i> cubain (le quintolet cubain)	364
E. Figures <i>contramétriques</i> régulières.....	364
7.2.2.c. L'ensemble métrique mixte : (2/4 - 6/8 – 3/4).....	365
7.2.3. Patterns rythmiques présents dans la rumba <i>criolla</i> des années trente et quarante	367
7.2.3.a. Patterns de l'ensemble métrique (2/4 – 4/4) présents dans la rumba <i>criolla</i>	367
7.2.3.b. Patterns de l'ensemble sesquialtère (3/4 – 6/8) présents dans la rumba <i>criolla</i>	370
7.2.3.c. Patterns de l'ensemble métrique mixte : (2/4 - 6/8 – 3/4) présents dans la rumba <i>criolla</i>	371
7.2.4. Organisation des registres de l'orchestration des <i>patterns</i> rythmiques de la rumba <i>carranguera</i>	373
7.3. Les motifs et les phrases mélodiques	376
7.3.1. Caractéristiques générales des motifs et des phrases mélodiques de la voix chantée dans la musique <i>carranguera</i>	376
7.3.1.a. Dans la rumba <i>carranguera</i>	377
7.3.1.b. Dans le <i>merengue</i>	378
7.4. Les comportements harmoniques dans la musique <i>carranguera</i>	382
7.4.1. Le rapport entre les motifs, les phrases et les périodes dans les cadences harmoniques	382
7.4.2. L'accompagnement rythmique harmonique	385
7.5. Conclusion.....	389

PARTIE III : LE SPECTACLE CARRANGUERO : UNE MISE EN SCENE ENTRE LE DIVERTISSEMENT ET L'ENGAGEMENT POLITIQUE..... 395

CHAPITRE 8 : Traitement des textes et engagement politique

8.1. Revendications des musiciens <i>carrangueros</i> : entre le discours et les thématiques des chansons.....	400
8.1.1. L'évolution et la transformation de l'image du paysan à partir de la musique <i>carranguera</i>	400
8.1.1.a. Le paysan comme victime de la violence.....	401
8.1.1.b. Le paysan comme migrant dans les grandes villes	402
8.1.1.c. Le paysan comme synonyme d'arriération.....	403
8.1.2. Revendications de l'identité paysanne dans la musique <i>carranguera</i>	405
8.1.3. L'identité régionale : faut-il dire « boyaco » ou « boyacense » ?	407
8.2. La configuration des thématiques des chansons dans la musique <i>carranguera</i>	412

8.2.1. Thématiques que retracent les différentes dimensions de la vie des paysans de Boyacá	412
8.2.1.a. Le territoire : le hameau rural, le village et la ville	412
8.2.1.b. Les relations amoureuses, la famille, les amis et les voisins	418
A. L'amour	418
B. Les amis et les voisins.....	422
C. La fête, la religion et la mort	424
8.2.2. Thématiques liées à des revendications politiques.....	426
8.2.2.a. Les problématiques des paysans et de la vie à la campagne.....	427
A. Violence, marginalité et pauvreté.....	427
B. Les migrations.....	432
8.2.2.b. Revendications de la musique <i>carranguera</i> face à l'identité Boyacá	437
8.2.2.c. La défense de l'environnement : des références au paysage à l'activisme écologique	441
A. <i>En chants verts</i>	441
B. Les textes écologiques dans la musique <i>carranguera</i> au-delà de Jorge Velosa.....	446
8.2.2.d. Les textes des chansons qui présentent la <i>Carranga</i> comme une attitude envers la vie	452
8.3. Conclusion.....	458
CHAPITRE 9 : La mise en scène de l'identité et du territoire	459
9.1. La mise en scène du corps : la construction d'un personnage pour représenter la figure du paysan <i>carranguero</i>	462
9.1.1. Jorge Velosa et la construction d'un personnage paysan pour la scène.....	464
9.1.2. La tenue vestimentaire	465
9.1.3. Le langage et les inflexions de la voix parlée	471
9.2. La mise en scène du territoire : le spectacle <i>carranguero</i> , un espace fait pour le divertissement.....	476
9.2.1. Ressources discursives et scéniques des musiciens <i>carrangueros</i>	476
9.2.1.a. Les <i>coplas</i> (strophes)	477
A. La strophe en tant que forme de narration.....	478
B. La strophe en tant que façon de sauvegarder le savoir populaire.....	481
C. La strophe comme forme ambivalente de transmission d'un message.....	483
9.2.1.b. L'humour	484
A. L'ironie, le sarcasme, la raillerie, la satire	487
B. Entre autodérision et moquerie sans arriver à la dérision.....	494
C. Les blagues, le mot d'esprit et les phrases à double sens	497
D. Le jeu de mots.....	498
9.2.2. Les échanges des musiciens avec le public	499
9.3. Conclusion.....	507
CHAPITRE 10 : La mise en scène sonore : l'affirmation d'une esthétique sonore paysanne dans la musique <i>carranguera</i>	509
10.1. La mise en scène instrumentale : la revendication de l'instrumentarium et les modes de jeu instrumental des paysans du Plateau cundiboyacense.....	510
10.1.1. L'instrumentarium de l'ensemble <i>carranguero</i> et ses variations.....	513
10.1.1.a. Instrumentarium de l'ensemble instrumental <i>carranguero</i> traditionnel : « la couleur locale ».....	513
10.1.1.b. Variations occasionnelles et modifications permanentes apportées à l'instrumentarium <i>carranguero</i> traditionnel.....	517
A. Les variations et modifications dans le registre bas.....	517
B. Les variations et modifications avec des instruments mélodiques dans le registre aigu	518
C. Les variations et modifications introduites avec des instruments de percussion.....	520
D. Ensembles instrumentaux atypiques	523
10.1.2. Les instruments de l'ensemble <i>carranguero</i> traditionnel et l'importance de leurs modes de jeu dans la construction de l'identité sonore <i>carranguera</i>	528
10.1.2.a. Le <i>tiple</i> ou les survivances hispaniques de la période coloniale	528
A. Caractéristiques organologiques du <i>tiple</i>	529
B. Évolution de l'instrument et ses filiations possibles avec d'autres instruments à cordes pincées	531

C. Modes de jeu du <i>tiple</i> dans la musique <i>carranguera</i>	533
D. Représentations du <i>tiple</i> dans la société colombienne	537
10.1.2.b. Le <i>requinto</i> , un instrument avec beaucoup d’humour et expressivité	539
A. Caractéristiques organologiques du <i>requinto</i>	541
B. Techniques et modes de jeu du <i>requinto</i> , et construction d’un langage de l’instrument pour la musique <i>carranguera</i>	543
C. Caractéristiques expressives du langage du <i>requinto</i> dans la musique <i>carranguera</i>	554
10.1.2.c. La guitare dans l’ensemble <i>carranguero</i> : un instrument très cosmopolite	557
10.1.2.d. La <i>guacharaca</i> dans l’ensemble <i>carranguero</i> : l’instrument qui fait danser (un instrument avec beaucoup de swing)	560
10.2. La mise en scène des chansons	572
10.2.1. Éléments théoriques de la narratologie de Gérard Genette	573
10.2.2. Analyse narratologique des chansons	578
10.2.2.a. <i>Solita con mi chinito</i> (Toute seule avec mon petit)	578
10.2.2.b. <i>Dónde estarán tantán</i> (Où seront-ils ?)	582
10.2.3. Le récit phonographique	586
10. 3. Conclusions	593
Conclusion	597
Bibliographie	609
Glossaire	635
Table des illustrations	641
Table des tableaux	645
Index de noms	646
Table des matières	647
Annexes	657
Annexe 1 : Questionnaire proposé par Jorge Molina au chanteur et compositeur Jorge Velosa, Bogotá, 19 mai 2019	659
Annexe 2 : Tableaux d’analyse du corpus de musique enregistrée pour la recherche	671
A. Tableaux d’analyse du corpus de musique enregistrée de Jorge Velosa et leurs groupes (tableau Excel ici)	671
B. Tableaux d’analyse du corpus de musique enregistrée des groupes de la famille Amado (tableau Excel ici)	680
C. Tableaux d’analyse du corpus de musique enregistrée du groupe <i>El Pueblo Canta</i> (tableau Excel ici)	681
D. Tableaux d’analyse du corpus de musique enregistrée du groupe <i>Los Filipichines</i> (tableau Excel ici)	682
E. Tableaux d’analyse du corpus de musique enregistrée du groupe <i>San Miguelito</i> (tableau Excel ici)	683
F. Tableaux d’analyse du corpus de musique enregistrée du groupe <i>Velo de Oza</i> (tableau Excel ici)	684
G. Tableaux d’analyse du corpus de musique enregistrée du groupe <i>Los Rolling Ruanas</i> (tableau Excel ici)	685
Annexe 3 : Représentation graphique et tableau d’analyse statistique de la segmentation du pattern rythmique du merengue <i>commétrique</i> de la <i>guacharaca</i> dans l’extrait de la chanson <i>Palomita de Ojos Verdes</i>	686
Annexe 4 : Représentation graphique et tableau d’analyse statistique de la segmentation du pattern rythmique du merengue <i>contramétrique</i> de la <i>guacharaca</i> dans l’extrait de la chanson <i>El Saceño</i>	689

La Carranga en Colombie : construction d'un spectacle musical populaire autour de la figure du paysan de Boyacá

Résumé

La *Carranga* désigne à la fois un type de musique et un mouvement culturel dans lequel se regroupent des danses de divers genres musicaux et des expressions orales appartenant à la tradition populaire des paysans des Andes centre-orientales de la Colombie. Le mouvement *carranguero* a émergé dans un climat dominé par les mouvements étudiants et la protestation sociale, comme un projet de récupération du patrimoine musical, poétique et de danse, sous l'initiative du chanteur et compositeur Jorge Velosa au début des années 1970 à Bogotá, alors qu'il n'était encore qu'étudiant universitaire. Son intense activité de recherche, d'interprétation, de création et de promotion ainsi que celle des différents musiciens qui l'ont accompagné a permis d'ériger un mouvement autour duquel les musiciens et les habitants de sa région identifient cette musique comme le modèle principal de la musique paysanne. Cette recherche vise donc à comprendre comment, à partir du spectacle musical construit par les musiciens *carrangueros* sur les expressions orales et musicales des paysans, s'est produite une nouvelle signification de la figure régionale du paysan. L'hypothèse de ce travail est de montrer que les dispositifs scéniques employés par les musiciens *carrangueros* dans leur mise en scène ainsi que les ressources narratives utilisées dans leurs chansons ont permis à la musique *carranguera* non seulement de se démarquer des formes de la chanson de protestation politique des années 1970, de se consolider comme un type de musique avec une identité régionale, et de se proclamer comme un symbole de la défense des causes sociales et politiques des paysans ainsi que de la cause environnementale.

Mots-clés : Andes colombiennes ; tradition ; musique populaire ; musique paysanne ; expressions orales ; musique de protestation ; spectacle musical ; mise en scène ; performance musicale ; narratologie ; identité ; défense de l'environnement ; danses ; poésie chantée ; humour

The Carranga in Colombia—Construction of a popular musical show based on the peasant character from Boyaca

Summary

The *Carranga* is a type of music and cultural movement which groups together dances from different musical genres and traditional folk tales belonging to the traditions of the peasants from the Eastern range of the Andes in Colombia. The "*carranguero*" movement emerged in a climate dominated by student movements and social protests, as a project to recuperate musical, poetic and dance heritage, under the initiative of singer and composer Jorge Velosa in the early 1970's in Bogota, when he was no more than a university student. His intense research, interpretation, creation and promotion, as well as that of different musicians who accompanied him, have enabled the creation of a movement in which the musicians and inhabitants of his region identify with this music as the principal model of their local folk music. This research therefore aims to understand how the musical show put together by the *carrangueros* musicians, based on the folk tales and music of the peasants, has led to a new definition of the regional peasant character. The assumption of this work is to show that the set designs used by the *carrangueros* musicians in their staging as well as the narrative resources used in their songs, have enabled the *carranguera* music not only to highlight the forms of the explicitly political protest songs of the 1970's, to consolidate as a type of music with a regional identity, but at the same time to proclaim itself a symbol of the defence of the social and political issues of peasants and the environment.

Keywords : Colombian Andes ; tradition ; popular music ; peasant music ; oral expressions ; protest music ; musical show ; staging ; musical performance ; narratology ; identity ; environmental defence ; dances ; sung poetry ; humour

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 5 – Concepts et langages (433)

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Musique et Musicologie

SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE V CONCEPTS ET LANGAGES (ED 433)

Laboratoire de recherche IReMus (UMR 8223)

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : MUSIQUE ET MUSICOLOGIE

Présentée et soutenue par :

Jorge MOLINA BETANCUR

le : 22 octobre 2021

La Carranga en Colombie :
*Construction d'un spectacle musical populaire
autour de la figure du paysan de Boyacá*
Volume 2

Sous la direction de :

M. Frédéric BILLIET – Professeur, Sorbonne Université

Membres du jury :

Mme. Élisabeth CUNIN – Directrice de recherche, Institut de Recherche pour le Développement

M. Frédéric BILLIET – Professeur, Sorbonne Université

M. Jérôme CLER – Maître de conférences habilité, Sorbonne Université

M. Rondy TORREZ LÓPEZ – Professeur et chercheur, Universidad
de los Andes (Bogotá)

Annexes

**Annexe 1 : Questionnaire proposé par Jorge Molina au chanteur et compositeur
Jorge Velosa, Bogotá, 19 mai 2019.**

**Cuestionario dirigido por Jorge Molina a Jorge Velosa para trabajo de
investigación sobre la música carranguera**

Antes de responder sus preguntas, permítame decirle que mis respuestas están basadas a partir de mi experiencia personal y grupal sobre el tema.

1. ¿Qué elementos nuevos considera usted que introduce la música carranguera en relación con las músicas campesinas presentes en Boyacá?

Recordemos que, a mi modo de ver, la música carranguera no es solamente música campesina y que está difundida más allá del departamento de Boyacá. Este fue su epicentro, pero, rápidamente, pasó a ser interiorana y, luego, se ha ido afianzando en otras regiones y lugares del país, por ejemplo, en la comunidad indígena guambiana.

