

# **Cumbia, Vallenato, Salsa, Rock. Kolumbien: Die neue musikalische Macht des Kontinents**

Torsten Eßer

Kolumbianische Musik erklingt weltweit, von Alberta bis Zweibrücken, und lockt die Menschen in Konzertsäle und auf Tanzflächen. Dieser Artikel beschreibt den internationalen Erfolg kolumbianischer Musik und ihrer Interpreten, beschränkt auf einige Ausprägungen der Populärmusik. Kunstmusik und Jazz bleiben außen vor, wobei der Einfluss der klassischen Musik auf die Entwicklung auch der populären Musik insgesamt hoch eingeschätzt werden muss, da die Jesuiten schon ab dem Jahr 1604 indigene Schüler in der Musikpraxis und im Instrumentenbau unterrichteten.

## **Gesellschaftliche Rahmenbedingungen**

### **Fusion der Musikkulturen**

Kolumbien, auch als “Land der 1000 Rhythmen” bezeichnet, verdankt diese Vielfalt einerseits seiner Geographie, andererseits der historisch bedingten Vermischung dreier Musikkulturen. Die Unterteilung des Landes in unterschiedliche Naturräume, verursacht u.a. durch die drei Stränge der Anden sowie die Küstenkordilliere, wirkt sich auch auf die Kultur des Landes aus. Man unterscheidet fünf kulturelle Großregionen,<sup>1</sup> die Subregionen haben können, und deren Grenzen dynamisch zu begreifen sind, da zwischen ihnen schon immer Wanderungsbewegungen stattfinden (Ramón 2010: 25-30):

**Atlantik-Karibik-Region:** gekennzeichnet durch eine dominierende Mestizo-Bevölkerung hervorgegangen aus Indigenen, Spaniern/Europäern und Afrikanern. Der frühen Inbesitznahme durch die Spanier folgte eine Dezimierung der indigenen Bevölkerung (v.a. Taironas). Die Häfen dien-

---

<sup>1</sup> Je nach Quelle werden die Inseln der Karibikregion zugeschlagen oder nicht.

ten u.a. dem Import der afrikanischen Sklaven, die häufig dort verblieben (viele entlaufene Schwarze sammelten sich auch in eigenen Ansiedlungen, den sog. *palenques*). Von dort stammen u.a. die Musikstile *champeta*, *cumbia*, *porro* und *vallenato*.

**Pazifik-Region:** Stark von der afrokolumbianischen Bevölkerung dominiert, da die Sklaven dort in den Minen arbeiten mussten und die meisten Sklaven dorthin flohen. Aber es existieren auch hohe Anteile einer Mestizo-Bevölkerung sowie indigene Gemeinschaften. Dorthier stammen u.a. die Musikstile *bunde*, *currulao* und *patacoré*.

**Andenregion:** Die am dichtesten besiedelte Region, mit einem hohen Anteil an Mestizen und Weißen sowie einigen indigenen Gemeinschaften, unterteilt sich in die vier Subregionen *Andina Oriental*, *Noroccidente-Central*, *Centro* und *Suroccidente*. In ihr liegen die größten Städte des Landes. Aus dieser Region stammen u.a. die Musikstile *bambuco*, *guabina* und *pasillo*.

**Orinoko-Llanos-Region:** Diese erst ab ca. 1650 von Mestizen aus der Andenregion besiedelte Region orientiert sich stark an der Kultur der venezolanischen Llanos und ihrem Hauptwirtschaftszweig, der Viehzucht. Viele indigene Gemeinschaften leben in dieser Region, in der u.a. die Musikstile *contrapunteo*, *guacharaca* und *zoropo* entstanden.

**Amazonasregion:** In dieser vom Regenwald geprägten Region leben ebenfalls sehr viele indigene Gemeinschaften. An der Grenze übt Brasilien einen kulturellen Einfluss aus. Von dort stammen u.a. die Musikstile *carimbó*, *lambada* und *sirimbó*.

