

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

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

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



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

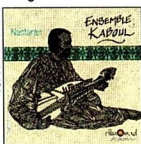
NOMAD: migrant music, rooted in a cultural tradition but integrated into today's world.

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

réf. : ARN 64544



réf. : ARN 64543



réf. : ARN 64557



réf. : ARN 64567



réf. : ARN 64568



réf. : ARN 64577



réf. : ARN 64594



réf. : ARN 64600



réf. : ARN 64624



réf. : ARN 64636



réf. : ARN 64644



réf. : ARN 64649



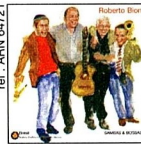
réf. : ARN 64687



réf. : ARN 64688



réf. : ARN 64721



réf. : ARN 50698



José Contreras



© & © ARION 2006 — Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Reproduction interdite.
ARN64720 - Made in France - Copyright reserved in all countries.
Disques ARION - 36, avenue Hoche 75008 Paris - E-mail : info@arion-music.com



Colombie
Ateliers d'ethnomusicologie de Genève

COLOMBIA MESTIZA

José Contreras COLOMBIA MESTIZA



Agradecimientos / Remerciements / Special thanks:

A la calle Palito en San Onofre Sucre, a mi Reina Dora Alicia Peluffo Díaz, a Catalino Contreras y a Donald Espinosa Leal. A mis Hermanos Nayra, Luis, Zoraida, Carlos, Tomas y Greis ; a mis Hijas Doris Elena, Nayra Rosa Xyrex y Kizziz Alicia Jeynake ; a mis Abuelos Ana Minerva Díaz y Jose Marcelino Peluffo Acosta, del Carmen de Bolívar. A Pedro y Juana Contreras de San Onofre. In Memoriam : Reinaldo el mono Olivos, Padre Luis Enrique de la Parroquia San Blas del Pozón ; a los Maestros Juan y Jose Lara, Toño Fernandez, Pachó Llirene, Paulino Batata Salgado, Encarnacion Tovar, Pedro el negro Alcazar y a Medardo Padilla. Al Maestro Catalino Parra Ramirez de Soplaviento Bolívar, a Cartagena Negra, a Candilé, a Cumbalí, al Comité Cultural del Socorro, a Hector Charria, Guillermo Prieto, a Krisanto Garcia, a Roberto Guzman, a Norella, A Nilo Arturo Echavez y su Raza Kalamary Caribe ; al Mono Cano, Ulcidos Povea en Maria la Baja, a Felix Berrio, a Cesar Gavalo, su esposa y su Hija Kitutki ; al Maestro Sayas, a Guacamayal, a Elver Alvarez y su proyecto Lumbalu en Colomó Sahagun Cordoba. A Christl Huber, a la familia Escobar en Neuchatel, a la familia Otte, a Huber y Nohr en Alemania.

A Laurent Aubert, Patrik Vincent Dasen y las Señoras del Adem, en Ginebra, Suiza.

A los músicos y artistas : Gerardo Nieto, Madou Zon, Violeta Mota, Mauricio Salamanca, Hernando el yeyo Ibañez, Monica Prada, Daniel Zea, Eric Bonka, Ledya Ariza, al Kaiser Diego, Viviana Rodriguez, y en especial kiero agradece a Gladys la chiki Corredor, a Leonardo Ponce y Liliana Higuera de Raices, tambien a Renaud, el hombre del Sonido : de veras a todos Muchas Gracias !

Jose-Alfredo Contreras Peluffo

La Cumbia et les musiques afro-colombiennes

Dans les contextes musicaux latino-américains, comme celui de la Colombie qui nous intéresse ici, avec leurs aspects historiques liés à l'esclavage et leurs problématiques de mélanges complexes entre les cultures indiennes autochtones, hispaniques et africaines, il est souvent difficile de s'y retrouver tant la variété des styles est grande, les sources éparées, les évolutions rapides et les dénominations soumises à controverse. En outre, ce qui est appelé « rythme » est souvent un complexe rythme/chant/danse dont chaque élément porte soit le même nom, soit un nom différent.

Une des premières distinctions relativement communes à un grand nombre de ces univers musicaux latino-américains, ou plutôt afro-latino-amérindiens, est celle des « musiques de la côte » en opposition à celles de l'intérieur des terres, des forêts ou des montagnes. Ces *músicas costeñas* ou *riberañas* du littoral des grands fleuves qui se jettent dans l'Atlantique, la Cuaca et la Magdalena, sont celles qui sont les plus marquées des influences africaines et, parmi celles-ci, figure la *cumbia*.

