

# América

Cahiers du CRICCAL

41 | 2012

Les indépendances de l'Amérique latine: acteurs, représentations, écritures (vol.1)

II. Invention de la nation

---

## Du combat à la contredanse : musique et indépendance en Colombie, *circa* 1810

*Del combate a la contradanza. Música e Independencia en Colombia*

ERNESTO MÄCHLER TOBAR Y PABLO MONTOYA CAMPUZANO

p. 89-102

<https://doi.org/10.4000/america.383>

---

### Resúmenes

Français Español

Les opérations militaires de l'indépendance de la Colombie se sont entourées toujours d'un appareil musical qui comprenait aussi bien de la musique savante (symphonies, odes, hymnes, marches) que de la musique populaire ou de fête (contredanse, valse, bambucos et pasillos) et de la musique religieuse (*Te Deum*, messes, Ave Maria). Petit à petit, les historiens et les musicologues ont pu reconstruire les relations pas toujours harmonieuses entre la musique et la politique à l'époque où la Colombie faisait ses premiers pas en tant que nation. Sans aucun doute, la musique a une importance primordiale puisqu'elle permet de comprendre non seulement les jeux de l'amour, les activités récréatives, mais aussi le sentiment patriotique et l'héroïsme au temps de l'indépendance colombienne. Cette communication à quatre mains se donne comme principal but une vue panoramique, accompagnée de l'audition d'exemples musicaux appropriés, de la musique qui était interprétée selon les situations, marquant la valeur qu'elle a revêtue tant à l'époque de l'indépendance proprement dite qu'au long des XIXe et XXe siècles. Nous nous efforçons de démontrer qu'il n'y a pas de république sans fête nationale, ni de fête nationale sans musique.

Las jornadas de la independencia colombiana estuvieron siempre acompañadas por un aparato musical que comprendía tanto la música culta (sinfonías, odas, himnos, marchas), como la música popular o festiva (contradanzas, valeses, bambucos y pasillos) y la religiosa (*te deums*, misas, avemarías). Poco a poco historiadores y musicólogos han podido reconstruir las relaciones no siempre armónicas entre música y política en la época en que Colombia empezó a dar sus primeros pasos como nación. La música, sin duda, es un elemento de primordial importancia que permite entender no sólo los juegos amorosos, las actividades recreativas, sino el sentimiento patriótico y el

heroísmo de los tiempos de la independencia colombiana. Nuestra comunicación, realizada a cuatro manos, tendrá como objetivo primordial establecer una mirada panorámica, con audiciones incluidas, sobre qué música se interpretaba, en qué situaciones y qué valoración tenía tanto para la época de la independencia misma como a lo largo de los siglos XIX y XX. Trataremos de demostrar, en fin, que no hay repúblicas sin fiestas nacionales, ni fiestas nacionales sin música.

---

## ***Entradas del índice***

**Mots-clés :** musique et politique, nation, Bolívar, indépendance colombienne, contredanse, bambuco

**Palabras claves:** música y política, nación, Bolívar, independencia colombiana, contradanza y bambuco

### **Notas del autor**

Cette communication a été lue accompagnée d'exemples musicaux, comme *La Vencedora*, *La Guaneña*, *La Trinitaria* et *Marcha para los funerales del Libertador* (PIÑEROS CORPAS, s.f.a.).

---

## ***Texto completo***

- 1 NOTRE HYDRE MUSICALE, hétéroclite et tourmentée, a trois têtes. La Nouvelle Grenade se nourrit en effet de trois sources sonores : la source indigène, celle fournie par les Blancs et celle des esclaves noirs. L'anthropologie montre qu'aucun groupe humain n'est indifférent à la musique, aux battements de mains, au chant et à la danse qui accompagnent et complètent les différentes étapes de la vie. D'un point de vue politique, on peut affirmer qu'il n'y a pas de république sans fête nationale, ni de fête nationale sans musique. Un changement radical, une révolution et, plus encore, une guerre d'Indépendance devraient normalement contribuer à faire évoluer la vie musicale de la société. Pourtant, la musique ne va connaître que peu de changements en Colombie, même après la conquête de la liberté. Les indigènes sont toujours prétentieusement ignorés par les Créoles et continueront à jouer le rôle d'interprètes (*ministril*) ou de chanteurs (chœurs polyphoniques) au cours des services religieux quotidiens ou lors de cérémonies particulières. Les archevêques montrent un intérêt particulier pour la musique comme part intégrante du faste recherché pendant l'exercice de leurs fonctions<sup>1</sup>. Les Noirs, enveloppés dans leur douleur, frappent sur leurs tambours, sans répercussion aucune sur l'élite de la capitale, et chantent dans une langue incompréhensible. De leur côté, les Blancs fixent leurs regards vers le lointain, sourds à ce qui résonne dans la cour de leur maison, attentifs à la musique et aux modes qui viennent de la Couronne qui les gouverne et du reste d'une Europe qui ne convoite rien d'autre que les trésors monnayables des Amériques.
- 2 Dans un premier temps, nous nous intéresserons ici aux années précédant les guerres d'Indépendance et à la contribution de la musique militaire espagnole au patrimoine colombien, avec l'apport de mélodies nouvelles mais aussi d'instruments différents pour les interpréter. Ensuite, nous mentionnerons quelques-unes des figures les plus importantes d'un personnage duel, à la fois militaire et musicien, afin d'expliquer sa participation au renouveau qu'insufflera la liberté. La musique que l'on écoutait alors ne se limitait en aucun cas à des marches militaires ou autres roulements de tambour : il y avait également des moments de repos, de danse et des réunions dans les salons de la bonne société. Nous évoquerons quelques anecdotes de la vie des hauts dignitaires pour qui l'art militaire n'excluait ni la danse ni la musique, et nous finirons par les premiers pas des adeptes de Terpsichore dans la nouvelle nation souveraine.