Hinzu kommt die **Inselregion**, deren afrokolumbianisch dominierte Kultur stark den karibischen Inseln wie Jamaika ähnelt und von wo u.a. die Musikstile *calipso*, *compas* und *vals isleño* stammen.

Die ethnische Zusammensetzung einer Region wird in ihren Musikstilen unmittelbar reflektiert: Dort, wo die Mestizen in der Mehrzahl sind, dominieren die spanischen Saiteninstrumente, in den Regionen mit indigener Dominanz die (präkolumbianischen) Flöten, und wo die Schwarzen die Mehrheit bilden, sind Trommeln und Marimba stärker in Gebrauch. Und damit wären auch schon die wichtigsten Instrumente genannt, die sich in vielen kolumbianischen Musikgenres vereinen.

Im 19. Jahrhundert eroberten Folkloretänze und -musik wie der *bambuco* die Städte, bis dahin hatten dort europäische Tänze und Rhythmen wie Walzer, *contradanza*, Polka oder Mazurka die Salons der Mittel- und Oberschicht dominiert. Der *bambuco* setzte sich schließlich als "Nationalmusik" durch (Wade 2000: 47-48). Eine große Wanderungsbewegung, die

zur Aufweichung der regionalen kulturellen “Grenzen” beigetragen hat, vollzogen nach Abschaffung der Sklaverei im Jahr 1851 die Schwarzen, als sie in die Städte zogen. Über die Jahrzehnte gewannen sie immer größeren Einfluss in der Musik und ab den 1970er Jahren begann die schwarze Bevölkerung mehr und mehr ausländische schwarze Musikgenres in ihre Musik zu integrieren, zur Stärkung ihrer Identität. Die Mischung aus afrokolumbianischen Genres mit z.B. dem *son* aus Kuba, dem Reggae aus Jamaika oder dem *mbaqanga* aus Südafrika nannte die Mestizo-Mittelklasse pejorativ (*música champeta* (roh, geschmacklos)). Die Jugend allerdings empfand diese afrikanisch-stämmige Musik cool und entspannend, nannte sie *música terapia* und verhalf ihr zum nationalen Erfolg (App 1998: 409-410). Denn wie fast überall auf der Welt spielt Musik (und Tanz) bei Jugendlichen eine wichtige Rolle, wenn sie Zeit mit Freunden verbringen und sich amüsieren, was in Kolumbien mit dem Begriff *rumbear* umschrieben wird. Ob es sich dabei um Rockmusik, Lady Gaga, *vallenato*, *reggaeton* oder Salsa handelt, ist allerdings nebensächlich (Bustos 2010: 81-82).

### Musik und Gewalt

Ein bestimmendes Element für die Musik in Kolumbien ist der seit sechs Jahrzehnten andauernde Bürgerkrieg, weil durch ihn neue Wanderungsbewegungen entstanden und so z.B. viele Menschen aus dem im Norden am Pazifik liegenden Bezirk Chocó nach Medellín kamen, inkl. ihrer Musik, die dort nun den Stadtteil Comuna 13 dominiert (Henkel 2011: 104). In Bogotá siedelten sich die Flüchtlinge in den Vierteln Usme oder Soacha an. Viele Musiker beschäftigen sich in ihren Texten mit dem Bürgerkrieg und seinen politischen und sozialen Folgen inkl. des Drogenkriegs und der “Kultur der Gewalt”, und zwar nicht nur Liedermacher wie Pabllo Vittor, sondern auch die Jazzband *fatsO*:

Vieles in meinen Songs ist durch Bogotá inspiriert, einerseits eine sehr schöne Stadt, wenn wir von der Lage und der Natur ausgehen, gleichzeitig aber auch sehr aggressiv. Die Stadt spiegelt – in klein – alles, was in unserem Land passiert. “Oye pelao” z.B. handelt von den Geschichten der Flüchtlinge des Bürgerkriegs, die durch Bogotá irren, “Crying out” von einem Jugendlichen, der zum Killer gemacht wird. In “Brain candy” singe ich darüber, wie die Medien unsere Meinungen manipulieren.<sup>2</sup>