Más que novedades, creo que ha sido la manera como hemos “arreguntado” la creatividad con algunos elementos tradicionales, tanto de lo instrumental como de lo rítmico, lo melódico, “lo bailístico”, y lo poético o lo textual, sonoridades que fueron rodando y ajustándose hasta afirmarse como romería o camino carranguero, en el que ahora estamos muchas agrupaciones. Esos elementos tradicionales de los que hemos echado mano, no han sido solo de Boyacá, también de otras regiones; esa búsqueda de sonoridades ha permitido que lo carranguero trascienda más allá de Boyacá, y sea más interiorano regional y más nacional, que tenga sus propias características y elementos diferenciadores. Por ejemplo:

- Llegar a la consolidación clásica de los cuatro instrumentos con los que generalmente se interpreta: tiple, requinto, guitarra y guacharaca. El reimpulso que se le dio a la música de cuerda ha sido muy importante. Con la aparición de la música carranguera se bajaron los palitos de las paredes, donde colgaban como meros recuerdos.
- Rítmicamente, afirmarse en las rumbas y los merengues ahora llamados carrangueros, con muchas variantes de cada uno, dependiendo de lo que cada

grupo pretenda. Estos ritmos han evolucionado de la rumba criolla y del merengue vallenato cuerdeado.

- Retomar la alegría, lo festivo, y volverlos danza, baile, jolgorio colectivo. Muchos tenían a nuestra música andina como una música triste, y hasta se llegó a decir que así éramos por naturaleza, como poseídos por la melancolía.
- Desarrollar la creatividad melódica y temática a partir de las vivencias cotidianas, especialmente, contando y cantando una historia.
- Ir consolidando como clásicas y emblemáticas algunas obras de su ya vasto repertorio, dándoles además un tono de referencia y valor cultural tanto literario como musical.
- Ser un elemento socialmente identificador.
- Darle a la ruana, al sombrero y al color, un valor estético e identificador asociado.
- Proponer y desarrollar arrejuntamientos con otras tendencias o géneros musicales, sin perder su esencia.
- Hacer de la copla el elemento básico de su narrativa literaria y de su puesta en escena. Tanto la tradicional como la de creación propia. También reinventar y crear historias a partir de algunas de ellas.
- Reimpulsar la actividad musical con instrumentos de cuerda como una profesión, divertimento y acompañamiento cotidiano.
- Echar mano de las nuevas tecnologías para su difusión, tanto técnicas como mediáticas.
- Hacer que la academia se fije en ella, la estudie y desarrolle.

2. ¿Cómo fue su proceso de búsqueda del timbre vocal? ¿Ha sido una búsqueda cercana al timbre del sonido guabinero o también una exploración en el vallenato? ¿Considera que ha habido cambios en la forma de cantar a lo largo de su carrera?

Voy por partes:

- En mi timbre vocal hay una parte natural, como en todos los que cantamos, y otra elaborada a partir de la práctica musical diversa. También, un poco, haciendo algunos ejercicios básicos de consulta, intercambio y observación, que he ido decantando e incorporando al colmo de mi sentir, mi expresión y mi estructura anatómica. Las características naturales de nuestras cajas de resonancia, les dan

parte del carácter y el color a nuestras voces, habladas o cantadas, y uno puede ir descubriendo en esos caracteres aspectos favorables que puede desarrollar.

- Del canto guabinero debo tener algo, especialmente cuando interpreto ciertos temas, y del canto vallenato también, por cuanto he y hemos trabajado en buena medida el merengue ahora llamado carranguero, que es una evolución interiorana y de grupo, del merengue vallenato cuerdeado, especialmente el buitragueño.
- En cuanto a cambios, sí los ha habido, por la edad, por las búsquedas conscientes e inconscientes, las rutinas escénicas, y las propias características de los temas que canto, tanto los que compongo, como uno que otro ajeno.

3. ¿Por qué la predilección por el formato requinto, tiple y guitarra?

Le faltó la guacharaca carranguera, que vino a ser la del amarre rítmico y la percusión básica; y también le faltó la armónica, presente en algunos trabajos; con ella casi todo está por hacer. La guacharaca tradicional, por una necesidad sonora y de manejo tocante, se vino achicando, y se toca haciendo caja de resonancia con la mano que la porta.

Creo que llegar a estos instrumentos fue un proceso evolutivo, como el que han vivido otros cuartetos universalmente, por ejemplo, algunos grupos roqueros. Pudo ser un hallazgo entre fortuito y consciente a partir de la práctica musical. En nuestro caso, en lo consciente ha contado el amor por el tiple y el requinto, como básicos en los conjuntos guabineros.

Al requinto nuestro, algunos lo llaman tiple requinto, y al tiple alcancé a escuchar a tocantes que lo llamaban ‘el grave’, tal vez por su época de acompañante. La guacharaca se ganó el lugar en la práctica; un tema carranguero sin guacharaca pierde perrenque, especialmente por su timbre y amarre. Y la guitarra, que algunos llaman marcante, aporta todo lo que ha hecho tradicionalmente, en especial, lo que tiene que ver con sus bordones. Hay algo puramente accidental, pero interesante de contar, que con el tiempo he venido sabiendo les sucedió a otros grupos que luego de un proceso se volvieron conocidos: cuando empezamos con nuestra actividad grupal, para los desplazamientos estábamos muy escasos de recursos, y en el carro apenas cabíamos cuatro y los instrumentos.

Vale comentar, igualmente, que algunos grupos carrangueros nuevos y otros ya consolidados han ido más allá de estos cuatro instrumentos básicos.

4. ¿Por qué se centra especialmente en la guabina y el torbellino en su trabajo *Cantas y relatos*? ¿Existe un interés específico por explorar este tipo de repertorio?

Siempre he tenido ese interés, tanto por mi crianza como por convicción. *Cantas y relatos*, que a veces llamo *Coplas y romances*, era algo que hacía antes de la fundación y consolidación de *Los Carrangueros de Ráquira*, y los incluíamos en el programa de algunos espectáculos, o en los programas de radio que por un tiempo realizamos.

Para mayor claridad, cabe recordar que en muchas partes del interior a la copla la llamamos canta o guabina.

Cuando se disolvió el grupo *Los Carrangueros de Ráquira*, presagiando que vendría otra etapa carranguera en mi vida musical, quise darme un intermedio, juntando mis crianzas, experiencias, investigaciones, y creatividades sobre esos temas de coplerío y recitativos en una grabación que se llamó *Cantas y relatos*, realizada con algunos colegas querendones de esas bonituras. Este proceso de montaje y el trasegar carranguero me llevaron a trabajar en un libro verseado mayor, al que le he dedicado buen tiempo desde mis inicios grupales y que ojalá pueda publicar pronto.

5. ¿Cómo se estructura el formato instrumental carranguero? ¿Es un formato que ya existía o fue algo que se definió a partir de los Carrangueros de Ráquira?

Ya comenté lo básico de ello. Tal vez falta decir que los cuartetos o tercetos interioranos que veía, o que veíamos, generalmente interpretaban sus obras guapachosas con guitarras y con la guacharaca vallenata. Poco a poco, la llamada guitarra puntera se fue reemplazando por el requinto, o alternando con él, como instrumento melódico. Por otra parte, los grupos tradicionales de guabineros y torbellineros, echaban mano, tanto en lo melódico como en el acompañamiento, entre otros instrumentos, de los ahora carrangueros básicos; de ahí, por afectos y por nuestra práctica musical cotidiana, vino su consolidación para la sonoridad de nuestro grupo y, como trascendimos fuertemente, diría que con el tiempo se afirmaron como el formato ahora tradicional.

También hay que recordar que intérpretes del requinto como Jorge Ariza, Luis Lorenzo Peña y Juan Torres, entre otros, ya habían dado gran protagonismo al requinto en

grabaciones, que en su momento tuvieron una trascendencia regional amplia, y nacional, mediana.

Respecto a esta pregunta, alguna vez publicamos un tema que se llama *Los cuatro palitos*, que vale la pena escuchar (música de Delio Torres, letra de J. Velosa). Su parte inicial dice:

*Con cuatro palitos se toca la carranga,
con requinto, tiple, guitarra, y guacharaca;
vamos sonando rumbitas y merengues
para alegrar la vida, pa' que goce la gente,
y cuando el baile se pone ventolero,
es cuando más se siente lo que es ser carranguero.*

6- ¿Qué tipo de ritmos diferentes del merengue y la rumba hacen parte del repertorio de la música carranguera?

Nuevamente contesto desde mi quehacer personal musical y grupal, ampliando lo que ya comenté. Echando mano de distintas re combinaciones, hemos llegado a que nuestras rumbas y merengues tanguen muchas variantes. Por ejemplo, en los merengues: el carranguero, el buitragueño, el apasillado, el joropeado, el bambuqueado, el rajaleñero, el chiguano, el merelao, que es un merengue con currulao, etc. Y en las rumbas, la ligera, la rumbarronda, la amarrada, la rumbarrap, la paseada, la rumbamerengue, y otras. Es y debe ser una búsqueda permanente.

A más de nuestros temas ya clásicos y algunos novedosos, también interpretamos ocasionalmente guabina tonada, guabina instrumental, y guabina canción; pasillos y bambucos; permanentemente, coplerío, recitativos, y otros cercanos a nuestro sentir y sonar. También hemos tenido algunas contadas experiencias de re combinación más atrevidas, con vallenato, salsa, sinfónica, algo de jazz y orquestas que llaman tropicales. Otros grupos han estado en esas búsquedas y han ido más lejos.

7- ¿De dónde considera usted que proviene el ritmo de rumba carranguera? ¿Es un ritmo que ya hacía parte del repertorio de música campesina de Boyacá o es un ritmo creado a partir de la música carranguera?

Ya lo comenté un poco. En nuestro caso, surge a partir de una variante rítmica que, en los inicios grupales, le dimos a unas rumbas criollas para hacerlas más ligeras y bailables, y, ante el grato resultado, nos quedó ese sabor que luego se volvió parte del estilo rítmico carranguero. Recordemos también que la rumba llamada criolla es una evolución de la que vino de Europa a las Antillas, y de ellas a estos lares. De lógica que la europea también debió ser una evolución de otros ritmos. Creo que la rumba criolla fue más urbana que provinciana; algo más para investigar.

8- ¿En qué elementos musicales se manifiesta el *swing* o el sabor propio de la música carranguera?

Tal vez lo da la combinación total de las voces en el canturío, la sonoridad de la instrumentación ya clásica, especialmente la melódica con el requinto, o con el tiple cuando es puntero, los ritmos y las temáticas de las letras. También el bailoteo, que es ya algo constante y característico, especialmente cuando es escobillado. Es una pregunta para mí compleja que debería dirigirse a los estudiosos de nuestro género; yo, como ya lo he dicho, solo estoy emitiendo un parecer, entre tantos.

9- ¿Qué aportes realizaron Los Hermanos Torres al desarrollo de la música carranguera y qué diferencias encuentra con el trabajo realizado con Los Carrangueros de Ráquira?

- Haber sido uno de los primeros conjuntos llamados de música popular en utilizar el requinto como instrumento melódico y un formato de grupo similar al de *Los Carrangueros de Ráquira*.

Recordemos que Los Hermanos Torres eran el papá (Juan) y dos hijos (Delio, y Argemiro). El papá era un músico tradicional veredal de Chipatá (Santander), que en sus hijos sembró la continuidad, y su experiencia y saber, como ha pasado con otras familias musicales de distintas regiones.

- En su evolución, la música carranguera echa mano de las músicas tradicionales del interior, folclóricas, si así se les quiere llamar. *Los Hermanos Torres*, por tradición y creación, fueron pregoneros de ellas, contribuyendo a su difusión y no desaparición total. Torbellinos, rumbas, guabinas instrumentales y otros eran una constante en su quehacer musical.
- Las diferencias con *Los Carrangueros* se pueden resumir en lo conceptual, la sonoridad de grupo por la manera en que cada intérprete ejecuta un instrumento cuando de tocar en junta se trata, y más si algunos llevan haciéndolo en familia por muchos años o generaciones, y de manera empírica. También algunos objetivos del trabajo musical y las temáticas de las composiciones pudieran ser una diferencia.

10- En la transición entre el grupo formado con Los Hermanos Torres y posteriormente Velosa y los Carrangueros, ¿por qué encuentra usted un interés especial en trabajar con algunos de los integrantes del grupo *Nueva Cultura*?

No hubo lo que usted llama un interés especial; el trasegar musical y social de una época fue lo que, en parte, nos acercó, con sus propósitos y propuestas tanto musicales como de objetivos, sonoridades, instrumentos comunes, etc.

Cuando en distintos tiempos fueron saliendo integrantes de *Velosa* y *Los Hermanos Torres*, luego de varios años de trabajo en junta, los reemplazaron otros (Jairo Rincón y José Luis Posada), y a estos, dos músicos que a la vez ya habían salido del *Nueva Cultura* (Jorge González y Luis Alberto Aljure), y uno que no (José Fernando Rivas). El que ellos interpretaran requinto, tiple y guitarra en el *Nueva Cultura* también fue un determinante para el acercamiento.

11- ¿Qué diferencias encuentra entre la música carranguera y la música guasca?

Ha sido y es una pregunta compleja para mí, desde su misma definición. ¿Qué es lo que se ha llamado y se llama música guasca y por qué se le llama así? Es un género, y si lo es, ¿cuáles son sus características? ¿Es una música regional o es nacional? No quiero asumir una respuesta a la ligera y, sobre ella, mejor que un estudioso de ambas tendencias lo hiciera; me gustaría conocerlo. Yo puedo tener mi parecer sobre lo que es llamada

música guasca, como también lo tengo, y así lo estoy manifestando a lo largo de esta entrevista, sobre lo que al tenor de mi experiencia es la música carranguera, pero atreverme a plantear diferencias entre una y otra pudiera ser especulativo o sesgado, por decir lo menos.

12- ¿Considera usted que a partir de la música carranguera se logra construir una identidad boyacense basada en la figura del campesino? ¿Cómo describiría usted ese proceso?