## De comment la cathédrale perd ses musiciens

- 3 Il ne faut pas se faire d'illusions : le processus de l'indépendance (1810-1819) n'a produit aucune avancée particulière dans la musique colombienne, ni dans la musique du continent américain. De fait, tout au long de la colonisation, la Nouvelle Grenade n'a pas joui d'une activité musicale florissante. Comparée aux centres de Mexico et de Lima, et même à ceux de La Havane, Santiago de Cuba et Caracas, la musique de la capitale Santafé de Bogotá se résumait presque toujours à des célébrations religieuses où le manque de soutien économique et de personnalités musicales vigoureuses était monnaie courante. Inutile, par exemple, de rechercher un compositeur de la Nouvelle Grenade digne d'être comparé au Cubain Esteban Salas, lequel offrit à son pays un développement musical remarquable à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup> siècle. La cathédrale de Santafé représenta bien entendu un centre important pour l'histoire culturelle du pays et pour la musique, mais son importance au niveau hispano-américain reste assez réduite. C'est dans ce paysage quelque peu désolé, où se distinguent quelques chants de Noël de José Cascante (ca. 1640-1702) et de Juan de Herrera y Chumacero (ca. 1670-1738), de rares lamentations de Salvador Romero et quelques processions religieuses accompagnées de *chirimías* et de tambours indigènes de Fontibón, sous les auspices de l'ordre toujours mélomane des jésuites, que survient, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, un événement digne d'être signalé.
- 4 Le militaire espagnol José Tomás Ramírez arrive à Santafé en 1784. Ramírez est, selon Egberto Bermúdez, le « punto de partida de la tradición moderna de la música militar en Colombia » (Bermúdez, 2000 : 69). Sous-lieutenant des Milices montées, il encouragea la formation de fanfares dans les régiments des colonies. De plus, cet Espagnol construisit le Colisée qui porta son nom et qui allait devenir, pendant presque un siècle, le centre des manifestations musicales de la ville. Sous les ordres de Ramírez se trouvait alors un chef d'orchestre du nom de Pedro Carricarte. Son arrivée à Bogotá, avec le régiment de la Couronne, suscita immédiatement une sorte de cataclysme, bouleversant la tranquillité de l'univers sonore de la cathédrale. Sans doute à cause des instruments et du répertoire qu'il avait amenés avec lui – des clairons, des cors, des hautbois que l'on n'avait jamais entendus auparavant dans la ville – et par ses adaptations d'œuvres et de certaines symphonies qui étaient assez pernicieuses, pour ne pas dire bruyantes, au goût des sensibilités coloniales. La Cathédrale connut alors une débandade de ses apprentis musiciens. En réalité, ils suivirent tous le chef de la fanfare militaire espagnole, de sorte qu'une plainte très particulière fut déposée : le chef d'orchestre de la chapelle dénonça en 1786 le chef d'orchestre du régiment, Carricarte lui-même, parce que ce dernier lui avait volé les jeunes gens et leur avait enseigné le solfège endiablé pour fifres et cors (Bermúdez, 2000 : 70).
- 5 La présence de ce nouveau personnage musical, au cours des dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle dans la vice-royauté de la Nouvelle Grenade, obéit à une politique propre aux réformes engagées par les Bourbons. C'est grâce à cette bouffée d'oxygène que le panorama musical va abandonner peu à peu le cercle étroit des chapelles pour devenir "profane"<sup>2</sup>. Il est notoire que les réformes des monarques bourbons Ferdinand VI (règne : 1746-1758) et Charles III (règne : 1759-1788) marquèrent de façon indéniable le fonctionnement culturel des colonies. D'un point de vue musical, le goût espagnol s'érigea en modèle international et cette ouverture fut perceptible dans les capitales des vice-royautés américaines. Les influences italienne et allemande, à une plus grande échelle, devinrent de plus en plus perceptibles et, à partir de 1750, apparurent les premières contredanses d'origine espagnole, française ou anglaise, ainsi que les premiers bruissements de musique théâtrale avec la représentation de *tonadillas* et des ébauches de *zarzuelas*.

6 Outre l'expulsion des jésuites en 1767, l'ouverture de la Bibliothèque nationale en 1777, la Révolution des Communards en 1781 et la création de l'Expédition botanique en 1783, il advint un important événement de caractère sonore : l'accueil de l'évêque Baltasar Jaime Martínez Compagnon en 1791. Compagnon, remarquable pour ses récits de voyage dans les vice-royautés du Pérou et de la Nouvelle Grenade, fut reçu à Santafé avec force cymbales et grosses caisses. Le répertoire joué alors signale bien à quel point les goûts musicaux étaient en train de changer dans la somnolente province de Bogotá. Les musiciens du petit orchestre, les mêmes que ceux qui jouaient lors des cérémonies religieuses, interprétèrent en l'honneur de l'évêque des œuvres de Johann Michael Haydn et de Johann Christian Cannabich. Autrement dit, le panorama musical s'ouvrait aux clarinettes, aux hautbois, aux cors et aux violons de facture moderne. Les instruments coloniaux, tels les violes, les trombones à coulisse, les harpes, les monocordes et les bassons utilisés dans les œuvres religieuses, s'avéraient dépassés.