La *cumbia* est, avec la *gaita*, le *porro* et la *puya*, l'un des quatre rythmes-genres musicaux dansés constituant le répertoire des *cañamilleros* (joueur de clarinette traversière de *caña de millo*), des *gaiteros* (joueur de flûte droite *gaita*) et autres *acordeoneros* et *tamboreros*. Aujourd'hui, ces quatre rythmes apparaissent dans les répertoires de quasiment tous les groupes ; mais, à l'origine, chaque genre avait son type de formation : les *conjuntos de cumbia*, aussi appelé *conjuntos de caña de millo*, jouaient de la *cumbia*, tandis que les *conjuntos de gaitas* jouaient leur propre musique. Le *porro* et la *puya* étaient quant à eux des rythmes spécifiques du répertoire ancien des *tamboras*. La *cumbia*, dans sa première forme connue, était purement instrumentale, alors que la *cumbia cantada* (chantée) est une adaptation récente où le chant en quartette (*cuartetos*) alterne avec la mélodie de la *caña de millo* ou de la paire de flûtes *gaitas*.

Un autre aspect intéressant de la *cumbia*, qui éclaire d'autres phénomènes musicaux en Amérique Latine, est son développement en symbole national. À partir des années trente, les mass média ont commencé à jouer un rôle de plus en plus important dans la diffusion des genres, des styles et des répertoires musicaux traditionnels de la côte caribéenne, favorisant aussi leur transformation. Les émissions de radio de Barranquilla, Cartagena et Santa-Marta ont notamment contribué à la diffusion de la musique de la côte, contribuant ainsi à la transformation de l'esthétique musicale des classes moyenne et haute de la société urbaine colombienne. Mais elles ont également eu beaucoup d'influence sur la musique que la société rurale elle-même allait

considérer comme digne d'intérêt ou non, selon leur cote dans les médias. Par là même, ces radios ont joué un rôle fondamental dans la conservation de certaines expressions musicales traditionnelles de la région. La redécouverte du folklore local et sa valorisation par les médias ont permis à des pratiques musicales quasi éteintes de se redévelopper. Pour les classes populaires, cela a provoqué une prise de conscience de la valeur de leurs musiques, légitimées par les émissions radiophoniques et la production discographique, expressions de la classe culturelle dominante.

De fait, la *cumbia* semble être le rythme/danse le plus représentatif, non seulement du folklore côtier, mais aussi, de nos jours, du folklore colombien au sens large. Pour beaucoup de Colombiens, particulièrement ceux de l'extérieur, la *cumbia* est devenue un symbole d'identité culturelle et d'unité nationale, au-delà de l'origine régionale, du statut social ou de l'appartenance ethnique, à mesure que croît son rayonnement international. Mais cette *cumbia* nationale n'était déjà plus celle aux racines et aux résonances africaines fortes. Les grands orchestres des années 40 et 50 l'ont réinterprétée sous une forme stylisée pour la rendre plus accessible (esthétiquement) et plus acceptable (socialement) à la classe moyenne urbaine, tout en contribuant à sa diffusion internationale. La *cumbia* se transforma ainsi en une danse de salon. On la dota d'un nouvel arrangement orchestral, tout en remplaçant les flûtes de *millo* ou les *gaitas* par la clarinette, et les tambours traditionnels par les « classiques » afro-cubains : congas, timbales et bongo. Il faut souligner que c'est cette *cumbia* orchestrale qui est devenue représentative de la culture populaire colombienne et non la *cumbia* régionale, celle des populations noires de la côte. C'est cette *cumbia* originelle que nous présente ici José Contreras.

Les gaitas

Parmi les instruments très particuliers de la musique afro-colombienne, les *kuisi* – aussi appelés *guarikongas* ou *gaitas* – sont des flûtes faites d'une tige de chardon (*cardón de pitajaya*) pourvue d'une embouchure en cire d'abeille mélangée à du charbon, où est fichée une plume creuse de dindon. La *gaita macho* (flûte "mâle") a deux trous de jeu, et la *gaita hembra* (flûte « femelle ») en a cinq. C'est la *gaita hembra* qui joue la mélodie, secondée par le joueur de *gaita macho* qui joue une partie hétérophonique avec une seule main, alors que de l'autre il rythme l'ensemble avec un maraca. Les Kogui, comme d'autres communautés indigènes qui peuplaient le nord et la région carabibe de la Colombie avant l'arrivée des Espagnols, se rencontrent aujourd'hui sur les contreforts de la Sierra Nevada de Santa-Marta où ils résistent culturellement par l'usage et la perpétuelle recreation du son sacré des *kuisi*. Ces instruments d'origine amérindienne, ainsi que les maracas qui les accompagnent traditionnellement, ont ensuite rencontré les tambours des esclaves africains pour produire la *cumbia*. Ce métissage musical a réellement pris forme et force il y a une quarantaine d'années, à la suite de maîtres *gaiteros* de San-Jacinto (dans la province de Bolívar) comme Juan Lara (titres 3 et 8), Toño Fernandez, José Lara ou Catalino Parra, qui y intégrèrent

également les tambours *bombo* et *tambora* originaires des Andes. Ils produisirent ainsi la *cumbia*, le *mapalé*, le *bullerengue*, la *gaita macha*, le *porro*, le *baile de muerto* ou encore le *lumbalú*.