- Creo que sí, solo que una parte de ella. Como ya lo había dicho, no es solamente una identidad boyacense, prefiero llamarla interiorana, que a la vez es parte de nuestra ruana nacional. Es más, a la música carranguera hay quienes la llaman música campesina, pero ese es un término muy amplio; música campesina puede ser del campo de cualquier parte; en cambio, carranguera es más concreto y ubicante, y es parte de las músicas campesinas. Sugiero que, si se quiere llamar campesina, se diga de dónde, y todo queda más claro.
- En cuanto al proceso, por ser ya parte de nuestra historia musical, es difícil explicarlo brevemente. A paso largo pudiera decirle que ha sido algo que se ha ido afincando consciente e inconscientemente, individual y colectivamente, desde antes de nuestra aparición como grupo, que fue el que frotó la lamparita de un valor latente, pero en peligro de extinción. Ese frotar se dio con el verbo, la querencia, la actitud y la visión, con la creación, recreación y difusión de obras literarias y musicales con temáticas de nuestra experiencia de vida habida y cotidiana, personal y colectiva. También por distintos factores, con su aparición y reaparición estas obras llenaron un vacío de conciencia campesina o provinciana de país, que en buena parte se vino a identificar y reidentificar con ellas, y las convirtió en el fermento de lo que ahora somos como género. Se ha llegado a que se llame *música carranguera o carranga*, por lo mismo que ha sucedido con otras corrientes del pensamiento artístico, filosófico, político, independientemente de lo que consideremos su valor artístico, social, histórico, etc.

13 ¿Por qué el interés suyo por desarrollar en la música carranguera ciertas temáticas ecológicas, así como la realización de trabajos dirigidos a un público infantil? ¿Representa esa una forma de compromiso social a través de la canción?

Voy nuevamente por partes.

Desde los preámbulos de la hoy música carranguera que hacemos, se ha ido anidando en mí una conciencia de un mejor país y sociedad. Encontré que podía ser consecuente con ella, a través de mi trabajo artístico y verbal, centrado en el afecto y el respeto por la naturaleza, por la vida en sus distintas manifestaciones, que en últimas es lo que yo creo que es la ecología. Algunas de esas manifestaciones vitales también son los valores que nos identifican, o nos deben identificar como individuos, comunidad o habitantes de este planeta. Entonces, por convicción y por deber, trato de plasmarlos en lo que escribo, digo y canto, dentro y fuera de la escena.

He dicho por ahí que las personas que nos volvemos públicas adquirimos responsabilidades públicas y, por tanto, esa conciencia y reconocimiento social también es una responsabilidad.

Como por alguna razón la música carranguera tiene una cercanía a lo infantil primigenio, he y hemos encontrado en ello la posibilidad de dejarles a los niños una impronta bonita para la vida, lo más juguetonamente posible. En mi caso, haber vivido la infancia en el campo está muy presente en lo que hago artísticamente.

14- ¿Qué elementos considera fundamentales para la puesta en escena de un concierto de música carranguera?

Depende de varios factores ligados a lo que el conjunto tocante crea que es la carranga y su quehacer con ella. Entonces, cuando de nuestro grupo se trata, tenemos en cuenta varios factores como el lugar del concierto, la región, el tipo de público, la hora, el objetivo, el tiempo en escena, los temas musicales obligados por ser ya clásicos, el clima, la tecnología con que se cuenta en tarima, si alternamos con otras tendencias, etc. Por ejemplo, no es lo mismo un concierto en un teatro que en una plaza pública, y tampoco lo es si es un concierto didáctico, o un toque para un bailoteo popular, que por cierto nos encanta. Entonces, como por fortuna de nuestro trabajo individual y de grupo por largos

años tenemos un amplio repertorio y experiencia escénica acumulada, de ello y un poco de improvisación echamos mano para la puesta en escena, pregonando siempre algo divertido y ojalá diciente entre tema y tema, especialmente a través de la copla, que es un modo de reivindicarla, y de transmitir poética y contundentemente un pensamiento o una emoción. Ese ha sido otro aporte de la música carranguera. Para la muestra, dos botones entre muchos, creados con 45 años de diferencia, que se han difundido bastante:

*Bonitas son tua las jlores,
bonitas siempre serán,
pero es mucho más bonita
la jlor de la libertá. (1970)*

*Esto dijo el armadillo,
pensando en nuestra nación,
la paz sin educación
es queso sin bocadillo. (2015)*

PREGUNTAS OPCIONALES.

15- ¿En qué momento de su carrera inicia usted como conferencista y cómo surge su interés por este tipo de actividad?

Cuando me voy percatando de que lo carranguero va dejando de ser el nombre del grupo y se va transformando en un camino, en un género que social y musicalmente era importante cultivar y abonar desde el verbo y el pensamiento. También cuando me voy dando cuenta de que era importante compartir y redifundir otras experiencias de mi cotidianidad artística. Otro motivo puede ser que siempre en los conciertos dábamos explicaciones básicas de nuestro quehacer musical, y con más veras cuando empezamos a realizar algunas funciones didácticas. Otro más, invitaciones varias que van apareciendo desde la academia, o desde eventos llamados culturales. Y un último, que desde hace un tiempo, en algunos eventos, a la par con los conciertos se nos pide que adicionalmente se haga una charla o conversatorio.

16- ¿En qué año fue el primer contacto con Javier Moreno y cómo se produjo ese encuentro?

Nos conocimos en el año 1970-71, en la Universidad Nacional; él estudiaba arquitectura, y yo, veterinaria. Fue el mutuo interés por la actividad artística socialmente participativa la que nos puso en amistad y propósitos comunes.

17- ¿Qué nombre tenía el grupo con el que se presentaron en el concurso “Guitarra de Plata Campesina” en Chiquinquirá y quiénes lo integraban?

En la vereda raquireña donde yo vivía había y hay varias familias de apellido Rodríguez; entonces, para la inscripción y por apenas 24 horas nos llamamos, como muchas agrupaciones pueblerinas, *Los hermanos Rodríguez*. Luego del concurso, y ante la acogida, le propusimos al propietario de la emisora hacer un programa de radio semanal, y él aceptó. Para este, y algunos años más, ya nos llamamos *Los Carrangueros de Ráquira*.

El programa se llamó *Canta el pueblo*, y su copla de presentación decía:

*Canta el pueblo porque tiene
muchas cosas que cantar,
viva el que se echa una canta,
viva el canto popular.*

En el concurso participamos Javier Moreno, Ramiro Zambrano, Iván Benavides y Jorge Velosa. Ya en el programa radial y en el grupo estuvo Javier Apráez.

18- ¿Entre qué años se extiende la realización del programa “Canta el Pueblo” y en qué momento sucede el cambio al programa de Radio Súper?

Canta el Pueblo estuvo al aire en Radio Furatena como por dos años, creo que entre 1978 y 1979, y se emitía los sábados, con retransmisión en Radio Futurama de Pacho (Cundinamarca). Por un año lo hicimos simultáneamente en Radio Súper de Bogotá, con

emisión dominical. Tal vez terminamos haciéndolo solamente en Súper como por un semestre.

Annexe 2 : Tableaux d'analyse du corpus de musique enregistrée pour la recherche


A. Tableaux d'analyse du corpus de musique enregistrée de Jorge Velosa et leurs groupes ([tableau Excel ici](#))

Discographie de *Los Carrangueros de Ráquira*

No	Nom du disque	Musiciens	Année	Label	Format	Pièces	Durée	Rythme de danse	Tonalité	Observations	Instrumental	Tempo lent	Tempo moyen	Tempo léger	
1	Los Carrangueros de Raquira	Los Carrangueros de Raquira : Javier Moreno: requinto, voz. Jorge Velosa: voix, riolina, guacharaca. Javier Apraéz: guitare, voix. Ramiro Zambrano: tiple, voix.	1.980	FM	Vinyl, LP	1 La cucharita	4:00	Merengue carranguero-A	Sol majeur						x
						2 La Coscojina	3:39	Merengue - C	Fa majeur						
						3 Julia, Julia, Julia	3:47	Rumba ligera	Sol majeur	Caractéristiques et ornements propres de la musique folk.					x
						4 Rosita la de las cartas	4:38	Merengue-A	Si b majeur	Présente les caractéristiques du merengue de la Côte caraïbe.			x		
						5 La deseada	3:35	Merengue-A	Ré majeur	Basses à guitare avec les notes (A-F#) (A-E) (B-G)			x		
						6 La Rosa mentirosa	2:53	Merengue-A	Ré majeur	Scordatura de la 6 ^e corde de la guitare en Ré.					x
						7 La Pisca tocona	4:44	Rumba Criolla Do majeur	Do majeur	L'accompagnement à la guitare se fait avec la figure du <i>quintillo</i> . Il y a une partie de la percussion avec des cuillères en bois. Certaines parties de la mélodie sont formulées en division ternaire. Composition conjointe.	x	x			
						8 La china que yo tenia	4:27	Merengue carranguero	Fa majeur						x
						9 Silvita la condenada	2:55	Merengue carranguero	Ré majeur					x	
						10 El Sacaño	5:07	Merengue carranguero	Ré majeur						x
						11 La rumba carranguera	2:42	Rumba CriollaDo majeur	Do majeur	Mélodie similaire à la pièce <i>La Pisca tocona</i> . Joué avec harmonica.	x	x			
2	¡Viva quien toca!	Los Carrangueros de Raquira : Javier Moreno: requinto, 2e voix, tambora. Jorge Velosa: voix, riolina, guacharaca. Javier Apraéz: guitare, voix. Ramiro Zambrano: tiple, voix.	1.981	FM	Vinyl, LP	1 La Pirinola	5:27	Rumba amarada	Ré majeur	Partie récitée à la fin. Scordatura de la 6 ^e corde de la guitare en Ré.					x
						2 ¡Bailamos, señorita?	5:38	Merengue - A	Si b majeur	Caractéristiques propres du <i>merengue parrandero</i> et de la musique guasca très marquée. Thématique humoristique.			x		
						3 El amor es una vaina	5:42	Rajaleña	Fa majeur						
						4 El caramelo rojo	3:40	Merengue-A	Fa majeur	Relation avec l'enfance et connotation politique			x		
						5 La florecita	3:40	Merengue - C	Ré majeur	Chanson de chagrins d'amour.					
						6 Flores para Maria	4:32	Rumba criolla	Do majeur		x				
						7 La chucula esta fria	4:38	Rumba Lenta	Sol majeur	Avec harmonica, caractéristiques de la musique folk, passage harmonique intéressant.					
						8 La Raquireña	4:25	Merengue - A	Fa majeur	Merengue joropiao					x
						9 Sabanera de los ojos negros	4:38	Rumba Lenta	Si b majeur	Rumba de type paseo vallenato. Compositeur Javier Moreno.			x		
						10 El Pastuso carranguero	4:43	Merengue - A	Si b majeur	Intro avec allusion à la musique du sud de la Colombie.				x	
3	Asi es la vida	Javier Moreno: requinto, 2e voix, tambora. Jorge Velosa: Voix, riolina, guacharaca. Javier Apraéz: guitare, voix. Ramiro Zambrano: tiple, voix.	1.982	FM	Vinyl, LP	1 Vovio la Venezolana	5:44	Merengue - C	Sol majeur	Très rapide. Peu de changements harmoniques.					x
						2 El requinto carranguero	3:28	Merengue Joropiado -	Do majeur	Très rapide, Merengue Jorpiado. Paroles et musique de Javier Moreno					x
						3 El Cangrejito	3:22	Merengue Joropiado -	Fa majeur	Musique de Javier Moreno					x
						4 Soldadito de la patria	6:51	Merengue - C	sol majeur	Chanson avec une thématique sociale					x
						5 La Guitarrita puntera	5:48	Rumba Lenta	Fa majeur	La guitare marque la ligne mélodique, il n'y a pas de <i>requinto</i>			x		
						6 El parlante de mi pueblo	4:17	Merengue - C	Sol majeur	Merengue très rapide					x
						7 La Chanchirienta	3:51	Torbellino	Fa majeur	Musique de Javier Moreno					
						8 El carranguero	5:32	Joropo	Si b majeur						
						9 La rumba de los animales	5:34	Rumba lenta	Sol majeur	Caractéristiques et ornements propres de la musique folk.					
						10 El tinterillo	5:56	Pasillo	Sol majeur	Caractéristiques de la musique guasca				x	

RUMBA
MERENGUE C= Merengue conométrique
MERENGUE A= Merengue contramétrique
RUMBA CRIOLLA
AUTRES RYTHMES

Disque *Cantas y Relatos*

No	Nom du disque	Musiciens	Couverture du disque	Anéee	Label	Format	Pièces	Durée	Rythme	Tonalité
4	Cantas y Relatos	Iván Benavides, Lucia Pulido, Catana Bravo Malo et Jorge Velosa.		1.983	FM	Vinyl, LP	1 Cantas de guabina	3:07	Guabina-Cantas de mayor a menor	La menor
							2 Mentiras	4:07	Relato	
							3 Capaderas	5:07	Guabina-cantas y capador	Fa
							4 El Jirinaldo	6:07	Relato	
							5 Guarapazos	7:07	Guabina-cantas y acordeonazos	Do
							6 El testamento del armadillo	8:07	Relato	
							7 Canturio por mayor	9:07	Canta de guabina	Re
							8 El pedimento	10:07	Relato	
							9 Chichajertes	11:07	Guabina-cantas y riolinazos	Sol
							10 Amorío en candelaria	12:07	Relato	