## Du guerrier en tant que musicien

7 Le personnage du musicien militaire en Colombie commença alors à se dessiner avec netteté dans cette intéressante rencontre entre institutions religieuses et militaires. Par rapport à la musique de cathédrale, la musique militaire présentait nombre d'aspects attrayants. Sa mobilité, ou pour le dire autrement, son caractère cosmopolite, favorisa une atmosphère de modernisation naissante : le personnage de Pedro Carricarte en est la preuve vivante. D'autre part, être musicien militaire, déjà à l'époque tumultueuse de l'indépendance, permettait de voir du monde, ce qui comprenait fanfares et frontières. À partir de 1810, Pedro Carricarte zigzague, jouant sur un front puis sur l'autre, encourageant ici les soldats de la Couronne avec roulements de tambours et clairons, là les patriotes... Et sauvant toujours sa peau grâce au privilège de maîtriser l'art d'Orphée. José Ignacio Perdomo Escobar fait référence à deux musiciens qui ont laissé une trace dans l'histoire de cette époque. Le premier est José María Cancino dont le nom est associé à la célébration victorieuse de la bataille de Boyacá, le 7 août 1819. Soldat musicien, sous-lieutenant au cours de la guerre d'Indépendance et chargé de diriger les fanfares de campagne, il fut fait prisonnier dans la ville de La Plata. Au lieu de le fusiller, on l'envoya, en tant que musicien en chef, au bataillon Numancia, afin qu'il prêtât ses services à la cause espagnole. C'est à ce poste qu'il fut fait prisonnier, cette fois par les patriotes, peu avant la bataille de Boyacá, dans le village de Gámeza (Perdomo Escobar, 1963 : 58). On lui doit, ainsi qu'à six autres musiciens dont on ignore le nom, l'interprétation d'une des contredanses créoles les plus célèbres de l'indépendance colombienne. Il s'agit de *La Vencedora*, qui fut probablement jouée ce jour-là par un cor, un fifre et deux ou trois tambours. Rappelons que *La Vencedora*, d'auteur anonyme, est considérée comme l'un des premiers hymnes patriotiques de la Colombie. Un hymne d'ailleurs bien curieux, qui rassemble davantage d'éléments de musique de salon que de marche militaire. Pourtant, ce sont ces mélodies de célébration qui donnèrent naissance aux chansons patriotiques américaines. Processus qui devait d'ailleurs culminer, comme le signale Daniel Devoto, avec l'adoption des hymnes nationaux à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle (Devoto, 1980 : 30).

8 Juan Antonio de Velasco fils (?-1859) fait également figure de musicien militaire important. Il exerça la fonction de directeur de fanfare et contribua à la fondation d'une petite académie de musique dans un couvent de La Candelaria à Santafé. Aussi son nom est-il associé à celui des précurseurs de l'enseignement de la musique en Colombie. Des précurseurs qui, comme c'était souvent le cas, finirent leurs jours dans la misère la plus absolue. Velasco et Cancino venaient tous deux des classes populaires et leur choix pour la musique est le reflet des grandes difficultés économiques auxquelles faisait face ce métier à l'époque où la nation venait de naître. Une fois terminée la guerre d'Indépendance, Velasco fut l'un des responsables de l'arrivée à Bogotá des nouveaux airs d'opéra qui

soufflaient si fort en Europe. C'est également grâce à son acharnement que fut introduit en Colombie le goût pour la musique allemande et qu'on put écouter pour la première fois les ouvertures de Rossini et des symphonies de Haydn, Mozart et Beethoven, jouées par un orchestre de vingt exécutants (Perdomo Escobar, 1963 : 62-65). Par ailleurs, Velasco participa en tant que soldat musicien aux campagnes d'Antonio Nariño, au sud du pays, en 1813. Mais pendant la période de terreur, il fut fait prisonnier par les troupes du pacificateur Pablo Morillo. Ce dernier, lorsqu'il se rendit compte du talent de son prisonnier, le grâcia et l'envoya composer, avec le bataillon Numancia, des musiques capables de stimuler le courage des troupes espagnoles. Une fois au Pérou, Velasco parvint à passer dans l'armée républicaine et lutta lors des batailles de Junín et Ayacucho. C'est au cours de ce dernier combat, le 9 décembre 1824, qu'il gagna ses lettres de bravoure. Velasco joua dans la fanfare du Voltígeros qui, sous les ordres de José María Córdoba, célébra le triomphe de la bataille qui permit l'indépendance du Pérou. Ce bataillon interpréta alors le *bambuco* intitulé *La Guaneña*. De fait, il s'avère parfaitement possible que la première apparition officielle du *bambuco*, hymne national pendant la période républicaine en Colombie, soit intervenue lors de cette bataille (Davidson, 1970 : 280). Córdoba, en plein affrontement, fit jouer le *bambuco* américain en question, pièce alors inconnue dans le répertoire militaire. Juan Carlos Llano affirme que cette musique paraissait la plus adéquate pour « despertar en el corazón de nuestros pobres labriegos, disfrazados de soldados, las más gratas emociones » (Llano, 1878 : 321). Le colonel Manuel Antonio López, dans ses mémoires politiques, publiées à Bogotá en 1878, soutient qu'à peine la fanfare du Voltígeros entonna *La Guaneña*, « los soldados, ebrios de entusiasmo y frenéticos, se sintieron más que nunca invencibles » (Davidson, 1970 : 284).