La caña de millo (appelée également flauta de millo ou encore pito)

Faite d'un tube de *millo* (millet) ou de *carrizo* (bambou) de 30 cm de long et de 1,5 cm de diamètre percé de 4 trous, la clarinette de *caña de millo* a la particularité d'avoir une languette (*lengüeta*) à proximité de l'embouchure, obtenue à partir d'écorce, dotée d'une ficelle qui est tenue entre les dents pour moduler le son et produire un effet vibrant. Elle se joue avec la technique de la respiration circulaire et produit un son aigu et nasal. Son origine controversée souligne à nouveau un trait assez récurrent quand on aborde les musiques afro-latino-américaines : la difficulté de déterminer une origine précise à un phénomène. Ainsi selon l'africaniste George List, la *caña de millo* descend du *bobiyel*, du *bounkam* et du *kamko*, qui sont des flûtes du Burkina Faso, du Ghana ou du Bénin. À l'inverse, selon Guillermo Abadia Morales, un indigéniste, elles sont la copie exacte des flûtes *massi* des Indiens Guajiros de la péninsule de la Guajira. Ce qui est manifeste, c'est que le millet (*panicum miliaceum*) est une plante originaire d'Asie qui n'est arrivée en Amérique qu'après sa diffusion en Europe et en Afrique, ce qui exclut l'utilisation d'un instrument homonyme à l'époque précolombienne.

Les tambours d'origine africaine

Outre le *bombo* et la *tambora* précédemment cités, qui seraient d'origine indienne, deux types de tambours composent la section rythmique si particulière de cette musique : le *llamador* – celui qui appelle – et l'*alegre* – celui qui est animé, joyeux – le tambour soliste. Les deux sont des membranophones cylindriques tendus d'une peau de vache ou de chèvre. Le *llamador* tient un rôle central en maintenant un ostinato répétitif soulignant le tempo, pendant que c'est à l'*Alegre* que revient le rôle de spécifier le rythme. C'est à l'écoute de ce dernier que l'on saura si le morceau écouté est une *cumbia*, un *porro* ou encore une *puya* par exemple.

José Contreras

Cela fait plus de quatre générations que la musique afro-colombienne fait partie du quotidien de la famille de José Contreras Peluffo. Son arrière grand-père maternel Maestro Lucho Bermudez était déjà joueur de *tambor* dans les formations de musique populaire locales, et son grand-père José Marcelino Peluffo Acosta est celui qui a commencé la tradition de *gaiteros* – les joueurs de *gaita* – de la famille Peluffo. Un nom qui est encore, à El Carmen de Bolívar la ville d'origine de la famille, synonyme d'une lignée de musiciens. Ces musiques ont donc bercé l'enfance de José Contreras Peluffo, né en 1968 à San Onofre, gros bourg d'un peu plus de trente mille habitants situé dans la province de Sucre, dans le nord de la Colombie. Et ce n'est pas le départ de sa

famille à Cartagena, lorsqu'il a deux ans, qui le coupera de ces racines musicales. Bien sur, étant adolescent dans un milieu très urbanisé, c'est avant tout vers la salsa que se tourne José, sinon vers le rap ou le break dance. Il participe alors à des groupes comme Nagual ou Son de la Loma.

Ce n'est qu'à partir de sa vingtième année qu'il rejoint les cours du *Comite Cultural del Socorro*, où il sera élève en percussion et chant de Reinaldo « El Mono » Olivos. Il rejoint ainsi le groupe Cartagena Negra, une formation qui cherche à faire découvrir, voir faire renaître, les traditions musicales rurales et populaires. C'est là qu'il fait la rencontre de Nilo Arturo Echavez, un anthropologue travaillant pour la sauvegarde de la culture afro-amérindienne. Celui-ci l'emmène faire des enquêtes de terrain dans les campagnes et participer à des stages et des événements culturels comme le Festival de la Gaita de San Jacinto ou le Carnaval de Baranquilla, un des plus fameux de Colombie. Pendant près de dix ans, José fait également partie de formations comme Cumbali, Candile, Mis Antepasados, El Educador, Baxaire ou encore Karex Kalamary.

En parallèle, et afin de réunir l'argent nécessaire pour financer les études universitaires en sciences sociales qu'il veut commencer, il travaille comme guide touristique à Cartagena. En 1994, il peut enfin rejoindre l'université où il fait la connaissance d'un autre anthropologue, Cesar Gavalo, qui est engagé dans un mouvement militant de développement culturel dans les quartiers pauvres de la ville. Des quartiers où les forces de police organisent régulièrement des opérations de *limpieza* (de « nettoyage ») au cours desquelles les enfants de rue sont purement et simplement supprimés. José s'engage alors aux côtés de Cesar Gavalo afin de raviver les racines culturelles parmi ces populations pauvres, en soulignant – outre l'héritage hispanique – les apports africains, bien sûr, mais également indiens, en ravivant le souvenir des peuples kalamary et caribe qui vivaient dans la région avant l'arrivée des colons. Que ce soit pour la défense de cette approche historique quelque peu différente de la vision « officielle » ou pour la dénonciation des persécutions politiques, le mouvement estudiantin que dirige alors Jorge Ortega est sévèrement réprimé par la police et le pouvoir. C'est le décès brutal de Gavalo en 1996 qui poussera à l'exil les étudiants qui le suivait, parmi lesquels José Contreras Peluffo.