Discographie de Jorge Velosa y Los Hermanos Torres

No	Nom du disque	Musiciens	Année	Label	Format	Pièces	Durée	Rythme	Tonalité	Observations	Instrumental	Tempo lent	Tempo moyen	Tempo léger	
5	Pa' los pies y el corazon	Jorge Velosa y Los Hermanos Torres. Juan de Jesus Torres : tiple. Delio Torreos : Requinto. Argemiro Torres : Guitare. Jorge Velosa : guacharaca et voix.	1984	FM	Vinyl, LP	1 Por fin se van a casar	4:21	Rumba Ligera	Sol majeur	Moins d'ornements à la basse, accompagnement avec la technique de <i>dedillo</i> .					x
						2 Te digo adios	3:53	Merengue C	Ré Majeur	Merengue guasquito. Commence comme une valse.				x	
						3 Chinita Boyacacuna	3:12	Merengue C	Ré Majeur	Merengue orientano.				x	
						4 Ojitos color candela	3:26	Merengue C	Fa majeur	Merengue joropiado.				x	
						5 La gotica de agua	3:36	Merengue C	Ré Majeur	Merengue guasquito. Première thématique écologique.				x	
						6 Las diabluras	3:28	Merengue A	Fa majeur	Merengue très rapide et énergique, elle comporte de nombreux éléments musicaux humoristiques			x		
						7 Amorcitos en domingo	3:41	Merengue A	Ré Majeur	Garde des caractéristiques de la musique vallenata.			x		
						8 Caballito de acero	3:54	Merengue A	Ré Majeur	Hommage aux cyclistes.				x	
						9 Mis once flores	2:32	Merengue A	Do majeur					x	
						10 Señorita Olga Lucia	4:24	Merengue A	Do majeur					x	
6	Con alma, vida y sombrero	Jorge Velosa y Los Hermanos Torres. Juan de Jesus Torres : tiple. Delio Torreos : Requinto. Argemiro Torres : Guitare. Jorge Velosa : guacharaca et voix.	1985	FM	Vinyl, LP	1. La Rumba del Padre Adan	3:20	Rumba Ligera	Do majeur	Éléments humoristiques, tels que glissandos et passage prolongé dans la dominante.					x
						2. El Cascabelito	3:40	Merengue Interiorano - Merengue A	Fa majeur					x	
						3. El Corazón Remitente	3:40	Merengue Interiorano - Merengue A	Sol majeur					x	
						4. La Mula de Don Roberto	3:20	Son Paisa	Sol mineur	Changement avec des accords anticipés. Utilisation d'accords étendus.			x		
						5. Los Trabalenguas	3:28	Rumba Paseada	Fa majeur	Accompagnement et mélodie du requinto très proche de celui du paseo vallenato. Jeu de mots dans le texte. L'harmonie tourne autour de deux accords F-C7.				x	
						6. Dale Que Dale	3:15	Rumba Corrida	Re mineur	Alternance mineure-majeure. Jeu humoristique avec mineure majeure. Rythme de danse tropicale très animé.				x	
						7. El Prestamito	3:07	Merengue Orientano C	FA majeur	Caractéristiques musicales propres du joropo.				x	
						8. Usted Es Mi País	3:47	Merengue Interiorano A	Fa majeur	Thématique sociale			x		
						9. El Burrito Colorao	3:38	Bambuco Raspado	Ré Majeur					x	
						10. Los Fines De Año Me Ponen Triste	4:28	Rumba amarrada	FA majeur				x		

No	Nom du disque	Musiciens	An�ee	Label	Format	Pièces	Dur�ee	Rythme	Tonalité	Observations	Instrumental	Tempo lent	Tempo moyen	Tempo léger
7	Entre Chiste y chanza	Jorge Velosa y Los Hermanos Torres : Juan de Jesus Torres : tiple. Delio Torres : Requinto. Argemiro Torres : Guitare. Jorge Velosa : guacharaca et voix.	1986	Discos Fuentes	Vinyl LP	10. La Calabaza	3:12	Rumba Criolla, instrumental con armónica	Sol majeur	Eléments propres de la rumba criolla. Joué avec harmonica.	x		x	
						9. Corazoncito Llanero	3:06	Merengue A-Merengue Joropeado	Sol majeur	Introduction au style de la musique de la Plaine orientale. Observer l'alternance entre le joropo contramétrique et le joropo conm�trique.			x	
						8. Mil Tentaciones -	3:14	Merengue A	Do majeur	Paroles humoristiques, avec guitare mélodique.			x	
						7. La Pobre Maria	4:03	Rumba ligera	Sol majeur				x	
						6. La Rumba Coja	4:15	Rumba ligera	Sol majeur	Rimes boiteuses. Thématique humoristique			x	
						5. El Viejito De Mi Tierra	3:08	Orbellino Instrumental	Fa majeur		x		x	
						4. Por La tal Oficina	3:46	Merengue C	Fa majeur				x	
						3. Es Por Tu Amor	3:51	Rumba corrida	Ré Majeur	Avec les caractéristiques du style de corrido mexicano et de la musique de carrilera			x	
						2. Por Que Me Celas	3:07	Merengue A	Sib Majeur				x	
						1. La Muchacha Del Conejo	3:55	Rumba Ligera	FA majeur				x	
8	Alegria carranguera	Jorge Velosa y Los Hermanos Torres : Juan de Jesus Torres : tiple. Delio Torres : Requinto. Argemiro Torres : Guitare. Jorge Velosa : guacharaca et voix.	1987	Discos Fuentes	Vinyl LP	1. El Birimbao -	4:00	Rumba Ligera	Re Majeur	Avec birimbao				x
						2. Por Un Televisor	3:00	Rumba -Merengue	Re Majeur					
						3. Me Echo La Novia	2:56	Merengue A - Merengue Interiorano	Do majeur			x		
						4. La Lengua Chismosa	4:18	Rumba Corrida	Sol Majeur	Avec les caractéristiques du style de corrido mexicano. Texte avec de très longues phrases.				
						5. La Tocanita	2:58	Merengue A-Merengue Interiorano	Do majeur				x	
						6. La Contesta	2:59	Rumba Jalada	Sol majeur	Chanson de chagrin d'amour			x	
						7. Pajarito Mentiroso	3:30	Merengue C-Merengue Joropeado	Sol majeur	Rythme joropiado dans l'accompagnement. Dans les voix il y a un air de guabina traité avec deux voix parallèles et la cadence de guabina.			x	
						8. El Perrito De José	3:29	Rumba Ronda	Fa majeur	Rumba infantile			x	
						9. Si Mi Hermana Se Casara	4:31	Merengue A-Merengue Guasquito	Fa majeur			x		
						10. La Demanda Del Vecino	2:23	Rumba Merenguecada	Do majeur	(la basse va à 3 et les aigus � 2) — regardez l'ensemble des deux rythmes : guacaraca 6/8, basse à 3/4 et tiple � 2/4				
9	El que canta sus penas espanta	Jorge Velosa y Los Hermanos Torres : Juan de Jesus Torres : tiple. Delio Torres : Requinto. Argemiro Torres : Guitare. Jorge Velosa : guacharaca et voix.	1988	Discos Fuentes	Vinyl LP	1. El Borrador	2:29	Merengue A	Fa majeur	Caractéristiques de la musique vallenata de Guillermo				x
						2. Las Diez Pulguitas	3:47	Rumba	Do majeur	Rumba infantile - Rumba Ronda				x
						3. Los Cuatro Palitos	3:28	Merengue A	Do majeur					
						4. El Pachulí	3:33	Paseo	Fa majeur	Paseo vallenato, timbre de la voix de la musique vallenata		x		
						5. Me Voy De Viaje	3:54	Merengue A	Sol majeur	Chanson de chagrin d'amour.			x	
						6. Los Consejos De Mi Taita	3:22	Rumba	Do majeur			x		
						7. La Flor Opita	3:21	Merengue A	Fa majeur				x	
						8. Estrellita Errante	3:26	Rumba	Fa majeur	Regarder la chanson en rythme d'une valse. Chanson influencée par le <i>corrido</i> et la musique <i>ranchera</i> mexicaine.			x	
						9. La De La Esquina	3:03	Merengue C	Fa majeur	Caractéristiques musicales du <i>bambuco</i>			x	
						10. Feras Y Fiestas	3:55	Rumba	Sol majeur				x	

No	Nom du disque	Musiciens	Année	Label	Format	Pièces	Durée	Rythme	Tonalité	Observations	Instrumental	Tempo lent	Tempo moyen	Tempo léger
10	A ojo cerrado	Jorge Velosa y Los Hermanos Torres : Delio Torres : Requinto et tiple. Argemiro Torres : Guitare, Francisco Aristizábal : bongó. Jorge Velosa : guacharaca et voix.	1989	Discos Fuentes	Vinyl, LP	1. La Carambolera	3:07	Rumba	Sol majeur	Humour à la fin de la pièce avec l'utilisation de la ressource de l'accelerando.			x	
						2. Las Siete Yerbas	2:39	Merengue C	Ré Majeur			x		
						3. El Besito Soñador	3:37	Rumba	Sol majeur	Caractéristiques musicales du rythme de danse de <i>porro pasa</i> .		x		
						4. No Me Escribes, No Me Llamas	3:13	Rumba corrida	Fa majeur	Chanson de chagrin d'amour.		x		
						5. Palomita de Ojos Verdes	3:11	Merengue Jopiado	Sol majeur	Avec guitare mélodique.		x		
						6. La Carrangosa	2:35	Rumba- Son carranguero	FA majeur	Avec bongoes.			x	
						7. Viva Diciembre y Que Viva Yo	2:54	Merengue C	Sol majeur				x	
						8. El Cielo Dice Que Si	2:50	Rumba	Ré Majeur			x		
						9. Vengo de Iguaque	3:42	Merengue c	Fa majeur	Modulation au mode mineur, changements harmoniques inhabituels.				
						10. Yo Tambien Soy Un Boyaco	3:45	Merengue A	Fa majeur	Observer le cri du début. Regarder les anticipations harmoniques dans la voix dans le passage à la sous-dominante.			x	
11	De mil amores	Jorge Velosa y Los Hermanos Torres : Delio Torres : Requinto et voix. Argemiro Torres : Guitare. Jairo Rincón Gómez : Tiple et voix. Jorge Velosa : guacharaca et voix.	1990	Discos Fuentes	Vinyl, LP	1. Arriba Corazón	2:31	Merengue Atravesado	Fa majeur	Une vision plus positive du chagrin d'amour.				x
						2. El Golosito	3:32	Merengue carranguero	Sol majeur				x	
						3. No Te Voy a Olvidar	2:58	Rumba Corrida	Re Majeur			x		
						4. La Quitasueño	3:52	Merengue carranguero	Re Majeur				x	
						5. La Jilomena	3:01	Rumba ligera	Re Majeur			x		
						6. La Tia Carmela	4:06	Rumba Ligera	Re Majeur	Utilisation de ressources humoristiques avec des voix et des personnages variés			x	
						7. El santo y seña*	3:30	Merengue carranguero	Re Majeur			x		
						8. Solita Con Mi Chinito	4:12	Merengue carranguero	Sol majeur	Chanté à partir d'un personnage féminin.				
						9. Sabadín Sabadón	3:11	Rumba Ronda	Do majeur	Rumba infantile — Rumba Ronda avec un accelerando à la fin. Caractéristiques musicales du <i>corrido</i> mexicain.			x	
						10. Canto a Mi Vereda	4:56	Merengue carranguero	Re Majeur	Pièce présente dans le disque <i>Cantos Verdes</i> comme Bambuco.		x		

Discographie de Velosa y Los Carrangueros

No	Nom du disque	Musiciens	Année	Label	Format	Pièces	Durée	Rythme	Tonalité	Observations	Instrumental	Tempo lent	Tempo moyen
12	Harina de otro costal	Velosa y Los Carrangueros. Jorge Velosa : voix, guacharaca et harmonica, Delio Torres : Requinto et voix. Jairo Rincón Gómez : Tiple José Luis Posada Buitrago : Guitare	1992	Discos Fuentes	Vinyl, LP	1. De Sabila Es la Matica	4:10	Rumba pregonada	Re	Plus grande présence des basses à la guitare, section improvisée alternant entre la guitare et le requinto.			
						2. Dos Corazoncitos	2:36	Meregue C	Sol	La guitare marque la basse à 3/4 et devient par fois un tresillo cubain à 2/4.			
						3. Bella y Bonita	2:44	Rumba	Sol				
						4. Arbolito Seco	3:04	Merengue A	FA				
						5. La Burra de Mottato	2:34	Rumba	Do	La basse marque deux bas en seconde mi-temps comme dans le type d'accompagnement du rythme de <i>porro</i>			
						6. Te Olvidaré	3:02	Merengue A	Re	Il a la syncopa du bambuco mais les caractéristiques dans la voix du merengue			x
						7. Una pena y dos penitas	3:20	Rumba	Sol	Regarder la basse de l'original. L'original est avec la guitare mélodique, la guitare dans la version Velosa est en rythme de <i>porro</i>			x
						8. La Dioselina	2:48	Merengue A	Sol	I y a une partie en <i>merengue joropiado</i>			
						9. Sin Corazón	3:10	Rumba Criolla	Do				
						10. Ando por la Playa	2:52	Meregue C	Sol	<i>Merengue-joropiado</i> , G-C-D7-C.			
						11. El Gato Goloso	3:22	Rumba ronda	Sol	Caractéristiques du rythme de <i>paseo vallenato</i> , thématique enfantine			x
						12. Caballito Alegre	2:47	Merengue A	Do				
13	Sobando la pita	Velosa y Los Carrangueros. Jorge Velosa : voix, guacharaca et harmonica. Delio Torres : Requinto et voix. José Luis Posada Buitrago : guitare Jorge Eliecer González Virviescas : tiple	1993	Discos Fuentes	Vinyl, LP	1. El Pitico	2:57	Rumba	Do	Thématique picaresque			x
						2. Ni Luto Ni Lagrimones	3:46	Merengue A	Sib	Sur la mort d'une manière carnavalesque			x
						3. El Celestino	3:43	Rumba	Re	Paseo vallenato. Le refrain est chanté à plusieurs voix.		x	
						4. Las Dos Mocitas	3:32	Merengue chiguano - C	Re	Merengue paisa. Observer la manière comme sont utilisées les basses. Il a un air guabina. Le texte est repris d'une romance populaire adaptée par Jorge Velosa.		x	
						5. El Boyaco Currambero	3:53	Rumba	Do	Rythme antillais			x
						6. La Tatequieta	2:59	Meregue C	Re	Merengue joropiado, ornementation intéressante dans le requinto dans le style de la harpe de la Plaine orientale			
						7. Si Me Olvidaste	3:12	Meregue C	Fa	Caractéristiques propres de la musique <i>guasca</i> , voix en tierces parallèles tout au long de la chanson			x
						8. Bienvenido José	3:19	Rumba	Sol-Fa	Modulation de Sol à Fa entre l'un et l'autre chanteur.			
						9. El Bajacocos	2:31	Merengue C	Sol	bimétrie 3/4 — 2/4, le requinto et la guacharaca jouent à 2/4 et la guitare fait la basse à 3/4.			
						10. Ingrata Cara de Gata	3:27	Rumba corrida	Sol	Caractéristiques du corrido mexicain présentes dans l'ornementation du requinto et dans la mélodie de la voix et par la réalisation de certains refrains à deux voix.			x
						11. Palomita Fugitiva	2:35	Meregue atravesado C	Sol	Merengue joropiado — chœurs très caractéristiques de la musique du sud des Andes de la Colombie — thématique de chagrin d'amour.			
						12. La Rumba del Bosque	3:25	Rumba ronda	Fa	Thématique écologique — chœur avec des enfants, association de l'écologie avec enfants.		x	
						13. Tan Solito y Achicopalao	2:27	Merengue C	Re	bimétrie 3/4 — 2/4, le requinto et la guacharaca jouent à 2/4 et la guitare fait la basse à 3/4.			