- 9 Mais concentrons-nous un peu sur ce *bambuco*, naguère hymne de guerre et relevant aujourd'hui, pourrait-on dire, du folklore sentimental de la Colombie. Selon les apologistes des batailles, *La Guaneña* était la musique de combat pour les habitants de Pasto : dès qu'on la jouait, elle enflammait les cœurs et décuplait l'ardeur nécessaire pour charger l'ennemi. Mais les glissements sémantiques en matière de musique sont toujours conflictuels et d'autres critiques considèrent *La Guaneña* tantôt comme un air festif, une berceuse ou un prélude à l'ivresse. Selon Sergio Elías Ortiz, historien colombien de la première partie du *xxe* siècle, *La Guaneña* suivait une composition très simple, un thème de quatre phrases musicales qui pouvait se répéter de manière interminable (jusqu'à l'issue de la bataille ou jusqu'à l'exaspération). Ortiz explique que, s'inspirant des douleurs, des désirs et des folies du peuple, ce *bambuco* d'auteur anonyme réveille chez les foules de Pasto une émotion étrange, empreinte de joie, de tristesse ou de courage. Ortiz affirme même que lors de la bataille d'Ayacucho, c'est une *chirimía* indigène de Pasto, et non la fanfare du bataillon, qui interpréta *La Guaneña* sous la direction de Juan Antonio Velasco. Quoi qu'il en soit, les paroles de *La Guaneña* semblent remettre en question son statut de musique militaire. Les voici, composées semble-t-il vers 1700 par un certain Nicanor Díaz :

iGuay! que sí, iGuay! que no,  
la Guaneña me engañó  
por tres pesos cuatro reales,  
con tal que la quisiera yo.

Que a mí sí, que otro no,  
la Guaneña me lo juró,  
me recibió la platica  
y con otro se la gastó.

Guay que sí, Guay que no,  
la Guaneña me engañó  
iel lunes a media noche  
al Tambo se me largó!

Guay que sí, Guay que no,  
la Guaneña me engañó  
iñapanga pa' mentirosa  
en Pasto jamás se vio!

Guay que sí, Guay que no,  
ay qué pena que sentí yo  
mirando por mucho tiempo  
las chanclas que no llevó.

Que a mí sí, que otro no,  
la Guaneña me lo juró  
ilas penas que tuvo mi alma  
con cuyes las maté yo!<sup>3</sup>

## Loin du grondement de la bataille

10 Mais laissons de côté clairons et roulements de tambour, assourdissants mais indispensables pour museler l'appréhension avant le combat ; faisons taire le carillonnement des cloches et les *Te Deum* qui résonnent après la victoire. Éloignons-nous du champ de bataille et ouvrons la porte des salons où l'on danse, invitons-nous à la fête. Observons les partitions de la musique du quotidien, des moments de repos au cœur de la bataille et des heures festives. Rappelons-nous que les airs martiaux, dont l'influence sur la musique de salon est indéniable, semblent être apparus relativement tard dans les colonies, certainement vers 1781. Dans son *Diario*, José María Caballero note que « el día 20 de enero entró el regimiento de la Corona, y trajeron la música de trompas, clarines, que no se habían visto ni oído hasta entonces » (Vargas Lesmes, 1990 : 305-306). Les *Memorias* de Manuel José Castrillón (1781-1863) nous informent du fait que vers 1811, ce qui était usuel dans les bals, c'était « la jota, el bunde y el bambuco, porque entonces no se conocían las contradanzas, vales, Straus, etcétera » (Castrillón Arboleda, 1971 : 60). Par la suite, certains airs anglais, la polka, le paso doble, le menuet, le *ondú* et le *landú* se popularisèrent également.

11 La musique et la danse étaient donc omniprésentes, avec ou sans conflits belliqueux. À la Nouvelle Grenade, on danse même dans la cathédrale, écrit, admiratif et joyeux, François Désiré Roulin (1796-1874) dans les lettres à sa mère en 1822. Il assiste à Ocumare à un bal populaire lors duquel des Noirs jouent la musique sur des harpes de leur propre fabrication. Quant aux chansons, exaltées, elles relèvent d'une évidente inspiration patriotique. Puis il ajoute :

Al llegar al baile me sorprendió no poco oír los acordes de dos arpas que tocaban trozos de una alemana. Un patio hermoso, alumbrado por la luna, servía de salón de baile; las bailarinas eran negras y mulatas ataviadas con vestidos de muselina de un corte noble y casi idéntico al peplo griego; los distintos pasos del vals ponían de manifiesto la belleza de sus brazos desnudos; aquí, por lo general, casi todas las mujeres tienen brazos bellísimos. (Combes, 1942 : 40)

12 De son côté, José María Cordovez Moure (1835-1918) propose une description précise et complète des coutumes de Santafé dans ses exquises *Reminiscencias de Santafé y Bogotá* (1901), notant que la valse colombienne et la contredanse espagnole appartenaient au répertoire courant :

El colombiano era un vals, que se componía de dos partes: la primera, muy acompañada, se bailaba tomándose las parejas las puntas de los dedos y haciendo posturas académicas; la segunda o capuchinada, convertía a los danzantes en verdaderos energúmenos o poseídos; toda extravagancia o zapateo en ese acto se consideraba como el *non plus ultra* del buen gusto en el arte de Terpsícore. (Cordovez Moure, 1966 : 16)