---

2 Interview, 24.4.2015, Bremen.

Solche Themen zu behandeln, kann gefährlich werden in Kolumbien, vor allem Rapper geraten ins Schussfeld von Banden: in Medellín wurden laut *El Colombiano* von 2010 bis 2012 zehn Rapper umgebracht, in Antioquia waren es 14 von 2012 bis 2015. Die meisten dieser Morde führen die Kommentatoren und die Polizei auf unliebsame Texte zurück, die die gesellschaftliche Situation, die Drogenbanden und die Paramilitärs kritisieren, sowie auf das Engagement vieler Rapper in sozialen Einrichtungen für Jugendliche, die so dem Zugriff der Kriminellen entzogen werden sollen.<sup>3</sup> Die Ende der 1980er Jahre entstandene Hiphop-Szene steht unter Schock. Nichtsdestotrotz greifen die Grammy-prämierten (2010) Stars von Choc Quib Town in ihren Texten weiterhin die Vertreibung der Zivilbevölkerung an, rappen zu Rhythmen ihrer Heimatregion Chocó (*bambazú, curralao, bunde*) und unterstützen musikalische Sozialprojekte in Medellín. Ihr Song "Somos Pacífico" entwickelte sich zu einer Hymne der Afro-Kolumbianer (Henkel 2011: 105). Viele Musiker tendieren allerdings dazu, sich herauszuhalten:

Ich denke, dass Leute, die über problematische Sachen schreiben, sich einer gewissen Gefahr aussetzen, in den Städten allerdings weniger. Aber es gibt auch nicht viele, die das machen, denn die Musikszene bewegt sich momentan in die Richtung, die Politik zu ignorieren, sich zu vergnügen, nicht nachdenken zu müssen über die Probleme. Allerdings singen viele Musiker über Themen wie die Zerstörung der Umwelt oder die Verdrängung der indigenen Bevölkerung. Das ist ja auch politisch,

erklärt Santiago Prieto von der Gruppe Monsieur Periné.<sup>4</sup> Und es existierten auch Profiteure der Gewalt: vor allem Salsa-Interpreten, große Orchester, wurden von der Drogenmafia großzügig gesponsert, die ihnen sogar internationale Tourneen finanzierte.<sup>5</sup> Nichts verdeutlicht die Verbindung von Musik und Krieg/Gewalt in Kolumbien besser, als die vom Friedens-

---

3 <[http://www.elcolombiano.com/asesinado\\_otro\\_rapero\\_de\\_la\\_comuna\\_13-BGEC\\_215848](http://www.elcolombiano.com/asesinado_otro_rapero_de_la_comuna_13-BGEC_215848)> (10.11.2012); <<http://www.elcolombiano.com/asesinan-a-disparos-en-guarne-al-rapero-bufalo-FB1164601>> (10.2.2015); Thomas Milz: "Kolumbien: Rap für den Frieden" (<<http://www.adveniat.de/blog/kolumbien-rap-fuer-den-frieden/>>, 4.3.2015); Anna-Maria Gruber (2012): "Zwischen Bühne und Barrio. Die Rapperin Lucia Vargas macht sich stark für ein gerechteres Kolumbien". In: *Lateinamerika Nachrichten* 451 (<<http://lateinamerika-nachrichten.de/?aaartikel=zwischen-buehne-und-barrio>>, 27.11.2012).

4 Interview, 2.8.2015, Köln.

5 Guillermo Abril: "Cali, capital mundial de la salsa". In: *El País*, 19.9.2014 (<[http://elpais.com/elpais/2014/09/18/eps/1411044578\\_156820.html](http://elpais.com/elpais/2014/09/18/eps/1411044578_156820.html)>, 19.9.2014).

aktivisten César López im Jahr 2003 geschaffene “Escopetarra” (*escopeta* + *guitarra*), zusammengesetzt aus einem Gewehr und einer Stratocaster-Gitarre. López verschenkte einige Exemplare an Künstler und Institutionen, immer mit dem Auftrag verbunden, sie für seine Friedensbotschaft zu benutzen.