No	Nom du disque	Musiciens	Anée	Label	Format	Pièces	Durée	Rythme	Tonalité	Observations	Instrumental	Tempo lent	Tempo moyen	Tempo léger
14	Revolando en cuadro	Velosa y Los Carrangueros. Jorge Velosa : voix, guacharaca et harmonica. Luis Alberto Aljure Lis : tiple, bandola de la Plaine et voix. José Luis Posada Buitrago : guitare Jorge González Virviescas - Requinto et voix.	1994	Discos Fuentes	Vinyl, LP	1.El Miserere	3:15	Rumba ligera	Do	Paseo vallenato — le refrain est en groupe de manière responsoriale		x		
						2.Su Novia y Mi Mujer	3:06	Merengue carranguero - A	Re	Caractéristiques du corrido mexicain présentes dans l'ornementation du requinto et dans la mélodie de la voix et par la réalisation de certains refrains à deux voix.			x	
						3.Los Quediranes	3:02	Rumba ligera	Do				x	
						4.El Gallito Carranguero	3:44	Merengue Chiguano - C	Re-Fa	Alternance entre Re-La7 et Fa-Do7. Il y a un contrepoint à deux voix à la fin de la chanson.			x	
						5.La Pobre Viuda	3:39	Rumba - guabineada	Re	Il a une partie de la pièce qui alterne avec des cantas de guabina				x
						6.Blandito de Corazón	3:45	Merengue pasajero - C		Avec bandola de la Plaine orientale				x
						7.Pelaste el Cobre	3:25	Merengue Carranguero C	Fa					x
						8.Devuéveme Mi Destino	2:36	Rumba corrida	Do	Thématique de chagrin d'amour. Caractéristiques du corrido mexicain.			x	
						9.Digame señor coplero	2:56	Merengue carranguero - A		Le tiple est proche du rythme de la rumba				
						10.Alerta por Mi Ciudad	5:03	Rumba ligera	Re	Éléments guabina au début. Partie mélodique à la guitare. Partie de texte un peu répétée.				x
						11.La Mitad de la Vida	3:04	Merengue amarrado-A	Do				x	
						15	Marcando calavera	Velosa y Los Carrangueros. Jorge Velosa : voix, guacharaca et harmonica. Luis Alberto Aljure Lis : tiple, tambour et voix. Jorge González Virviescas : requinto et voix. José Fernando Rivas Gómez : guitare et voix.	1996	Discos Fuentes	CD	1.La Cojita del Tesoro	4:17	Rumba ligera
2.Llevando del Bullo	4:12	Merengue carranguero- A	Fa											x
3.A Mi Querida Novia	3:23	Rumba jalada	Sib											x
4.Plegaria Radiofónica	3:27	Merengue arriao C -	Sol	Thématique de protestation, une section torbellino est introduite, ce qui montre la proximité entre le torbellino et le joropo. Il y a un motif rythmique caractéristique pour la fin des phrases.										x
5.Que Viene un Angelito	3:45	Rumba con cositas	Sol	la guitare a des ornements du picking dans le blues									x	
6.La Pasilladora	4:00	Merengue Redovado C - pasillo	Fa	Il est possible d'observer des ornements du <i>pasillo</i> dans la mélodie des instruments et dans la mélodie de la voix. Est-ce joué avec bandola andine ?										
7.Eso Le Pasa Por Calabaza	5:11	Rumba-Rap	Re											x
8.El Cuchumbi	3:24	Merengue cañanguero - A	Re	Utilisation de ressources humoristiques dans la manière de réaliser l'harmonie et dans la manière d'utiliser les voix au style du rap. Utilisation des chants responsoriales. Également utilisation des effets sur les instruments.										x
9.Que Pena Con Mi Vecina	3:09	Rumba - Son	Re	Éléments du <i>Son</i> cubain. La couleur de la voix est assez douce. La figuration à la basse reprend des éléments du choro brésilien. Thématique humoristique.										x
10.Buenos Dias Campesino	3:23	Merengue carranguero - C	Re	Revendication du paysan									x	
11.La Gallina Mellicera	3:44	Rumba ronda	Sib	Thématique enfantine - basses à la guitare caractéristiques de la musique twist									x	
12.Margarita la Bonita	4:15	Merengue - bambuquiado	Re	Paseo vallenato.-chagements harmoniques intéressants.										

No	Nom du disque	Musiciens	An�ee	Label	Format	Pièces	Durée	Rythme	Tonalité	Observations	Instrumental	Tempo lent	Tempo moyen	Tempo léger	
16	En cantos verdes	Velosa y Los Carrangueros. Jorge Velosa : voix, guacharaca et harmonica. Luis Alberto Aljure Lis : tiple, tambour et voix. Jorge González Virviescas : requinto et voix. José Fernando Rivas Gómez : guitare et voix.	1998	Discos Fuentes	CD	1.Póngale cari�o al monte	4:24	Merengue carranguero A	Do	Thématique écologique.					x
						2.El mararito		Rumba Rap	Do	Rumba Rap, ornementation blues, comptine.					x
						3.Buenos Dias Campesino	3:23	X		Présent dans <i>así es la vida</i> 1982.					
						4.El raquire�o	4:45	Bambuco canción	Fa	Interprétation lyrique, non dansant, utilisation de point d'orgue. Deux voix en contrepoint. Accompagnement avec des accords ouverts.		x			
						5.La rumba de los animales	2:48	X		Présent dans <i>así es la vida</i> 1982.					
						6.El pateperro	2:26	Torbellino instrumental	Do - Re	Torbellino au style Santandereano, modulations au relatif mineur et à Ré	x				x
						7.Alerta por mi ciudad	5:03	X Rumba ligera		Présent dans <i>Revolando en cuadro</i> 1994.					
						8.La gofica de agua	3:34	X Merengue carranguero - C		Présent dans <i>Pa' los pies y el corazón</i> 1984.					x
						9.Planeta tierra	2:46	Rumba ligera	Do						
						10.Canto a mi vereda	5:18	Bambuco		Présent dans <i>De mil amores</i> 1990					
						11.La yerbamora	3:02	Rumba criolla instrumental	Do		x	x			
						12.Cómo le ha ido, cómo le va	2:41	Rumba ronda	Sol	Alterner les mélodies avec la guitare, jeux avec des animaux.				x	
						13.Debajo del arrayán	2:57	Bambuco canción	Do	Sonido muy delicado de la melodía, como de bandola				x	
						14.El Cagajón	3:45	Guabina canción	Re	alternancia de sonoridades abiertas y cerradas con sordina					
						15. Digame Se�or Coplero	3:07	X-Merengue carranguero - A		Présent dans <i>Revolando cuadro</i> 1994.					
17	Patiboliando	Velosa y Los Carrangueros. Jorge Velosa : voix, guacharaca et harmonica. Luis Alberto Aljure Lis : tiple, tambour et voix. Jorge González Virviescas : requinto et voix. José Fernando Rivas Gómez : guitare et voix.	2002	MTM	CD	1.Boyaquito sigo siendo	3:28	torbellino reinoso	Do	Changements harmoniques et mélodie inhabituelle pour le <i>torbellino</i> , revendication de l'identité, le torbellino en					x
						2.Amorcitos escondidos	3:32	merengue joropeado -C	Fa						x
						3.El maleficio	2:41	bambuqrengue sure�o	Fam	éléments harmoniques, mélodiques et rythmes du bambuco du sud de la Colombie. Se termine par la tierce majeure.					x
						4.Sin dinero y sin calzones	3:17	bambuco fiestero	Fam	Thématique picaresque, passage au mode majeur au milieu.					x
						5.El rey pobre	3:43	merengue joropeado -C	Do						x
						6.Cuando yo tenía y podía	2:40	rumba	sol	Caractéristiques du corrido mexicain.					x
						7.Dónde te encuentres	3:13	merengue carranguero - A	Do						x
						8.El regreso de la china	3:33	merengue carranguero - A	Fa						x
						9.Flor de papael	3:32	merengue joropeado -C	Fa					x	
						10.Lero lero candelero	3:06	rajale�a	La m	Caractéristiques de la rajale�a, avec tambora, parties a cappella avec parties alternées avec accompagnement instrumental.					x
						11.Mariposita de mil colores	3:08	rumba	Re					x	
						12.Tominejo	2:43	Merengue A - merengue fiestero	Sib						x
						13.Una misma calavera	3:06	rumba	Fa						x

No	Nom du disque	Musiciens	Année	Label	Format	Pièces	Durée	Rythme	Tonalité	Observations	Instrumental	Tempo lent	Tempo moyen	Tempo léger
18	Lero, lero, candelero	Velosa y Los Carrangueros. Jorge Velosa : voix, guacharaca et harmonica. Luis Alberto Aljure Lis : tiple, tambour et voix. Jorge González Virviescas : requinto et voix. José Fernando Rivas Gómez : guitare et voix.	2003	MTM	CD	1.La gallina mellicera	4:00	X		Présent dans <i>marcando calavera</i>				
						2.Dónde estarán tantán	2:24	Merelao	Do	Combinaison de <i>merengue</i> avec <i>currulao</i> — introduction avec la guitare mélodique, section a cappella avec l'accompagnement avec les paumes des mains.				x
						3.La rumba de los animales	2:51	X						
						4.Lero, lero, candelero	3:09	X						
						5.El marranito	3:06	X						
						6.Cuando yo me baño	2:47	Vals	Fa					
						7.La rumba de las flores	3:06	X		Présent dans <i>Revolando cuadro</i> 1994				
						8.La cucharita	3:42	X						
						9.Cómo le ha ido, cómo le va	2:40	X						
						10.El chirimóyilo y la guayab	3:07	Guabina	Re	Avec <i>acelerando</i> et phrases avec un point d'orgue, jeux de mots dans le text, mélodies avec chromatismes.		x		
						11.Los trabalenguas	2:22	X		Présent dans <i>Con alma vida y obrero</i> 1985				
						12.Las diez pulguitas	3:41	X						
						13.El moño de las vocales	3:56	Canta de guabina-torbellino	Sol	Il est possible de retrouver la forme de <i>moño</i>				x
						14.Mocoqueco	2:53	Rumba- ronda	Re	Avec des ressources ludiques et humoristiques — musicalisation d'onomatopées et de jeux de mots sonores				x
						15.Tilingo tilango ;	1:37	Bambuco	La	Alternance 6/8 — 3/4. Son de cymbale dans le tiple.			x	
						16.El chichirochio.	3:30	Rumba- ronda	Do					x
						17.Las adivinanzas del jajajaj	2:27	loropo	Do	Avec des modulations à Lam et Rem				x
						18.LA rumba del bosque	3:20	X						
						19.Las diabluras	3:35	X						
19	Surungusungu	Velosa y Los Carrangueros. Jorge Velosa : voix, guacharaca et harmonica. Jorge González Virviescas : requinto et voix. José Fernando Rivas Gómez : guitare, guitare électrique et voix. Manuel Cortés González : tiple et voix.	2005	MTM	CD	1 Mi compadre chulo	3:48	merengue carranguero -Merengue A	Do	Très rapide				x
						2 Me conformo con mirarte	3:09	rumba ligera	Fa					x
						3 Amorcito de mi vida	3:31	merengue carranguero - Merengue C	Re					x
						4 Qué mujer más bella ella	2:45	rumba corrida	Sib					x
						5 Por querer una puentana	3:26	merengue guabiniado - MerengueC	Re					x
						6 Solecito sabanero	3:18	merengue joropeado- Merengue C	Sib					x
						7 El jualandrés	2:37	rumba ligera	Re- FA				x	
						8 La bonirritica	2:58	merengue carranguero- Merengue A	Do					x
						9 Por un beso que me dite	2:38	merengue chiguano - Merengue C	Sol	Suivre le phrasé par deux mesures avec un accent particulier dans le dernier temps de la deuxième mesure.				x
						10 La flor de un día	3:19	rumba corrida	Re	Sonorité avec des accords ouverts et sans arrêts, rythme avant.				x
						11 No te quiero por lo bonita	2:50	merengue carranguero- Merengue A	Sol	Caractéristiques du <i>merengue sabanero</i>				x
						12 La carranga es libertad	4:07	merengue arriao -A	Rem	Finis en majeur				x
						13 Mi burritorio	3:09	merengue jugueton . Merengue A	FA					x
						14 Los latinajos	3:18	rumba menoreada	Re	Ressource humoristique avec le passage au mode mineur et avec l'accord diminué.				x
						15 Pregúntale a los luceros	2:33	bambuco arriao	Dom	Modulation au mode majeure. Il est possible de retrouver un élément caractéristique de la musique du sud de la Colombie avec le VIe degré.				x
						16 Que solita está mi tierra	2:14	bambuco merengueado	Fa				x	