- 13 La danse de prédilection du général Francisco de Paula Santander (1792-1840) était la contredanse ; parce qu'elle exigeait des stratégies et des figures compliquées, elle mérita bientôt l'appellation de *santandereana*. Elle débutait avec l'appel d'un roulement de tambour, qui permettait de choisir sa cavalière. Certains voient dans son rythme binaire l'origine du *porro*. Ce qu'on appelle la valse colombienne semble être l'aïeule paternelle du *pasillo* lent (Pardo Tovar, 1966 :108), actuellement si populaire dans la zone andine de la Colombie, du Vénézuéla et de l'Equateur ; du côté de la parentèle maternelle, on trouve une danse indigène : le *torbellino*. Le *pasillo*, qui naît vers 1800, constitue une tentative pour "civiliser" les danses populaires afin de les introduire dans les salons (Abadía Morales, 1983 : 181). C'est là qu'il s'accélère jusqu'au vertige, devenant une pièce de résistance. Dans ces danses comme dans d'autres, le métissage est notoire.
- 14 En raison de leur caractère joyeux très marqué, *La Libertadora* tout comme *La Vencedora*, probablement les contredanses les plus connues et les plus importantes, étaient interprétées dans les réceptions officielles à la demande de Bolívar et Santander ; la première fut tout spécialement écrite pour le *Libertador*, afin de célébrer son entrée triomphale dans Bogotá après la bataille de Boyacá, selon la mise en scène habituelle : douze jolies fillettes habillées à la grecque, une pluie de fleurs, des arches ornées et des balcons décorés, des poèmes récités en l'honneur des vainqueurs. L'orchestre, dont la fonction consistait à rendre ces bals agréables, « consistía en un clarinete, un flautín, un trombón bajo, redoblante, bombo y platillos, que trasnochaban a toda la vecindad » (Cordovez Moure, 1966 : 18). Pendant quinze jours, l'orchestre fit vibrer le palais de San Carlos et la place centrale de la ville.
- 15 L'arrivée de la contredanse et de la mode française, avec ses robes ajustées pour mieux épouser les poitrines féminines, ainsi que la façon de danser des Anglais, où l'homme prend la femme par la taille, ne cessaient d'inquiéter les autorités religieuses qui voyaient, dans ce mélange de concupiscence et de lascivité nuisibles à la jeunesse, autant de manifestations diaboliques (Vargas Linares, 2009 : 70). Parfois, ces fêtes finissaient par prendre une tournure politique, comme après la victoire d'Ayacucho en janvier 1825. L'enthousiasme débordant du peuple pour Bolívar dans les rues, les cafés et les faubourgs de Buenos Aires entraîna une réponse amère de certains milieux mercantiles et des habitants de Buenos Aires proches de Bernardino Rivadavia (1780-1845). Le journal *El Argos* affirma dans son éditorial :

Si, como es indudable, las fiestas cívicas han contribuido en gran parte a desviar al pueblo del carnaval, la Policía ha probado en esta ocasión que puede fácilmente tentarse la extinción de este abuso perjudicial e incivil, sustituyendo a él diversiones decentes y análogas al estado de nuestro nuevo ser. (Liévano Aguirre, 2004 : 443)

- 16 L'élite créole ne souhaitait pas uniquement récupérer le contrôle des festivités : elle désirait surtout nationaliser ses héros et éviter un prétendu *imperialismo colombiano*. Le journal *El Argentino* répliqua à ces attaques :

Sigan, enhorabuena, con su manía: digan que Bolívar no es un general, que su ejército es una montonera. Los desmienten los sucesos y el pueblo no los cree. El pueblo todo, entusiasmado, ha celebrado dignamente el triunfo más completo que cuentan los anales de nuestra guerra [...]. Hagamos esto al menos ya que tuvimos la desgracia de no tener parte en la gloria que ellos adquirieron. (Liévano Aguirre, 2004 : 444)

- 17 Cette élégante réponse permet d'imaginer le chemin que nos peuples sans mémoire vont paver pour les héros de l'Indépendance, les poussant sur les routes de l'exil et de la misère.

## De la danse considérée comme art militaire

18 Toutes les qualités d'un bon serviteur de Mars ne se concentrent pas sur le champ de bataille. La manière d'encourager ses troupes, l'élégance du port, le courage, les décorations et l'éclat des sabres, les discours de victoire, la connaissance de la musique et même la façon d'aborder le beau sexe dans la danse définissent également un soldat dans sa totalité. Il n'y a pratiquement aucune exception parmi les hauts dignitaires de l'Indépendance. Évoquons Sebastián Francisco de Miranda, « *El Precursor* » (1750-1816), passionné de musique et excellent joueur de flûte traversière baroque : « Hallándome en casa sin poder salir a dar un paseo por lo mucho que llovía, tomé la flauta, y púseme a tocar una pieza por diversión », note-t-il dans son *Diario*, dans la partie consacrée à son voyage aux États-Unis. Et d'ajouter que les quakers considéraient la musique inappropriée le dimanche, ce qui provoqua un incident domestique (Mondolfi Gudat, 2000 : s. p.). Il disposait d'une grande quantité de partitions des musiciens célèbres de l'époque et de différentes méthodes d'apprentissage. En 1783, retournant plein d'amertume en Europe, il rapporta, en plus de quelques effets personnels, son immense bibliothèque (6 000 volumes), un canapé et un pianoforte, comme en témoigne son *Diario*. En 1785, alors qu'il se trouve en Hongrie, il se lie d'amitié, au cours de ses longues promenades dans le palais de Esterháza, avec Franz Joseph Haydn (Harvey, 2002 : 44 et 47), puis poursuit ses aventures de séducteur et continue d'approfondir ses connaissances musicales de concert en concert.