Durant ces années, José avait par ailleurs rencontré une missionnaire allemande, qui travaillait également dans les quartiers pauvres et avec qui il s'était marié. C'est donc d'abord en Allemagne qu'il vivra. C'est l'époque du grand boum de la salsa et du latin-jazz en Europe, et José trouve aisément de petits contrats comme musicien. C'est avec quelques-uns de ces groupes qu'il est amené à se rendre en Suisse, et en particulier à Genève, où il rencontre de nombreux musiciens intéressés par les musiques populaires afro-colombiennes et capables de les jouer. Il décide de s'y installer et fonde l'association culturelle Cumbiamerica et le groupe Trinar de la Montaña.

Trinar de la Montaña est un ensemble composé principalement de musiciens d'origine colombienne. Leur projet artistique est centré sur leur passion commune pour les rythmes afro-

amérindiens de Colombie dont ils souhaitent transmettre la saveur à leur terre d'adoption. Ils nous font ainsi découvrir cet univers complexe et multiforme, dans lequel les styles des régions caraïbe et atlantique alternent avec les rythmes de la côte pacifique : cette musique à l'ambiance festive est en soi une invite à la danse. Le nom est tiré d'une très belle chanson de Juan Lara dans le rythme de la *gaita*, qui nous vient des Maestros Gaiteros de San Jacinto. La musique de Trinar leur est dédiée, ainsi qu'à tous les *gaiteros* et *cumbiamberos* de Bolivar, de Sucre (le vieux Bolivar) et de la Magdalena. Le nom du groupe (*trinar* signifie gazouillis) évoque les oiseaux des montagnes colombiennes : il se veut ainsi un appel à la paix, lancé aux Colombiens en conflit.

Les enregistrements

1. Canto negro (« Chant noir »), *cumbia*

Ce chant souligne les origines africaines et indiennes de la *cumbia*. Elle serait « sortie » d'une flûte *gaita* pour s'installer dans le cœur de tout un peuple. Née des aspirations de noirs « marrons », ces esclaves rebelles échappés des plantations espagnoles et des Indiens partageant leur sort, elle fut l'expression commune de la vie quotidienne difficile de ces populations ayant à l'origine des langues différentes.

2. El callo (« Le cal »), *cumbia*

El callo, comme de très nombreuses chansons de ce répertoire colombien, évoque avec réalisme, tristesse et humour, les aventures quotidiennes des paysans des *haciendas*. En jouant sur l'analogie entre « *el caballo* » (le cheval) et « *el callo* » (le cal), l'histoire raconte le décès d'un paysan, et les cals aux pieds que se font ceux qui se rendent à son enterrement. « Je dois marcher, car je n'ai pas de cheval. Comme je n'ai pas de cheval, je dois me faire des cals ».

3. Dejala llorá (« Laisse-la pleurer »), *puya*

La *puya* est, avec le mapalé, un des rythmes afro-colombiens les plus rapides et virtuoses. La mélodie fut composée par Juan Lara lors d'une de ses tournées mondiales, mais il n'avait alors pas su lui donner un titre. C'est un autre grand musicien, Catalino Parra, qui raviva cet air et le rendit populaire sous le titre *Dejala llorá*, en référence à la flûte qu'il s'agit de laisser pleurer.

4. Noches oscuras (« Nuits obscures »), *cumbia*

Les nuits obscures dont parle cette chanson évoquent ces soirs de fête où esclaves africains et populations indiennes se retrouvaient afin d'oublier les rudes tâches auxquelles ils étaient astreints. Les appels des tambours noirs et les flûtes mélodieuses des Indiens brisent le silence de la nuit, alors que les flammes du feu qui les réunit brûlent dans les veines de chacun. *Es el fuego*

de mi cumbia, es el fuego de mi raza, un pueblo de sangre pura ke con lamento descansa (« C'est le feu de ma cumbia, c'est le feu de ma race, un peuple au sang pur qui se repose par la complainte »).

5. Dos de febrero (« Le deux février »), *cumbia*

Le deux février était une date majeure dans le calendrier des peuples indigènes kalamari vivant avant la conquête espagnole sur la « terre des crabes » (*tierra de cangrejos*) comme on appelle la région de Cartagena et les îles alentour. Tout en mâchant de la canne à sucre, ils montaient alors au sommet de La Popa, une des plus hautes montagnes où était construit un temple dédié au soleil et à la lune, afin de célébrer la Fête du Maïs. Le temple fut bien sûr détruit par les Jésuites, qui y construisent une église. Le pèlerinage existe toujours, mais le maïs et la canne en sont désormais absents.