B. Tableaux d'analyse du corpus de musique enregistrée des groupes de la famille Amado ([tableau Excel ici](#))

No	Nom du disque	Musiciens	Année	Label	Format	Pièces	Durée	Rythme	Tonalité	Observations	Instrumental	Tempo lent	Tempo moyen	Tempo léger	
1	Ancestro campesino	Cuarteto los hermanos Amado : Pedro Nel Amado : percussion et première voix, Juan Gabriel Amado : requinto 2 et choeurs, Juan Ramón Amado : guitare et requinto 1, Senén Amado : tiple et choeurs,	1988	The Orchard Music (en nombre de CODISCOS VINTAGE LP)	Vinyl, LP	1. El perro mocho	3:56	Rumba	Sib				x		
						2. Te conocí cumpliendo años	3:14	Merengue C	Fa	Garde caractéristique du merengue joropiado				x	
						3. Promesera	3:22	Merengue A	Fa	Présente des caractéristiques du merengue parrandero paisa				x	
						4. Orquidea	3:10	Torbellino	Do	Torbellino au style de Boyacá	x			x	
						5. Nos casaremos chinita	3:06	Merengue C	Fa	Très proche du torbellino				x	
						6. Mujer maliciosa	3:22	Merengue A	Fa					x	
						7. Muchachita de mi pueblo	4:29	Merengue A	Sol					x	
						8. La leyvanita	2:38	Torbellino-Guabina	Fa	Regarder la différenciation entre torbellino et guabina, si c'est une guabina chanson			x		
						9. Historia de mi región	4:16	Merengue A	Sol	Allusions historiques qui peuvent être intéressantes				x	
						10. El conductor de mi pueblo	3:30	Merengue C	Sol	Présente des caractéristiques du merengue parrandero paisa				x	
						11. Alegre	3:09	Merengue A	Fa	Agogique du bambuco				x	
						12. Casería	3:11	Merengue C	Sib		x			x	
						2	Un canto a la vida	Pedro Nel Amado: percussion et première voix, Fabio Vargas Ávila: requinto et choeurs, Juan Gabriel Amado: tiple et deuxième voix, Luis E. Amado: guitare, basse et choeurs	2000	Discos el Dorado	CD	1. Ya no quiero trabajar	2:28	Merengue A	Sol
2. Los recuerdos del ayer	3:19	Merengue A	Sib	Avec une basse électrique, figuration un peu proche de celle du vallenato. Partie intéressante du texte qui parle de retrouver la joie perdue par la violence dans le pays.										x	
3. Mi razón de vivir	3:30	Rumba corrida	Sol	Avec une fin en mi mineur, une mélodie un peu étrange dans le requinto, l'influence du vallenato se fait sentir dans la mélodie, est-il dansant ?									x		
4. Bello espanto	2:42	Merengue A	Fa											x	
5. Enamorado de ti	3:27	Guaracha	Do	Cela se termine en Lam, c'est un rythme qui semble avoir une agogique de Merengue cométrique avec une anticipation de la basse dans le dernier tiers de la mesure.									x		
6. Triste realidad	3:35	Merengue A	Sib	Thématique écologique.										x	
7. Perder por conocer	3:39	Pasco	Fa	Présente un type d'accompagnement du rythme de porro.									x		
8. Tu serenata	3:11	Merengue A	Sib											x	
9. Hasta aquí nos trajo el río	2:47	Torbellino	Fa	Strophes picaresques										x	
10. No hay otro amor	4:06	Merengue C - joropé	FA											x	
11. Vida de perros	3:33	Rumba	Re											x	
12. Año nuevo y año viejo	3:48	Merengue A	Fa											x	
13. Fiesta con rompe-son	4:02	Rumba jalada												x	
14. Dina Luz	3:09	Merengue A	Fa	Vallenato de Escalona. La basse marque toujours les 3 temps.										x	
3	Pa' bailar con sumercé	Jacinto y sus hermanos :	2007	TIPICOL MUSIC	CD	1. Preso de Amor	3:55	Merengue A	FA	L'harmonie tourne autour de la tonique et de la dominante, à l'exception d'un accord sous-dominant dans l'intro.				x	
						2. Larga Espera	4:07	Rumba	Fa	Rumba corrida.			x		
						3. Que Bonito Es el Campo	2:53	Merengue C	Fa	Final de type de rythme de porro. Il y a des sections qui sortent de la quadrature.				x	
						4. Lucho Lucho	3:27	Rumba	Sol	Le rythme un peu ambigu, surtout dans le guacharaca et le chant.			x		
						5. Flor Estella	2:55	Rumba criolla	Sib	Cadence rompue à la fin, accompagnement entre bambuco et merengue contramétrique.	x			x	
						6. De Cumpleaños	2:55	Rumba	Sib	L'harmonie tourne autour de la tonique et de la dominante.			x		
						7. A Moniquira	2:56	Merengue C	Sib					x	
						8. Recuerdos de una Ilusión	3:03	Rumba	Sib	Modulation vers la sous-dominante.			x		
						9. Recordando Mis Ancestros	2:49	Guabina costumbrista	Sib	Guabina-torbellino entre la tonique et la dominante				x	
						10. Regresa Mujer	3:26	Rumba	Sib	Un peu traîné, avec une tendance au ternaire.			x		
						11. Condena de Amor	4:05	Merengue A	Sib					x	
						12. Amores Que Nunca Olvidé	4:12	Rumba	Fa	Modulation vers la sous-dominante.			x		
						13. El Pintao	3:04	Merengue C	Sib	Présente des caractéristiques du merengue parrandero paisa.				x	

C. Tableaux d'analyse du corpus de musique enregistrée du groupe *El Pueblo Canta* ([tableau Excel ici](#))

No	Nom du disque	Musiciens	Anée	Label	Format	Pièces	Durée	Rythme de danse	Tonalité	Observations	Instrumental	Tempo lent	Tempo moyen	Tempo léger
1	¡Ay qué sería de mi folclor!		2016	Edi-Son producciones	CD	1. ¡Ay qué sería de mi folclor!	3:27	Merengue C - Merengue Zarand	Fam	Caractéristiques de rajeleña - oscillation entre la tonalité mineure et majeur-présence de la substitution tritonique.			x	
						2. Ausente palomita	4:01	Rumba-Pacífico	Rem	Il se termine en majeur, a des virages harmoniques et mélodiques modaux. Des caractéristiques sonores du sud des Andes.			x	
						3. Mi burrito consejero	4:41	Merengue C - Merengue Galop	Sol	Merengue joropiado, sifflet produit à deux voix.			x	
						4. Cantor pintor	3:45	Merengue C - Merengue Jorop	fam	Avec capachos, sonorité similaire à celle du groupe inti illimani			x	
						5. Mi fortuna	4:15	Merengue A - Merengue Leña	Re				x	
						6. El comelón	4:05	Rumba Quebradita	Sib				x	
						7. Soy jardinero	4:44	Merengue A - Merengue Labra	Sol m	Section intermédiaire avec bambuco. Alternance entre majeure et mineure.			x	
						8. Mi Carlinita	4:51	Bambuco campesino	Sib	Bambuco balade, avec un travail vocal du type chanson pop. Accompagnement avec le rythme merengue bambuco.			x	
						9. El amor canta	4:27	Merengue C - Merengue Alegr	Fa	Merengue joropiado.			x	
						10. Por amor a ellas	3:50	Rumba Quebradita	Sol	Type de rumba corridá, avec beaucoup de figuration dans la ligne de basse.			x	
						11. Mis quereres	4:32	Merengue A - Merengue trabaj	Sol	Caractéristiques de merengue parrandero.			x	
						12. Homenaje a la copla	4:05	Torbellino Molendero	Sol	Finale à la dominante, introduction avec des accords qui dépassent le cercle harmonique traditionnel du torbellino. Utilisation des percussions traditionnelles du torbellino : mâchoire d'âne, nattes, cuillères en bois.			x	
						13. Consejitos a mi novia	3:36	Merengue C - Merengue pasol	Sol	Cadenes harmoniques : I-V, V-VI, I-IV-III-I, V-IV-III-I			x	
						14. El chisme pregunta	3:22	Rumba carranguera	DO	Caractéristiques sonores de la musique folk, avec beaucoup de figuration dans la ligne de basse, thème humoristique.			x	
						15. Zapato roto	3:28	Merengue A - Merengue lejand	Sol	I-II-III (en tant que dominant) I			x	
2	Cantores y Bailadores		2007	Edi-Son producciones	CD	16. El glesito gustador	3:32	Merengue C - Merengue carran	Fa	Cela commence avec une <i>guabina</i>			x	
						1. A Mi Vieja Escuelita	4:23	Merengue C	FA	Il se termine en Do majeur, rythme sauté avec harmonica.			x	
						2. Tiplesito Parrandero	3:03	Merengue A - Merengue	Sol	Regarder les variations de l'accompagnement dans le guacharaca.			x	
						3. El Conquistador	3:54	Rumba	Sib	Percussion avec maracas et cuillères. Tournures mélodiques inhabituelles dans le genre. Tournures mélodiques dans le requinto typique de la harpe au joropo.			x	
						4. Solita Con Su Ilusion	3:14	Merengue C - Merengue jorop	Sol				x	
						5. Merenguito A Mi Tierra	3:04	Merengue C - Merengue	Sib				x	
						6. La Contrariada	3:16	Rumba	Sol	Caractéristiques sonores de la musique folk. Thème humoristique.			x	
						7. El Pistacho	3:57	Merengue A	Do	Le guacharaca dans ce système fait des phrases en soulignant et en serrant les 2 premières croches de chaque groupe de 3.			x	
						8. Homenaje A La Vida	4:38	Merengue A	Sib	Très claire la mélodie avec le sycopie mélodique.			x	
						9. Vivan Los Animalitos	3:50	Rumba - Rumba ronda	Sol	Thème écologique et pour enfants			x	
						10. Entre Coplas	3:58	Merengue C - Merengue jorop	Sib	Percussion avec maracas, se termine par la dominante, agogique caractéristique du			x	
						11. Mi Campesina	3:55	Merengue C	sol	Percussion avec des cuillères. L'agogique est différente du merengue joropiado, peut-être plus proche du pasillo. Finale au 4e degré, Do maj7.			x	
						12. Ana María	3:42	Rumba	Do				x	
						13. Viva La Murga	4:36	Merengue C	Sib				x	
						14. Los Agüeros	4:48	Rumba	Do				x	
15. Villancico Campesino	3:16	Merengue A - Bambuco rajele	Sol m	Avec <i>tambora</i> , passage entre le majeur et le mineur			x							
3	A Sombrero Quitido	Alvaro Suesca, voix principale et requinto, Jorge Suesca guitare, Juber Suesca tiple et, Edixon Suesca à la guacharaca.	1997		CD	1. Esta es la dicha guabina	4:02	Guabina	Do	Combinaison avec <i>canta</i> de torbellino			x	
						2. Sirenita azul	3:22	Merengue A	Do				x	
						3. Sinfonia Carranguera	3:05	Rumba	Re	Pièce instrumentale avec flûte, lignes de la basse caractéristique du rythme de porro, con	x		x	
						4. El cuento de Tanisho	3:59	Merengue C	Sol	Observer les interludes au niveau harmonique et les figurations rythmiques			x	
						5. Amor de Adolescentes	3:04	Rumba-paseo	Si	Similaire au paseo vallenato		x		
						6. Tufica mi patria	3:09	Merengue A	Sol #				x	
						7. Buscandole la comba al palo	3:04	Torbellino	Si	Utilisation de cuillères, maracas, zambumbia. Le tiple et la guitare participent également aux variations et ornements mélodiques.	x		x	
						8. El viejito Pantaleon	4:33	Merengue A	Do #	Avec harmonica			x	
						9. De rumba con mi morena	3:31	Rumba	Si	Sens picaresque			x	
						10. Canto a Lolita	3:22	Merengue A	Re				x	
						11. Cariño Malo	3:51	Merengue C	Do	Merengue joropiado, un peu <i>guasca</i> selon la tournure mélodique et le texte.			x	
						12. La Dolores	4:40	Rumba	Si	Caractéristiques propres de la musique <i>guasca</i>			x	
						13. La Condenilla	4:00	Merengue C	Sol#	Caractéristiques propres de la musique parrandera			x	