19 Malgré un caractère rustique d'homme des plaines, le « *León de Apure* », José Antonio Páez (1790-1873), n'étripait pas seulement les royalistes avec sa lance, il était également un virtuose du violon autant que des harangues. Santander ne se distinguait pas seulement dans les danses compliquées, il savait jouer de la guitare et appréciait la musique par-dessus tout ; dans son journal de l'exil, il notait toujours minutieusement le nombre de concerts et d'opéras auxquels il assistait. José María Córdova (1799-1829), comme nous l'avons vu, savait combien il importait d'encourager ses hommes avec une fanfare chargée d'interpréter des airs populaires. Chaque régiment disposait d'une formation orchestrale et il existait un sentiment de compétition entre elles.

20 Antonio José de Sucre (1795-1830) appréciait aussi tout particulièrement la danse, et plus spécialement la contredanse. Une des anecdotes les plus connues se déroula à Guayaquil, port dans lequel il entra en vainqueur. Lors du bal donné en son honneur, il invita Pepita Gaínza Rocafuerte, de 16 ans à peine, à l'accompagner dans une contredanse. Dans son roman sur le Maréchal, Mauricio Vargas Linares évoque l'incident :

Sin aviso, como suceden los eventos inolvidables, y justo cuando el siguiente paso les imponía separarse, no pudieron, la danza quedó trabada en medio de la estancia y una cuadrilla tras otra fue obligada a parar [...]. En alguna de las vueltas y revueltas y distraídos por la conversa, el imperdible del que colgaban las medallas de Sucre había quedado engarzado en la blonda que protegía el vestido de Pepita. (Vargas Linares, 2009 : 199-200)

21 Quand il parvint à récupérer ses médailles, Sucre, gentleman et séducteur, les accrocha sur la dentelle de la robe de la jeune Équatorienne et lui dit : « Eso quiere decir, Pepita, que mis glorias le pertenecen » (Rumazo González, 2005 : 74). Après les applaudissements de rigueur, le bal put continuer.

22 Simón Bolívar (1783-1830), pour sa part, ne se contenta pas de récolter des triomphes militaires, brillants et audacieux, pendant l'Indépendance. Guerrier complexe, il se fit également remarquer à son époque comme stratège en amour : ses conquêtes féminines, ardentes autant que courtes, s'accomplirent souvent dans un cadre de musique et de danse, conférant ainsi à Bolívar une réputation de danseur consommé. Comme il l'affirmait lui-même, il reçut très tôt des rudiments de mathématiques et de philosophie, mais aussi des cours d'escrime, d'équitation et de danse. La première fois qu'il vit Manuela Sáenz (qui jouait d'ailleurs du clavecin), celle-ci lui envoya une couronne de laurier : quelques heures plus tard, « la pareja bailó sin parar durante toda la noche » (Lynch, 2006 : 230). Après sa rencontre avec José de San Martín (1778-1850) à Guayaquil se



déroula, le soir, un bal de gala. C'est dans ces circonstances que nous les retrouvons : l'Argentin, enveloppé dans sa froideur, observant à distance, et le Vénézuélien, « más alegre que nunca, danzando con el entusiasmo que siempre lo caracterizó » (Liévano Aguirre, 2004 : 337). Luis Perú de Lacroix rappelle dans son *Diario de Bucaramanga* (1869) que *Le Libertador* lui avait confié, deux ans avant sa mort, « que había sido muy aficionado al baile, pero que aquella pasión se había totalmente apagado en él; que el valse era lo que siempre había preferido y que hasta locuras había hecho, bailando seguidamente horas enteras cuando tenía una buena pareja » (Perú de Lacroix, 2008 : 60). Même pendant ses campagnes militaires, il dansait presque tous les soirs, profitant des intermèdes pour travailler ou dicter ses ordres avant de retourner au bal : c'était sa façon de s'éclaircir les idées, car il considéra toujours que danser maintenait son esprit en éveil ; et en l'absence d'orchestre, il sifflait lui-même un air. Lorsqu'il traversait le *páramo* avec ses *llaneros*, il apprenait les chansons que ces derniers entonnaient et, plus tard, il les chantait avec sa garde personnelle, parfois en accompagnant son aide de camp mexicain Agustín de Iturbide. Cependant, son adresse pour la danse se trouva quelque peu froissée par le regard de l'Anglais William Miller, puisque celui-ci pensait que Bolívar « es un bailarín muy ágil aunque no demasiado elegante » (Harvey, 2002 : 226)<sup>4</sup>. Le regard de l'étranger se pose certainement de façon moins passionnée et plus objective sur notre héros indestructible.

23 Gabriel García Márquez recrée ce goût pour la danse dans son roman *El general en su laberinto* (1989), lorsqu'il rappelle l'arrivée de Bolívar à Lima : « Las emociones de la fiesta se le quedaron asociadas al valse que había hecho repetir cuantas veces fueron necesarias, para que ni una sola de las damas de Lima se quedara sin bailarlo con él ». Et il ajoute que « el baile era para él una pasión tan dominante, que bailaba sin pareja cuando no la había, o bailaba solo la música que él mismo silbaba, y expresaba sus grandes júbilos subiéndose a bailar en la mesa del comedor » (García Márquez, 1989 : 82 et 83). Curieusement, une grande partie des romans colombiens qui utilisent le *Libertador* comme personnage évoquent son goût pour la danse (Montoya, 2009 : 3-46). Il est probable que la musique et les danses de salon, avec leurs galeries pleines de bougies en guise de décor, se prêtent aisément, dans ces hagiographies, à l'évocation du caractère romantique attribué à l'homme illustre.