6. Vida campesina (« Vie paysanne »), *porro*

Ce chant anonyme était le préféré de Reinaldo « El Mono » Olivos, grand collecteur et défenseur des traditions musicales afro-colombiennes et un des fondateurs de Cartagena Negra. « *Papa abuelo ja se va* » (Le grand père s'en va déjà), nous dit la chanson, dédiée à ce chercheur et musicien décédé alors que José Contreras était déjà en Suisse, sans pouvoir retourner lui rendre un dernier hommage. « Repose en paix, Trinar te chantera » comme le *turpial*, un oiseau de Colombie dont le nom donna son titre à une composition de Reinaldo Olivos.

7. El aprecio (« L'opportuniste »), *chandé* ou *tambora*

Avec *El aprecio*, José Contreras fait ici une éloge de la *cumbia* et de toutes les musiques populaires de Colombie ; il les décrit comme appartenant à tous les Colombiens, quelle que soit leur origine. Que l'on vienne de San Onofre, où est né José, de Ovejas ou encore de San Jacinto, que l'on soit de Cartagena, de Bogota ou de Barranquilla, la musique vient du peuple et lui appartient (« *musica del pueblo, del pueblo viene y al pueblo va* »). Il serait alors opportuniste et mesquin de vouloir se l'approprier.

8. Trinar de la montaña (« Gazouillis de la montagne »), *gaita*

C'est ce titre de Juan Lara, grand *gaitero* de San Jacinto, qui a donné son nom au groupe de José Contreras. Le rythme de *gaita* dans lequel il est composé est spécialement prévu pour permettre une démonstration de la virtuosité et du talent des musiciens. Ainsi, non seulement les tambours et les flûtes ont la part belle, mais également le jeu des *maracas* - instruments indigènes d'Amérique du Sud et des Caraïbes - dont la technique de jeu est très particulière dans cette musique afro-colombienne puisqu'ils sont joués en même temps que la flûte par un seul musicien.

9. Millera (« Ode au millo »), *cumbia soledaña*

Ce morceau instrumental a été composé par Pedro Ramaya Beltran, un des meilleurs joueurs de caña de *millo*, la clarinette afro-colombienne des provinces d'Atlantico, de Bolivar et de Sucre. Il nous est magistralement interprété ici par Eric Bongcam, musicien invité pour l'enregistrement de cet album, sur un rythme adapté à la marche, puisqu'il fut ainsi joué pour le Carnaval de Baranquilla.

10. Cruza con cuidado (« Attention en traversant »), *chalupa*

Ce titre composé par José Contreras souligne la difficulté qu'il y a à vivre avec une peau sombre, en faisant un parallèle entre le danger de traverser la rue quand on a une couleur qui n'est pas respectée, et la traversée des océans, lorsqu'on est obligé d'émigrer pour des raisons politiques ou économiques. *Cruza con cuidado* est une protestation poétique contre le racisme, que ce soit en Colombie ou dans les terres « d'accueil » de l'immigration.

11. Sabrososa (« La grosse savoureuse »), *puya* instrumentale

Titre relativement difficile à traduire littéralement, *Sabrososa* parle de ces femmes colombiennes d'origine africaine dont l'embonpoint imposant est un des charmes particuliers, d'autant plus qu'il ne les empêche pas de danser et de se mouvoir avec charme et « saveur ». Ce morceau très populaire était à l'origine composé pour une seule flûte par Rafael Mejia, un des grands flûtistes de San Jacinto - Bolivar, qui malgré son succès et son talent a dû travailler comme chauffeur de taxi pour survivre. José Contreras propose ici une version orchestrée de ce « classique », sur un des rythmes les plus rapides de la musique colombienne, la *puya*.

12. La Negra Juana (« La Noire Juana »), *merengue (versión de Oveja)*

Il existe, dans le nord de la Colombie, de très nombreuses versions de cette chanson composée par Medardo Padilla, musicien de San Onofre, sous le titre « La Tigra Juana ». José Contreras nous en propose une version instrumentale « *de oveja* » où la place principale est donnée aux flûtes *gaitas*, soulignant ainsi l'importance de ces instruments indigènes par rapport aux racines plus africaines de la composition originale.

13. Colombia mestiza (« Colombie métisse »), *bullerengue*

« Comme le saumon qui cherche ses origines, ainsi je vis chantant, jouant, vivant ! » Ce titre de José Contreras se veut une réflexion sur l'identité colombienne, un appel à la réconciliation et à la paix. Que l'on soit d'origine caribe, wayúu, u'was, huitoto, kogui, kimbaya, espagnol, mandingue, carabali, lukumi ou encore yoruba, la Colombie métisse chante, danse, pleure, mais vit ! « Alors que les armes détruisent tout, embrasse ton frère. Il faut avoir confiance et, ensemble, construire le futur. »

Patrik Vincent Dasen

José Contreras COLOMBIA MESTIZA

The Cumbia and Afro-Colombian music

Latin American music, and more specifically that of Colombia - our subject here - presents a complex picture. Like that of other Latin American countries, Colombia's national heritage is derived from three principal sources: native Amerindian, Spanish and black African. Over the years those cultures have intermixed, resulting in a great variety of styles, but sources are sometimes meagre, changes have taken place very quickly, and the terms used are often confusing. The word cumbia, for instance, is a general term, covering the rhythm, song and dance together, but also each of those elements individually.