Escopetarra. Quelle: Wikimedia Commons, Mskyriider, CC0.  
<<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Escopetarra.jpg>> (22.06.2017).

### Kulturpolitik/Medien/Musikindustrie

Von 1930-1946, während der sog. “República Liberal”, unternahmen die Eliten große Anstrengungen zur Konstruktion einer “nationalen” Kultur. Dazu benutzten sie auch die neuen Medien Radio und Fernsehen (Bravo 2010: 51-52; Wade 2000: 27). Diesen Weg führten die nachfolgenden konservativen Regierungen und die Militärdiktatur nicht fort, bis in die 1970er Jahre existierte keine definierte Kulturpolitik. Zum ersten Mal formulierte sie ab 1968 *Colcultura* (Kolumbianisches Kulturinstitut), angegliedert dem Erziehungsministerium, bis man 1997 ein Kulturministerium schuf. Ein Jahr später wurde der “Nationalplan für Kultur 2001-2010” erstellt, der auch das Bewusstsein dafür schärfte, welche Bedeutung Kultur als Weg zum Frieden haben kann (Bravo 2010: 55). Die Musik hatte lange Zeit keinen besonders hohen Stellenwert in der Politik, Hochkultur zog man der Populärkultur vor, aber immerhin erkannte man von Beginn an die Bedeutung der kulturellen Diversität des Landes und entwarf Programme zur Förderung der regionalen Kulturen, denn die nationale Identität kann nur durch eine Integration der verschiedenen kulturellen Ausdrucksformen wachsen. Bestes Beispiel dafür sind die “Regionaltage

populärer Kultur“, deren Organisation dazu dienen soll, die lokalen Traditionen darzustellen, und bei denen Musik und Tanz eine wichtige Rolle spielen (Wade 2000: 38-39). Immerhin erarbeitete man einen *Plan Nacional de Música 2002-2010*.

Im Gegensatz dazu spielte die Musik in den Medien schon seit der Inbetriebnahme der ersten drei Radiosender im Jahr 1929 eine bedeutende Rolle. Im Jahr 1974 beschäftigte sich erstmals ein Gesetz mit der Musik im Radio, welches Quoten für nationale Musik festlegte. 25 % mussten von kolumbianischen Komponisten stammen, 35 % von nationalen Interpreten. Das Gesetz galt bis 1992 (Wade 2000: 37). Ab 1991 erlaubte die neue Verfassung die Gründung von Medien für Jedermann und so vervielfältigte sich die Zahl der Radio- und TV-Sender. Vor allem lokale Radiosender gründeten sich in großer Zahl (Arcos Vargas 2008: 75ff.), so dass heute für die meisten Musikstile Sendeformate existieren.

Durch die Häfen und die großen Gemeinden europäischer und US-Immigranten waren Barranquilla und Cartagena die beiden Städte in Kolumbien, die immer als erste von den neuesten Sounds erreicht wurden. Folgerichtig gründete Antonio Fuentes mit Discos Fuentes 1934 das erste nationale Label in Cartagena, um es nationalen Künstlern zu ermöglichen, im eigenen Land aufzunehmen. 1943 kaufte er auch die erste Presse, denn zuvor mussten die LPs in den USA gefertigt werden. Es folgten Emilio Fortuo 1945 in Barranquilla mit Discos Tropical und Rafael Acosta 1949 mit Sonolux in Medellín (Wade 2000: 41; Arcos Vargas 2008: 58). Zu den drei bedeutenden nationalen Labels heute zählen immer noch Fuentes und Sonolux, sowie Codiscos. Ihr Anteil an den Tonträgerverkäufen lag bei 24 % (2007), der der internationalen Majors bei 62 % (Arcos Vargas 2008: 60). Der Anteil der nationalen Musiken am Gesamtmarkt lag im Jahr 2001 bei 40 %, gegenüber 58 % an internationalem und regionalem Repertoire. Damit bewegt sich Kolumbien in Lateinamerika im Mittelfeld der gemessenen Werte, allerdings mit abnehmender Tendenz, denn 1996 hatte der Anteil noch 50 % betragen (Zuleta/Jaramillo 2003: 68). Ein Einnahmeproblem für die Musiker besteht durch das hohe Piraterie-Niveau bei Tonträgern von rund 70 %, im Onlinesektor bei etwa 95 % im Jahr 2011 (IIPA 2012). Zwar stieg der *International Federation of the Phonographic Industry* (IFPI) zufolge der Konsum digitaler Musik in Lateinamerika