D. Tableaux d'analyse du corpus de musique enregistrée du groupe *Los Filipichines* ([tableau Excel ici](#))

No	Nom du disque	Musiciens	Année	Label	Format	Pièces	Durée	Rythme	Tonalité	Observations	Instrumental	Tempo lent	Tempo moyen	Tempo léger						
1	Sabor Carranguero	Abel Cordero: basse électrique, José Garzón: tiple, Pedro Beltrán: requinto et Jaime Castro: voix principal et la guacharaca.	1997	Discos El Dorado	CD	1. Sabor Carranguero	3:36	Merengue C	Sol	Avec la basse électrique, la basse marque toujours à 3.		x								
						2. Homenaje de Cumpleaños	4:02	Merengue A	Mib	Le système rythmique n'est pas clair, car la basse marque toujours trois noirs.				x						
						3. Ese Beso	3:16	Rumba	Re	Caractéristiques de corrido mexicain et de basse de musique tropicale.					x					
						4. A Lucesita	3:22	Rumba	Fa	Caractéristiques mélodiques et fins de phrase caractéristiques du rythme de corrido et de la ranchera mexicaine.						x				
						5. la niña bonita	3:37	Rumba	Fa			x								
						6. Jardinerio Enamorado	3:43	Merengue A	Sol						x					
						7. Linda Flor	3:57	Rumba	Sol											
						8. Por el Amor de Sumerce	3:35	Rumba	Sol	La basse marque tous les temps comme dans le corrido mexicain.						x				
						9. Vivi en las Nubes	4:06	Rumba	Sol							x				
						10. Otra Navidad	3:14	Rumba	Sol			x								
						11. El Mono colorao	3:52	Rumba	Re								x			
						12. El Carbonero	4:15	Rumba	Re	Récit de la vie du mineur et de ses difficultés.		x								
						13. Muñequita Campesina	3:52	Merengue A	A	Caractéristiques bien définies du merengue carranguero							x			
						14. Veinte Abriles	3:02	Merengue A	Fa									x		
						15. La Muchacha del Servicio	3:30	Rumba	Fa	Finis en Rem					x					
						16. Viva la Vida	3:51	Merengue C	G	Caractéristiques proches du merengue joropiado									x	
2	Sabor Carranguero, Vol. 2	Abel Cordero: basse électrique, José Garzón: tiple, Pedro Beltrán: requinto et Jaime Castro: voix principal et la guacharaca.	1998	Discos El Dorado	CD	1. Fiesta Nueva	3:11	Rumba	Fa	Changements harmoniques très proches du Vallenato nouveau : F-Am-Gm-C7//Dm-C7-F//C7-Bb-F. Les motifs de la basse sont typiques de l'accompagnement vallenato.				x						
						2. La M.G.	3:37	Merengue C	Do	Final avec fade out, caractéristique du merengue parrandero.						x				
						3. El Cocuyano	2:55	Merengue C	Sol	Merengue joropiado					x					
						4. La Quinceañerita	3:40	Merengue A	Fa	La syncope caudale peut être observée très clairement, avec						x				
						5. Del Campo Hacia la Ciudad	3:04	Rumba	Fa	Final en Rem. Rythme de l'accompagnement de type porro.										
						6. Morena Linda	3:03	Merengue A	Re	Final en Bm. Caractéristiques de merengue vallenato.							x			
						7. Como Una Diosa	3:00	Rumba	Lam	Modulation au relatif majeur					x					
						8. Mira Que Te Coge El Tarde	3:05	Rumba	Mib	Final en Do mineur					x					
						9. Yo Tengo Mil Amores	3:00	Merengue C	Fa									x		
						10. Siativenita	4:08	Rumba	La	Finale caractéristique du vallenato								x		
						11. Avsipas y Avejones	3:21	Merengue A	La										x	
						12. Llévame en Ti	3:14	Merengue C	Fa										x	
						13. Pobre Mi Amigo	3:39	Rajaleña	Re	Avec tambora									x	
						14. Canto a Boyacá	3:42	Merengue A	Sib	Cadence rompue à la fin, finie en Sol mineur									x	
						15. El Merengue Campesino	3:10	Merengue A	Sib	Pièce prototypique du merengue									x	
						16. El de la Vaca	4:09	Merengue C	Do	Intro avec harmonique et basse avec trois noirs en permanence									x	
						17. El Hombre Alegre	3:13	Merengue A	Re	Solo de basse — interlude — final de vallenato									x	
3	Arte Amor y Alegria	Jaime Castro y Los Filipichines	2014	CANTAUTOR RECORDS	CD	1. El Chacho Difícil	3:19	Merengue A	La					x						
						2. La Palomita	3:25	Merengue A	Bb					x						
						3. Mañana Me regreso Al Campo	3:24	Rumba	Mi	Basse avec accompagnement propre du rythme de porro.						x				
						4. Lluvia Lluvia	4:01	Merengue C	Re									x		
						5. La Ley de Un Loco	2:57	Rumba	Do	Thématique politique.									x	
						6. La Parva	3:16	Rumba Criolla	Sib			x							x	
						7. En Defensa Del Amor	3:23	merengue A	Re						x					
						8. Quién Podrá Salvarme	3:56	Rumba	Sib										x	
						9. Tu Mejor Adorno	2:57	merengue A	Sol										x	
						10. La Muchacha	3:23	merengue C	Sol											x
						11. Se Hizo Mamacita	3:03	Rumba	Mi											x
						12. Marielita	3:04	Rumba	Do	Accompagnement caractéristique du paseo vallenato, guitare									x	
						13. El Jardín Del Amor	3:14	Rumba	Sol	Accompagnement caractéristique du paseo vallenato.										x
						14. Paso De Reina	2:31	Padosoble	Fa						x					
						15. Dulce Amor	2:46	Rumba	Fa	Accompagnement caractéristique du porro										x

E. Tableaux d'analyse du corpus de musique enregistrée du groupe *San Miguelito* ([tableau Excel ici](#))

No	Nom du disque	Musiciens	Année	Label	Format	Pièces	Durée	Rythme	Tonalité	Observations
1	Puro Folklor	Efraín, Edwin et Fernando Albarraçin	2010		CD	1. Tu Crees Que Es Asi	3:13	Tropical	Sol	Entre les rythmes de <i>porro</i> , <i>merengue</i> et musique <i>sabanera</i> -
						2. La Rosa Mentirosa	2:48	Merengue A	Fa	Pièce de Jorge Velosa.
						3. Me Vas a Querer	3:50	Son cubano	Sol	
						4. Por Fin Se Van a Casar	3:44	Rumba	Sol	Pièce de Jorge Velosa.
						5. Mix San Miguelito	4:49	Tropical	Mib	Pièces de Gali Galeano, Eliseo Herrera et Luis Felipe Herran.
						6. Mosaico Carranguero	5:25	merengue C	FA- RE	Versions des chansons <i>Te digo adiós</i> et <i>chinita boyacacuna</i> de Jorge Velosa.
						7. El Turco Perro	2:51	Tropical	Mib	
						8. La China Que Yo Tenía	4:12	Merengue A	Fa	
						9. Loco Rock And Roll	3:17	Rumba-rock and roll	Mib	Combinaison de rock and roll, rumba et porro. Sections avec guitare électrique dans le style de Noel Petro.
						10. San Miguelito Arriero : El cuchipe-échele candela al monte	6:25	Merengue C-Parrandera	Fa	Versions des pièces de musique parrandera paisa en rythme de son parrandero. Versions des chansons <i>El Cuchipe</i> et <i>échele candela al monte</i> , <i>Arriero</i> .
						11. La Gorra	2:40	Porro-fandango	Sib	Version de la pièce <i>La Gorra</i> de Eliseo Herrera.
						12. La Media Arepa	4:43	Merengue C	Fa	
						13. Un Ratón Con Pantalones	3:33	Merengue C	Do	Versions des pièces de musique parrandera paisa <i>Un Ratón Con Pantalones</i> de Luis Albeiro Marin.
						14. Los Experimentos	3:48	Rumba son	Do	Version de la chanson <i>Los Experimentos</i> du compositeur Libardo Gonzales du groupe <i>Son de allá</i> .
						15. Las Diez Pulguitas	3:49	Rumba ronda	Re	Version de la chanson de Jorge Velosa.
						16. Devuélveme Mi Destino	4:00	Rumba corrida	Re	Version en style balada pop et racha mexicaine de la chanson <i>Devuélveme Mi Destino</i> de Jorge Velosa.
2	Atr3vido	Efraín, Edwin et Fernando Albarraçin	2016		CD	1. El Buen Mozo	3:09	Merengue C	Sib	Chanson de chagrin d'amour avec une modulation en do majeur à la fin.
						2. Se Fue la Mala Racha	3:25	Tropical	Re	Caractéristiques de la musique <i>sabanera</i> de la côte caraïbe colombienne avec accordéon et euphonium.
						3. La Celosa	3:19	merengue A	Fa	
						4. No la Hago Quedar Mal	3:14	Tropical	Fa	Caractéristiques du merengue de la République Dominicaine.
						5. Quejas y Reclamos	3:41	Merengue C	Sib	
						6. Yo Mejor Me Voy	3:20	Rumba	Sib	Caractéristiques de la musique country.
						7. Los 15 y los 30	3:30	Merengue C	Sol	
						8. Y para Que	3:28	Rumba corrida	Sib	Caractéristiques de la musique country et du style ska - modulation à Do majeur.
						9. El Rock Carrangero	3:13	Merengue C	Lam	C'est l'histoire de la façon dont ils sont devenus musiciens <i>carrangueros</i> . Utilisation de guitares avec des effets.
						10. Luna Ven Ven Ven	3:43	Rumba	Fa	Nous retrouvons des caractéristiques de la musique Calypso.
						11. La Rumba Coja	4:36	Rumba	Do	Version de la chanson de Jorge Velosa.
						12. De Donde Es	3:38	Rumba - paseo	Sib	Nous retrouvons des caractéristiques du vallenato dans le style de Carlos Vives.

F. Tableaux d'analyse du corpus de musique enregistrée du groupe *Velo de Oza* ([tableau Excel ici](#))

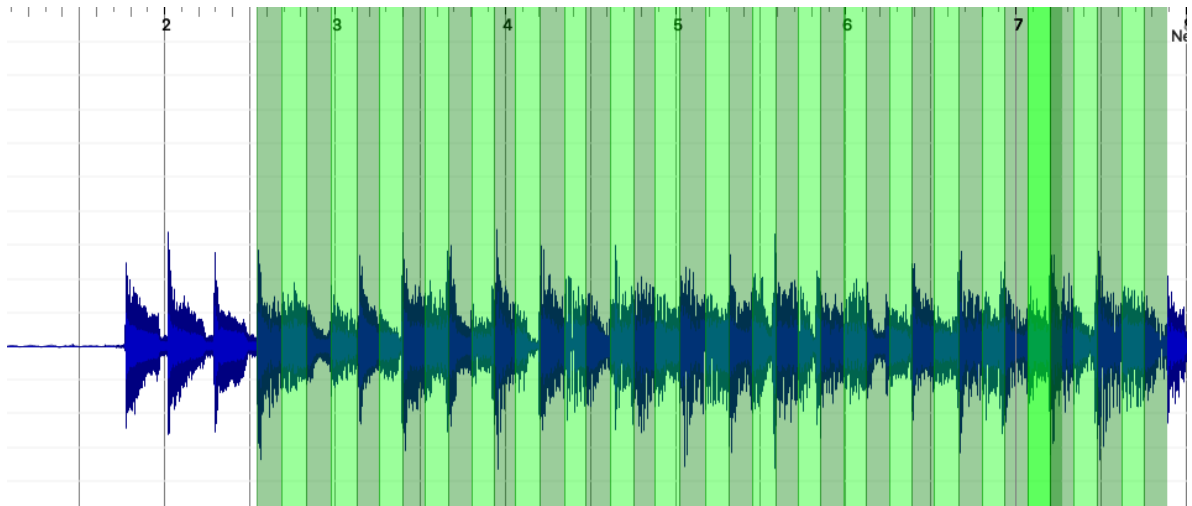
No	Nom du disque	Musiciens	Anéce	Label	Format	Pièces	Durée	Rythme	Tonalité	Observations
1	Sumercé		2012	MTM	CD	1. Si Supieras	3:30	Rumba	Do	
						2. Don Negativo	3:45	Rumba	Mi	
						3. Julia, Julia, Julia	4:06	Rumba	Sol	
						4. La Ruana	2:52	Rumba	Do	
						5. Eso Le Pasa por Calabaza	3:48	Rumba	Re	
						6. Racamandaca	3:59	Rumba	Re	Finis en Si mineur.
						7. Lo Siento Nena	4:02	Rock-pop	Mi menor	Ballade rock.
						8. Calambre Llanero	3:16	Joropo-rock	La m	
						9. Las Diabluras	3:03	Merengue A	Fa	
						10. La China Que Yo Tenía	3:11	Merengue A	Fa	
						11. Doña Felicidad	3:10	Rock and roll - country	Fa	Modulation à Sol majeur.
						12. To Fly	2:48	Merengue C	La	
						13. Boyacan Mix	6:47	Bonus track		
2	Chowé	Frank Forero à la voix et à la guitare, Fabián Pinilla à la batterie et la guacharaca, Jhonny Martínez au Requinto et David Barrera à la basse électrique.	2020	Velo de Oza Velo de Oza	CD	1. Orguloso	3:48	Merengue C	Do	
						2. Póngale Cariño al Monte	4:05	Merengue C	Do	
						3. Envidia Cochina	3:10	Merengue C	Re	
						4. Alguien	3:55	Rumba	La	Comprends une intro de <i>guabina</i> , un intermède de <i>torbellino</i> et des éléments de la musique country et la musique ska.
						5. Mucho Lo Fiel	3:10	Merengue C	Re	L'accompagnement merengue est largement dispersé parmi les instruments de l'ensemble de rock.
						6. ¡Ay Compadre!	3:12	Rumba	La	Interlude de merengue commétrique.
						7. Recuerdos	4:42	Merengue C	Mi	Il a des sections de RAP et une section sur un type de ballade rock.
						8. Velolove	3:51	Rumba-lenda	La	Section RAP en plusieurs langues.
						9. Chowé	3:30	Merengue C	La m	Cercle harmonique Fa – Sol – Lam - Lam
						10. Ojos Color Mondongo	3:06	Rumba	Do	
						11. Madame del Campo	3:22	Merengue A	Mi	
						12. La Cucharita	3:18	Merengue A	Sol	

G. Tableaux d'analyse du corpus de musique enregistrée du groupe *Los Rolling Ruanas* ([tableau Excel ici](#))

No	Nom du disque	Musiciens	Anée	Label	Format	Pièces	Durée	Rythme	Tonalité	Observations
1	La Balada Del Carranguero	Juan Diego Moreno : voix principale et guacharaca, Fernando Cely : requinto et voix, Luis Guillermo González : guitare et voix et Jorge Mario Vinasco : tiple.	2017	Sans Label	CD	1. Out Loud	2:05	Rumba-rock	Do	
						2. Maleza	3:09	Merengue A	Fa#m	Los Rolling Ruanas avec Edson Velandia
						3. Ojos Brujos	3:21	Merengue A	Do	
						4. María Guadaña	2:54	Rumba	Rem	
						5. Dos Mitades	2:44	Rumba	Sol	
						6. Hoy para Siempre	4:33	Merengue A	Solm	Los Rolling Ruanas et Catalina García
						7. Carrantá	2:55	Merengue A	Sib	
						8. La Balada del Carranguero	3:19	Rumba	Re	
						9. Crazy Little Thing Called Loved	3:22	Rumba	Re	Version de la chanson <i>Crazy Little Thing Called Loved</i> du groupe Queen.
						10. Toxicity	3:27	Merengue C	Dom	Version de la chanson <i>Toxicity</i> du groupe System of a Down
2	Sangre Caliente	Juan Diego Moreno : voix principale et guacharaca, Fernando Cely : requinto et voix, Luis Guillermo González : guitare et voix et Jorge Mario Vinasco : tiple.	2018	Sans Label	CD	1. Fan Django	3:20	Merengue C	Solm	
						2. Ficción	3:39	Rumba	Dom	
						3. Al Caer el Sol	4:11	Rumba	Solm	
						4. Sangre Caliente	4:01	Rumba	Sol#m	Combinaison avec cumbia
						5. Caballo de Acero	3:13	Rumba	Mi	
						6. La Edad Primera	3:49	Merengue A	Fam	Los Rolling Ruanas et Inti Illimani
						7. Patecumbia	2:40	Rumba	Fam	
						8. Rajaleña	4:34	Rajaleña	Sim	Los Rolling Ruanas et Rap Bang Club
						9. Mr. Gringo	3:21	Rumba	Do	
						10. Ojos de Serpiente	3:19	Rumba	Do#m	
						11. Huracán	3:38	Torbellino	Fa	
						12. Cordero Manso	2:26	Merengue C	Dom	
						13. Quimeras	3:11	Merengue A	Sim	Los Rolling Ruanas et Femina

Annexe 3 : Représentation graphique et tableau d'analyse statistique de la segmentation du pattern rythmique du merengue *commétrique* de la *guacharaca* dans l'extrait de la chanson *Palomita de Ojos Verdes*¹⁰³⁶

Représentation graphique de l'audio



Représentation graphique de la segmentation du pattern rythmique du merengue *commétrique* de la *guacharaca* dans l'extrait de la chanson *Palomita de Ojos Verdes*¹⁰³⁷.