In Latin American countries, the music of the coastal region is distinguished from that of other parts of the country: inland regions, forests or mountains. In Colombia the areas most marked by African influences are those along the coast: the Pacific coastal region and the Atlantic coastal region. The latter, on the Caribbean Sea and including the great rivers Cauca and Magdalena, is the home of the cumbia.

With the gaita, the porro and the puya, the cumbia is one of the four rhythms (also dances and musical genres) that make up the repertoire of the cañamilleros (who play the transverse clarinet, caña de millo), gaiteros (who play the vertical duct flute, gaita), tamboreros and so on. Nowadays these four rhythms are found in the repertoires of almost every group, but originally each one was performed by a different ensemble: the conjuntos de cumbia (also known as conjuntos de caña de millo) would play the cumbia, while the conjuntos de gaitas had their own specific type of music. The porro and the puya were traditionally played on drums (tamboras). In its earliest known form, the cumbia was purely instrumental. The vocal form, cumbia cantada, is a recent development in which the singing of a vocal quartet (cuartetos) alternates with the melody played on the caña de millo or the two duct flutes (gaitas).

It is interesting (and also enlightening) to see how the cumbia developed over the years to become Colombia's most famous musical genre. From the 1930s the media, especially radio broadcasts from Barranquilla, Cartagena and Santa Marta, played an increasingly important part in the mass communication of the traditional music of the Atlantic coastal region. Such broadcasts helped to form the musical tastes of the urban middle and upper classes, and they also had a great deal of influence on the type of music that rural society itself considered worthy of interest, depending on its popularity in the media. Thus they encouraged the transformation of the different genres, styles and repertoires, but also played a vital part in the preservation of some traditional types of music in the region: by enabling the rediscovery of local folk music and increasing its prestige, musical practices that had almost died out were revived. The working classes realised the value of their music, which was legitimised by radio broadcasts and recordings, and therefore by the dominant cultural class.

Today the cumbia is the rhythm/dance that is most representative not only of the folk music of the Atlantic coastal region, but also of Colombian folk music in general. For Colombians everywhere, but especially for expatriates, the cumbia has become a symbol of national cultural identity. The national type of cumbia no longer has the same roots, however; the strong African flavour has disappeared. The stylised versions played by the large bands in the 1940s and 50s made the cumbia more accessible and acceptable to the urban middle classes, and contributed to its international popularity. The cumbia became a ballroom dance. The music was given a new orchestral arrangement; clarinets replaced the caña de millo or the gaitas, and drums typical of Afro-Cuban music (congas, kettledrums, bongo) took over from the traditional drums. It was this orchestral cumbia, and not the original type - that of the black populations living in the Atlantic coastal region - which came to represent the Colombian folk culture as a whole. This recording by José Contreras is devoted to the original cumbia.

The musical instruments

The gaita

One of the typical instruments of Afro-Colombian music is the gaita (also known as kuisi or guarikonga). The gaita is an end-blown duct flute made from the long tube of a cactus-like plant known as cardón de pitajaya. On one end of the tube is placed a head of beeswax and vegetal carbon, with a hollow turkey-quill inserted so that the air blown through it breaks on the upper rim of the tube. The gaita macho ('male flute') has two finger-holes; the 'female flute' or gaita hembra, has five. The gaita hembra is used for the melody. The player of the gaita macho plays a heterophonic part on it with one hand, while shaking a maraca (gourd rattle) with the other. For the Kogi (Cáğaba) of the Sierra Nevada de Santa Marta, the gaita is a symbol of cultural resistance.

To the gaitas of Amerindian origin and the maracas (gourd rattles) that were traditionally played with them were added African drums, brought by the slaves imported by the Spaniards to work on the plantations. The resulting ensemble is the conjunto de gaitas, which accompanies the cumbia. This combination of musical instruments of different origins really took shape and came into its own about forty years ago, thanks to the great gaiteros from San Jacinto (Bolívar) such as Juan Lara (tracks 3 and 8), Toño Fernández, José Lara and Catalino Parra, who also included in the ensemble the bombo and tambora drums which originated in the Andes. Thus they produced the cumbia, the gaita macho, the mapalé, the bullerengue, the porro, the baile de muerto and the lumbalú.

The caña de millo

This transverse clarinet is made from a millet-cane (caña de millo) or a piece of bamboo (carrizo) open at both ends, 30 cm long and 1.5 cm in diameter. It has four finger-holes pierced near one end, and near the other end is a reed cut from the tube itself. It has a tuning noose, i.e. a piece of thread loosely wound round the reed, with which the player controls its vibration. The player uses the technique of circular breathing. The sound produced is high and nasal.