24 Une de ses contredanses préférées, en dépit de sa ressemblance avec la polka, était *La Trinitaria*, « que se había hecho popular porque él mismo repartía en otra época las copias de la partitura por dondequiera que andaba » (García Márquez, 1989 : 265). Elle est dédiée à Bolívar, comme tant d'œuvres de l'époque, ce qui explique que le propriétaire de la partition lui-même se chargeait de la distribution des copies ; pourtant, on ignore tout de l'origine exacte de cette pièce élégiaque.

25 Et pour un danseur si illustre, un adieu musical s'impose. Francisco Selles<sup>5</sup>, dans la ville où meurt Bolívar, compose la *Marcha para los funerales del Libertador*, entre le 17 et le 19 décembre 1830, qui pour la première fois, le 20 du même mois, fut jouée dans la cathédrale, « interpretada por la banda del batallón marcial de Santa Marta durante los funerales » (Piñeros Corpas, s.f.a. & Piñeros Corpas, s.f.b : 126). Cette marche tomba rapidement dans l'oubli avant de disparaître. Des années plus tard, elle dut être reproduite de mémoire, avec certification judiciaire en 1891. Le second alinéa de la requête devant le juge certifie :

Digan los primeros (Sr. Guardiola y Sra. Barranco) si saben de una manera cierta que el Sr. Luis Santrich, antes del ataque que lo ha conducido de gravedad a la cama, me cantó y yo escribí la marcha que sirvió para el entierro del Libertador Simón Bolívar. Así mismo dirán, la edad que sepan, cuenta el Sr. Santrich. (Piñeros Corpas, s.f.a.)

26 *Le Libertador* et ses exégètes n'auraient pu imaginer une fin aussi parfaite pour leurs biographies : la réalité dépasse la fiction sur une terre peuplée de parfaits ingrats... Quelle certitude avons-nous quant à l'authenticité de cette partition ? Quelle confiance accorder à la mémoire du musicien Santrich ? Dans les salons, les notes de musique se sont tues, les

robes en soie s'en sont allées dans leurs carrosses et il ne reste plus que le silence des salles vides. Labourer la mer, labourer la mer...

## Coda

27 À la fin de l'Indépendance, le métier de musicien tend à devenir une activité à part entière ; c'est le début de la professionnalisation dans la nouvelle nation. Certains militaires eux-mêmes rangent leurs armes et forment des quatuors ou d'autres formations musicales, comme le prouve le cas du colonel José de Austria, aide de camp du *Libertador*, à Bogotá. Bien sûr, l'indépendance politique n'engendre pas un changement radical dans les goûts ou dans la production musicale des classes dirigeantes en Amérique latine. Ces classes aisées, héritières des Créoles, se sont toujours inspirées de la musique européenne et de ses opéras qui continuent à régner sur les cercles et les *tertulias* littéraires de l'élite à Bogotá, tout comme sur les danses de salon. Mais cet héritage invariable commence à sentir le renfermé, ainsi que le mettent en évidence les conservatoires et les académies. La Sociedad Filarmónica de Conciertos est créée en 1846, la Sociedad Lírica en 1848, et l'Academia de Música de Bogotá en 1882. Les archives gardent avec précision les noms des solistes, des directeurs et des compositeurs. Les premières compagnies d'opéra arrivent et apportent des tendances novatrices, suscitant également un nouveau comportement social ; le théâtre, en devenant populaire, introduit des intermèdes musicaux dans ses programmations. Les immigrés, remarquables en tant qu'interprètes, participent aussi à la configuration du goût de cette nouvelle société : « en la lista de los 107 suscriptores de la Filarmónica, publicada en 1847, hay 35 extranjeros », rappelle Ellie Anne Duque (2007 : 91). À Bogotá, le recensement effectué par Mariano de La Hortúa en 1850 comptabilise 2000 pianos (Pardo Tovar, 1966 : 120). Ces éléments donnent une idée assez précise de l'éveil musical de la société traditionnelle et discrète qui habite la capitale, ainsi que du racisme et de l'élitisme évidents avec lesquels les Créoles exercent le pouvoir en marginalisant les deux autres races. Cependant, la musique populaire ne cessera pas son avancée, bien qu'elle soit lente. Au xxe siècle surtout, elle cherchera de nouvelles formes d'expression, plus nationales et en accord avec notre réalité, une distillation subtile où se mêlent trois liqueurs : indienne, noire et blanche. Il faudra cent ans de vieillissement pour parvenir à l'équilibre adéquat.

---

## Bibliografía

Abadía Morales, Guillermo, 1983, *Compendio General de Folklore Colombiano*, Bogotá, Banco Popular, 4<sup>e</sup> éd.

Bermúdez, Egberto, 2000, *Historia de la música en Santafé y Bogotá, 1538-1938*, Bogotá, Fundación de Música.

Id., 2007 : « Música: la tradición indígena y el aporte colonial », in Darío Jaramillo Agudelo (dir.), *Gran Enciclopedia de Colombia*, t. 7, arte 2, Bogotá, Círculo de Lectores / El Tiempo, p. 75-88.

Castrillón Arboleda, Diego, 1971, *Manuel José Castrillón (Biografía y Memorias)*, t. I, Bogotá, Biblioteca Banco Popular.

Combes, Marguerite, 1942, *Roulin y sus amigos. Burguesía desvalida y arriesgada, 1796-1874*, Bogotá, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana.