¹⁰³⁶ Jorge Velosa y los Hermanos Torres, « Palomita de ojos verdes », *A ojo cerrado*, Discos Fuentes, 1989. Voici le lien pour entendre l'extrait de pour cet exemple [ici](#).

¹⁰³⁷ Analyse réalisée avec logiciel *Sonic Visualise*. Voir l'analyse sur le logiciel [ici](#).

Analyse statistique des rapports de durée entre les coups qui déterminent la division en croches à la *guacharaca* dans l'extrait de la chanson *Palomita de Ojos Verdes*

Pulsations	Distance en millisecondes entre les coups	Distance en millisecondes entre les croches	Distance en millisecondes entre les pulsations	Distance en pourcentage entre les croches	Fractions
1	2,542222222				
	2,690612245	0,1483900230		34%	3/8
	2,832834467	0,1422222220		32%	3/8
2	2,980861678	0,1480272110	0,4386394560	34%	3/8
	3,128888889	0,1480272110		35%	3/8
	3,258775510	0,1298866210		31%	2/8
3	3,398820862	0,1400453520	0,4179591840	34%	3/8
	3,529433107	0,1306122450		32%	3/8
	3,667301587	0,1378684800		34%	3/8
4	3,808072562	0,1407709750	0,4092517000	34%	3/8
	3,938684807	0,1306122450		33%	3/8
	4,062040816	0,1233560090		31%	2/8
5	4,205714286	0,1436734700	0,3976417240	36%	3/8
	4,347936508	0,1422222220		35%	3/8
	4,473469388	0,1255328800		31%	2/8
6	4,614965986	0,1414965980	0,4092517000	35%	3/8
	4,754285714	0,1393197280		34%	3/8
	4,881995465	0,1277097510		31%	2/8
7	5,026394558	0,1443990930	0,4114285720	35%	3/8
	5,178775510	0,1523809520		36%	3/8
	5,313741497	0,1349659870		32%	3/8
8	5,453061224	0,1393197270	0,4266666660	33%	3/8
	5,590204082	0,1371428580		34%	3/8
	5,717913832	0,1277097500		32%	3/8
9	5,851428571	0,1335147390	0,3983673470	34%	3/8
	5,990748299	0,1393197280		34%	3/8
	6,121360544	0,1306122450		32%	3/8
10	6,256326531	0,1349659870	0,4048979600	33%	3/8
	6,391292517	0,1349659860		33%	3/8
	6,521904762	0,1306122450		32%	3/8
11	6,665578231	0,1436734690	0,4092517000	35%	3/8
	6,804897959	0,1393197280			
	6,935510204	0,1306122450			

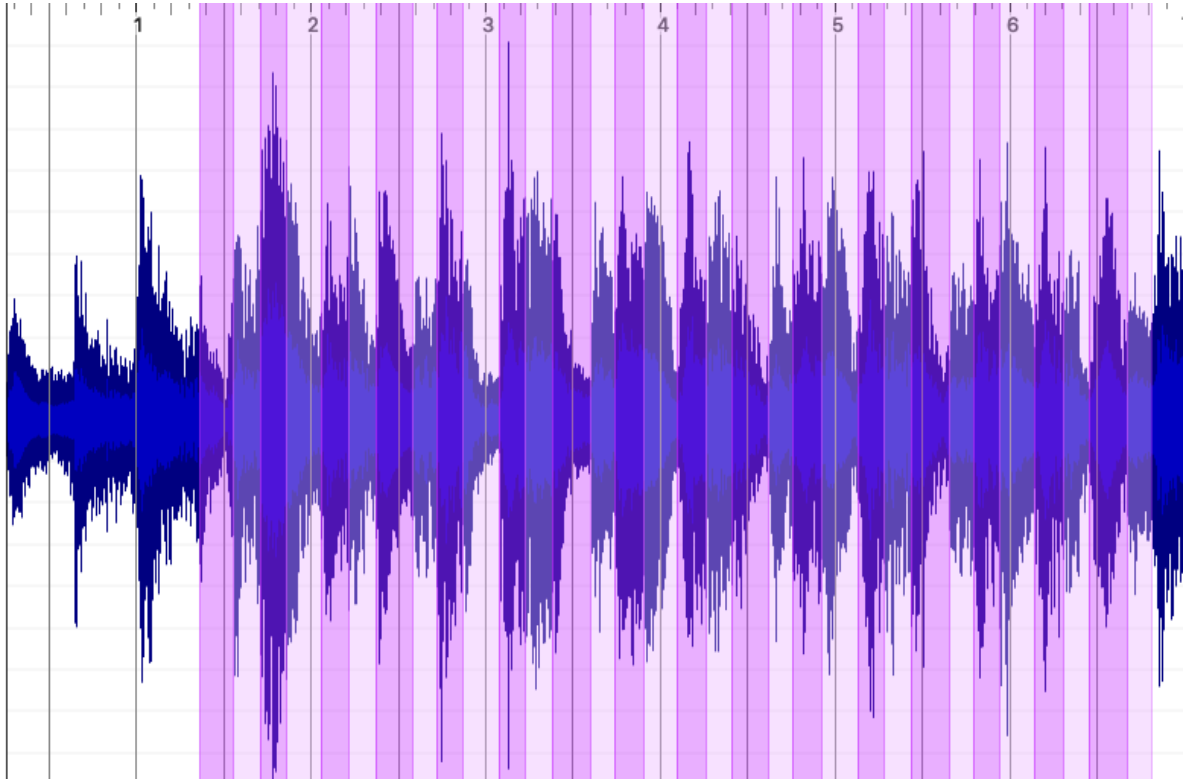
Analyse statistique des rapports de durée à la *guacharaca* dans le *merengue conmétrico* dans l'extrait de la chanson *Palomita de Ojos Verdes*.

Moyennes	Pourcentage	Fraction
Première division de la pulsation	32%	3/8
Deuxième division de la pulsation	34%	3/8
Troisième division de la pulsation	34%	3/8

Moyennes de l'analyse statistique des rapports de durée à la *guacharaca* dans le *merengue conmétrique* dans l'extrait de la chanson *Palomita de Ojos Verdes*.

Annexe 4 : Représentation graphique et tableau d'analyse statistique de la segmentation du pattern rythmique du merengue *contramétrique* de la *guacharaca* dans l'extrait de la chanson *El Saceño*¹⁰³⁸

Représentation graphique de l'audio



Représentation graphique de la segmentation du pattern rythmique du *merengue contramétrique* de la *guacharaca* dans l'extrait de la chanson *El Saceño*¹⁰³⁹.

¹⁰³⁸ Los Carrangueros de Raquira, « El Saceño », *Los carrangueros de Raquira*, FM, 1980. Voici le lien pour entendre l'extrait de pour cet exemple [ici](#).

¹⁰³⁹ Analyse réalisée avec logiciel *Sonic Visualise*. Voir l'analyse sur le logiciel [ici](#).

Analyse statistique des rapports de durée entre les coups qui déterminent la division en croches à la *guacharaca* dans l'extrait de la chanson *El Saceño*

Pulsations	Distance en millisecondes entre les coups	Distance en millisecondes entre les croches	Distance en millisecondes entre les pulsations	Distance en pourcentage entre les croches	Fractions
1	1,358367347				
	1,555736961	0,1973696140		40%	4/10
	1,706666667	0,1509297060		30%	3/10
2	1,857596372	0,1509297050	0,4992290250	30%	3/10
	2,054965986	0,1973696140		39%	4/10
	2,217505669	0,1625396830		32%	3/10
3	2,368435374	0,1509297050	0,5108390020	30%	3/10
	2,577414966	0,2089795920		42%	4/10
	2,716734694	0,1393197280		28%	3/10
4	2,867664399	0,1509297050	0,4992290250	30%	3/10
	3,076643991	0,2089795920		41%	4/10
	3,227573696	0,1509297050		30%	3/10
5	3,378503401	0,1509297050	0,5108390020	30%	3/10
	3,599092971	0,2205895700		42%	4/10
	3,738412698	0,1393197270		27%	3/10
6	3,900952381	0,1625396830	0,5224489800	31%	3/10
	4,098321995	0,1973696140		39%	4/10
	4,260861678	0,1625396830		32%	3/10
7	4,411791383	0,1509297050	0,5108390020	30%	3/10
	4,620770975	0,2089795920		41%	4/10
	4,760090703	0,1393197280		27%	3/10
8	4,922630385	0,1625396820	0,5108390020	32%	3/10
	5,131609977	0,2089795920		41%	4/10
	5,282539683	0,1509297060		30%	3/10
9	5,433469388	0,1509297050	0,5108390030	30%	3/10
	5,654058957	0,2205895690		43%	4/10
	5,793378685	0,1393197280		27%	3/10
10	5,944308390	0,1509297050	0,5108390020	30%	3/10
	6,141678005	0,1973696150		39%	4/10
	6,304217687	0,1625396820		32%	3/10
11	6,455147392	0,1509297050	0,5108390020	30%	3/10
	6,675736961	0,2205895690			
	6,815056689	0,1393197280			

Analyse statistique des rapports de durée à la *guacharaca* dans le *merengue contramétrique* de la *guacharaca* dans l'extrait de la chanson *El Saceño*.

Moyennes	Pourcentage	Fraction
Première division de la pulsation	41%	4/10
Deuxième division de la pulsationa	29%	3/10
Troisième division de la pulsation	30%	3/10

Moyennes de l'analyse statistique des rapports de durée à la *guacharaca* dans le *merengue contramétrique* de la *guacharaca* dans l'extrait de la chanson *El Saceño*.

La Carranga en Colombie : construction d'un spectacle musical populaire autour de la figure du paysan de Boyacá

Résumé

La *Carranga* désigne à la fois un type de musique et un mouvement culturel dans lequel se regroupent des danses de divers genres musicaux et des expressions orales appartenant à la tradition populaire des paysans des Andes centre-orientales de la Colombie. Le mouvement *carranguero* a émergé dans un climat dominé par les mouvements étudiants et la protestation sociale, comme un projet de récupération du patrimoine musical, poétique et de danse, sous l'initiative du chanteur et compositeur Jorge Velosa au début des années 1970 à Bogotá, alors qu'il n'était encore qu'étudiant universitaire. Son intense activité de recherche, d'interprétation, de création et de promotion ainsi que celle des différents musiciens qui l'ont accompagné a permis d'ériger un mouvement autour duquel les musiciens et les habitants de sa région identifient cette musique comme le modèle principal de la musique paysanne. Cette recherche vise donc à comprendre comment, à partir du spectacle musical construit par les musiciens *carrangueros* sur les expressions orales et musicales des paysans, s'est produite une nouvelle signification de la figure régionale du paysan. L'hypothèse de ce travail est de montrer que les dispositifs scéniques employés par les musiciens *carrangueros* dans leur mise en scène ainsi que les ressources narratives utilisées dans leurs chansons ont permis à la musique *carranguera* non seulement de se démarquer des formes de la chanson de protestation politique des années 1970, de se consolider comme un type de musique avec une identité régionale, et de se proclamer comme un symbole de la défense des causes sociales et politiques des paysans ainsi que de la cause environnementale.

Mots-clés : Andes colombiennes ; tradition ; musique populaire ; musique paysanne ; expressions orales ; musique de protestation ; spectacle musical ; mise en scène ; performance musicale ; narratologie ; identité ; défense de l'environnement ; danses ; poésie chantée ; humour

The Carranga in Colombia—Construction of a popular musical show based on the peasant character from Boyaca

Summary

The *Carranga* is a type of music and cultural movement which groups together dances from different musical genres and traditional folk tales belonging to the traditions of the peasants from the Eastern range of the Andes in Colombia. The "*carranguero*" movement emerged in a climate dominated by student movements and social protests, as a project to recuperate musical, poetic and dance heritage, under the initiative of singer and composer Jorge Velosa in the early 1970's in Bogota, when he was no more than a university student. His intense research, interpretation, creation and promotion, as well as that of different musicians who accompanied him, have enabled the creation of a movement in which the musicians and inhabitants of his region identify with this music as the principal model of their local folk music. This research therefore aims to understand how the musical show put together by the *carrangueros* musicians, based on the folk tales and music of the peasants, has led to a new definition of the regional peasant character. The assumption of this work is to show that the set designs used by the *carrangueros* musicians in their staging as well as the narrative resources used in their songs, have enabled the *carranguera* music not only to highlight the forms of the explicitly political protest songs of the 1970's, to consolidate as a type of music with a regional identity, but at the same time to proclaim itself a symbol of the defence of the social and political issues of peasants and the environment.

Keywords : Colombian Andes ; tradition ; popular music ; peasant music ; oral expressions ; protest music ; musical show ; staging ; musical performance ; narratology ; identity ; environmental defence ; dances ; sung poetry ; humour

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 5 – Concepts et langages (433)

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Musique et Musicologie