The caña de millo is the only known instance of a transverse clarinet outside Africa. George List, a specialist in African culture, believes that the caña de millo has its origins in similar instruments of Burkina Faso, Ghana or Benin, such as the bobiyel, bou-kam and kamko. Guillermo Abadia Morales, on the other hand, a specialist in Amerindian culture, claims that a very similar instrument was played by the Guajiro Indians of the Península de la Guajira. One thing is certain: millet (*panicum miliaceum*) originated in Asia and did not reach America until after it had become widespread in Europe and Africa. That excludes the existence of a pre-Columbian instrument made from a millet-cane.

The drums of African origin

Apart from the bombo and the tambora mentioned earlier, both of Indian origin, two other types of drum are used to provide rhythm in these ensembles: the llamador ('the caller') and the alegre ('bright, joyful'). Both are cylindrical drums with a single head (cow or goatskin). The alegre is the lead drum; it carries the rhythmic beat, while the smaller llamador responds by playing the off-beat rhythm. To determine whether a piece is a cumbia, a porro or a puya, for example, one has only to listen to rhythm of the alegre.

José Contreras Peluffo

José Contreras Peluffo comes from a musical family; Afro-Colombian music has been part of its daily life for four generations. His maternal great-grandfather, Lucho Bermudez, played the tambor with local ensembles. His grandfather, José Marcelino Peluffo Acosta, was the first member of the Peluffo family to play the gaita. The Peluffo family comes from El Carmen de Bolívar, where it is well known for its musicians.

José Contreras was born in 1968 in San Onofre, a town in Sucre, north-west Colombia, with a population of just over 30,000. His family moved to Cartagena, when he was two years old. Growing up in a city, José turned first of all to salsa, but also rap and break-dance. As a teenager he belonged to groups such as Nagual and Son de la Loma.

From the age of twenty he took classes in percussion and singing with Reinaldo 'El Mono' Olivos at the Comité Cultural del Socorro in Cartagena, before joining the group Cartagena Negra, dedicated to the revival of popular and rural musical traditions. There he met Nilo Arturo Echavez, an anthropologist working for the preservation of the Afro-Amerindian culture, who took him on field trips and enabled him to follow courses and take part in cultural events such as the Gaita Festival at San Jacinto or the Carnival of Baranquilla, one of Colombia's most famous carnivals. For almost ten years José belonged to various other groups, including Cumbali, Candile, Mis Antepasados, El Educador, Baxaire and Karex Kalamary.

He decided to study sociology and worked as a tourist guide in Cartagena to earn the wherewithal to do so. In 1994 he entered Cartagena University. There he met another anthropologist, Cesar Gavalo, who as a member of a militant movement worked for cultural development in the city's poor districts, which were regularly cleaned out by the police - street children were simply eliminated! José joined Cesar

Gavalo in his work with the poor populations, the aim being to revive their cultural roots, Hispanic, but also African and Amerindian, and remind them of the Kalamary and Caribe peoples who lived in the region before the Spanish conquest. The student movement led by Jorge Ortega was severely repressed by both the police and the government, not only because it used an historic approach that was at variance with the 'official' view, but also because of its denunciation of political persecution. Following the brutal death of Cesar Gavalo in 1996, his student followers, including José Contreras, were forced into exile.

During those same years, José had met and married a German missionary, who was also working in the poor districts of Cartagena. After Gavalo's death Germany was therefore the natural choice. Salsa and Latin jazz were then at the height of their popularity in Europe, and José had no difficulty in obtaining short contracts as a musician. With several groups he travelled to Switzerland, particularly Geneva, where he met many musicians who were interested in and capable of playing Afro-Colombian music. Thus he decided to move to Geneva, where he founded the Association Culturelle Cumbiamerica and the group Trinar de la Montaña.

The members of Trinar de la Montaña, most of them of Colombian origin, share a passion for the Afro-Amerindian rhythms of Colombia, music that is complex and multifaceted. Theirs is the festive dance music of the country's coastal regions. The group takes its name from a beautiful song (track 8) written by Juan Lara in the gaita rhythm. They first heard it played by the Maestros Gaiteros de San Jacinto. The group's music is dedicated to the latter and to all the gaiteros and cumbiamberos of Bolívar, Sucre and La Magdalena. The name Trinar de la Montaña, evoking birdsong in the mountains, is an appeal for peace in Colombia.

The recordings

1. Canto negro ('Black song'), cumbia

This song brings out the African and Amerindian origins of the cumbia, which is said to have emerged from a gaita and settled in the hearts of a whole nation. The genre originated as an expression of the difficulties of the daily lives of the 'maroons', the rebel slaves who escaped from the Spanish plantations, and the native Indians who shared their fate.

2. El callo ('The callus'), cumbia

El callo, like very many songs in this Colombian repertoire, is a realistic, sad and humorous evocation of the daily life of the peasants working on the haciendas. Playing on the analogy between 'el caballo' (horse) and 'el callo' (callus, corn), the words tell of the death of a peasant and the suffering feet of those who go to his funeral: 'I have to walk because I have no horse. As I have no horse, my feet will be callused.'