Cordovez Moure, José María, 1966, *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*, Bogotá, Biblioteca Schering Corporation de Cultura Colombiana.

Davidson, Harry C., 1970, *Diccionario folklórico de Colombia: música, instrumentos y danzas*, Bogotá, Banco de la República, t. I.

Devoto, Daniel, 1980 : « Expresiones musicales: sus relaciones y alcance en las clases sociales », in Aretz, Isabel (coord.), *América latina en su música*, México, Unesco & Siglo XXI, p. 20-34.

Duque, Ellie Anne, 2007 : « La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX », in Jaramillo Agudelo, Darío (dir.), *Gran Enciclopedia de Colombia*, t. 7, arte 2, Bogotá, Círculo de Lectores / El

Tiempo, p. 89-110.

García Márquez, Gabriel, 1989, *El general en su laberinto*, Madrid, Mondadori.

Harvey, Robert, 2002, *Los Libertadores. La lucha por la Independencia de América Latina, 1810-1830*, traducción de Carmen Aguilar, Barcelone, RBA Libros.

Liévano Aguirre, Indalecio, 2004, *Los grandes conflictos sociales y económicos de nuestra historia. De la Campaña Libertadora al Congreso de Panamá*, Bogotá, Intermedio.

Llano, Juan Carlos, 1878 : « Ayacucho », in *Antioquia Literaria*, Medellín.

Lynch, John, 2006, *Simón Bolívar*, traducido del inglés por Alejandra Chaparro, Barcelone, Editorial Crítica.

Mondolfi Gudat, Edgardo, Toro, Luis Julio, 2000, *Miranda. Su flauta y la música*, Caracas, Mercantil Banco Universal (incluye CD).

Montoya, Pablo, 2009, *Novela histórica en Colombia, 1988-2008. Entre la pompa y el fracaso*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.

Pardo Tovar, Andrés, 1966, *La cultura musical en Colombia, Bogotá, Historia Extensa de Colombia*, Ediciones Lerner.

Perdomo Escobar, José Ignacio, 1963, *Historia de la música en Colombia*, Bogotá, Plaza y Janés.

Perú de Lacroix, Luis, 2008, *Diario de Bucaramanga*, en *Una mirada íntima al libertador en los dos últimos años de su vida pública, 1828-1830*, edición de Ana Cecilia Ojeda, Bucaramanga, Universidad Industrial de Santander, p. 49-188.

Piñeros Corpas, Joaquín, s.f.a., *Música de la época del libertador Simón Bolívar*, Bogotá, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Fundación Joaquín Piñeros Corpas, Junta Nacional del Folclor (incluye CD).

Id., s.f.b., *Introducción al Cancionero Noble de Colombia*, Bogotá, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Fundación Joaquín Piñeros Corpas, Junta Nacional del Folclor (incluye CD).

Rumazo González, Alfonso, 2005, *Antonio José de Sucre, Gran Mariscal de Ayacucho*, Bogotá, Intermedio.

Vargas Lesmes, Julián, 1990, *La sociedad de Santa Fé colonial*, Bogotá, Centro de Investigación y Educación Popular, CINEP.

Vargas Linares, Mauricio, 2009, *El Mariscal que vivió de prisa*, Bogotá, Planeta & Telefónica.

## Notas

1 La collection variée que possèdent les institutions *Archivo Capitular de la Catedral* de Bogotá et *Archivo Histórico Nacional* en est la preuve (PARDO TOVAR, 1966 : 89-96, et BERMÚDEZ, 2007 : 75-88).

2 Bien que ce terme soit conflictuel, étant donné que tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à nos jours, l'alliance entre instances religieuses et militaires est évidente. Il suffit de voir par exemple comment, dans les processions religieuses de la Semaine Sainte, l'accompagnement musical se compose en grande partie de marches interprétées par les fanfares militaires.

3 Pour une histoire détaillée de *La Guaneña*, comme musique sentimentale et militaire, voir le paragraphe sur « *El bambuco en la batalla de Ayacucho* » (DAVIDSON, 1970 : 280-285).

4 Miller était un des aides de camp du général San Martín.

5 Dans certains textes le nom apparaît avec l'orthographe Seyes ou Sieyes.

## Para citar este artículo

### Referencia en papel

Ernesto Mächler Tobar y Pablo Montoya Campuzano, «Du combat à la contredanse : musique et indépendance en Colombie, circa 1810», *América*, 41 | 2012, 89-102.

### Referencia electrónica

Ernesto Mächler Tobar y Pablo Montoya Campuzano, «Du combat à la contredanse : musique et indépendance en Colombie, circa 1810», *América* [En línea], 41 | 2012, Publicado el 01 diciembre 2014, consultado el 03 septiembre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/america/383>; DOI: <https://doi.org/10.4000/america.383>

## ***Autores***

### **Ernesto Mächler Tobar**

CRICCAL, Université de Picardie Jules Verne

#### *Artículos del mismo autor*

##### **Entre el pudor y el desenfreno** [Texto completo]

El erotismo de dos cincuentones colombianos Pablo Montoya y Evelio Rosero

Pudique ou déchaîné, l'érotisme selon deux écrivains quinquagénaires colombiens: Pablo

Montoya et Evelio Rosero

Publicado en *América*, 45 | 2014

##### **La Gaitana: preludio a una biografía a la espera** [Texto completo]

La Gaitana, biographie en attente

Publicado en *América*, 40 | 2011

### **Pablo Montoya Campuzano**

CRICCAL, Universidad de Antioquia (Colombie)

---

## ***Derechos de autor***

Tous droits réservés