3. *Dejala llorá* ('Let it weep'), puya

The puya and the mapalé are the fastest and most virtuosic of Afro-Colombian rhythms. Juan Lara composed this melody during one of his world tours, but failed to give it a title. Another great musician, Catalino Parra, revived the tune and made it popular as *Dejala llorá* - 'Let it [the flute] weep'.

4. *Noches oscuras* ('Dark nights'), cumbia

The dark nights refer to the evening gatherings when the African slaves and native Indians would get together to celebrate and try to forget the difficulties of their everyday lives. The calls of the African drums and the melodies of the Indian flutes break the silence of the night, and the blood in their veins burns like the flames of the fire around which they are gathered: 'It's the fire of my cumbia, it's the fire of my race, a pure-blooded people resting and lamenting.'

5. *Dos de febrero* ('The second of February'), cumbia

This was an important date for the early inhabitants of the area around Cartagena, the Kalamari Indians. On that day, chewing sugar cane, they would climb to the summit of La Popa, one of the highest mountains, to celebrate the Fiesta del Maíz (their subsistence depended on maize) at the temple dedicated to the sun and the moon. The temple was of course later destroyed by the Jesuits, who built a church on the site; there is still a pilgrimage to the summit of La Popa, but it is now dedicated to the Virgin Mary.

6. *Vida campesina* ('Rural life'), porro

This anonymous song was a favourite of Reinaldo 'El Mono' Olivos, a great collector and champion of Afro-Colombian musical traditions and one of the founders of Cartagena Negra. 'Grandad's on his way already' - Papa abuelo ja se va - say the words of the song, which is dedicated to Olivos, who died when José Contreras was in Switzerland and unable to return to Colombia to pay his last respects. 'Rest in peace, Trinar will sing to you', like the turpial, an oriole-like bird found in Colombia that gave its name to a composition by Reinaldo Olivos.

7. *El aparecio* ('The opportunist'), chandé or tambora

With *El aparecio* José Contreras praises the cumbia and the country's folk music in general, which belongs to all Colombians, whatever their origin. Whether one comes from San Onofre (like José), Ovejas or San Jacinto, from Cartagena, Bogotá or Barranquilla, music comes from the people and belongs to the people: *musica del pueblo, del pueblo viene y al pueblo va*. It would therefore be both mean and opportunist to try to appropriate that music and use for one's own ends.

8. *Trinar de la montaña* ('Birdsong of the mountain'), gaita

José Contreras's group took its name from this piece by Juan Lara, a great gaitero from San Jacinto. The gaita rhythm enables the musicians to demonstrate their skill and virtuosity. Even the maraca (gourd rattle) plays an important part in this piece, played with the gaita macho by the same musician.

9. *Millera* ('Ode to the caña de millo'), cumbia soledeña

This instrumental piece was composed by Pedro Ramaya Beltran, one of the finest exponents of the caña de millo, the Afro-Colombian transverse clarinet that is found in Atlantico, Bolívar and Sucre. It is beautifully performed here by guest artist Eric Bongcam at a march pace, as it was played at the Carnival of Barranquilla.

10. *Cruza con cuidado* ('Be careful when crossing'), chalupa

This piece, composed by José Contreras, is about the difficulty of life when one has a dark skin. He compares the danger of crossing the street when the colour of one's skin is not respected with that of crossing the oceans when one is obliged to emigrate for political or economic reasons. *Cruza con cuidado* is a protest against racism everywhere, whether in Colombia or in countries of exile.

11. *Sabrosoa* ('Delightful fat lady'), instrumental puya

Sabrosoa is difficult to translate; it refers to one of those charmingly corpulent Afro-Colombian women one comes across, who dance and move so delightfully despite their size. This very popular piece was originally composed for just one gaita by Rafael Mejía, one of the great gaiteros of San Jacinto (Bolívar), who, despite his talent and success, had to work as a taxi driver to make ends meet. José Contreras proposes an orchestrated version of this classic, using the puya, one of the fastest of Colombian rhythms.

12. *La Negra Juana* ('Black Juana'), merengue (version from Ovejas)

In northern Colombia there are countless versions of this song, which was composed, as '*La Tigra Juana*', by Medardo Padilla, a musician from San Onofre. José Contreras presents an instrumental version, bringing the gaitas to the fore and thus underlining the importance of those Indian instruments, whereas the original composition had more African roots.

13. *Colombia mestiza*, bullerengue

'Like the salmon returning to its origins, I live, singing, playing, being alive!' This piece by José Contreras about Colombian identity, appeals for reconciliation and peace. Whatever one's origin, Caribe, Wayúu, U'was, Huitoto, Kogui, Kimbaya, Spanish, Mandingo, Carabali, Lukumi or Yoruba, Colombia mestiza (of mixed race) sings, dances, weeps, and is alive! 'When arms are destroying everything, embrace your brother. We must have faith: together we'll build the future.'

Patrik Vincent Dasen
Translation: Mary Pardoe