von 2013-2014 um 124 % im Gegensatz zu 28 % global, aber in Kolumbien zahlen eben nur 5 % der User für Musik.<sup>6</sup>

## Die Internationalisierung kolumbianischer Musik

Globalisierung kann die Standardisierung von Produkten fördern und zu einem Verlust lokaler oder regionaler Authentizität führen. Gleichzeitig kann sie zu einer gegenseitigen internationalen Befruchtung führen, aus der etwas Neues entsteht. In der Musik kann man beide Prozesse beobachten. In Kolumbien führte die Kommerzialisierung der Populärmusik zum (internationalen) Erfolg einiger Stile auf Kosten der anderen in Bezug auf die mediale Verbreitung. Die erfolgreichen Stile wurden standardisierter. Andererseits führte die Globalisierung schon in Vor-Internet-Zeiten zur erfolgreichen Einführung von Musiken anderer Länder in Kolumbien, dem Tango aus Argentinien, den *corridos* aus Mexiko, der Rumba aus Kuba und dem Foxtrot aus den USA, später dann dem Rock, eine Bereicherung für die nationalen Stile (Wade 2000: 26-27).

### “Weltmusik”: Totó la Momposina und die Folklore

Totó la Momposina (Sonia Bazanta) fusioniert die traditionelle Musik ihrer Heimat nicht, sie versucht sie auch im internationalen Rahmen so authentisch wie möglich zu interpretieren. Allerdings benutzen die *reina de la cumbia* und ihre Musiker für die *cumbias*, *porros* oder *fandangos* auch schon mal traditionelle Instrumente, die beim jeweiligen Stil im Land selbst nicht gespielt werden, was allerdings im internationalen Kontext nicht auffällt. Mit ihren Auftritten bei der Nobelpreisverleihung an Gabriel García Márquez (1982) und auf dem WOMAD-Festival (1982) erlangte sie nationalen und internationalen Ruhm. Danach (1993) konnte sie für das Label Real World von David Byrne ihr erstes internationales Album produzieren (Carrasquilla Baza 2009: 180-181). Heute gilt die 75-jährige als Repräsentantin der kolumbianischen Karibik in der Rubrik “Weltmusik”, obwohl es im Land einige Sängerinnen ihres Niveaus gibt,

---

6 Vgl. “La tecnología es la causa y la cura de la crisis de la industria de la música”. In: *La República* 2.3.2015 (<[http://www.larepublica.co/la-tecnolog%C3%ADa-es-la-causa-y-la-cura-de-la-crisis-de-la-industria-de-la-m%C3%BAsica\\_226046](http://www.larepublica.co/la-tecnolog%C3%ADa-es-la-causa-y-la-cura-de-la-crisis-de-la-industria-de-la-m%C3%BAsica_226046)>, 15.6.2015).

Graciela Salgado oder Ceferina Banquez zum Beispiel. Und so wird sie immer wieder auch von internationalen Musikstars zu Projekten eingeladen, zuletzt vom DJ Michel Cleis.

### **Cumbia ohne Grenzen**

Bis vor wenigen Jahren kannten nur einige Lateinamerikafreunde die *cumbia*,<sup>7</sup> eine meist instrumentale Populärmusik, die erst einmal nur Beiwerk des gleichnamigen Paartanzes war, bei dem Frau und Mann tanzen, ohne sich zu berühren. Ob dieser nun direkt vom *cumbé*-Tanz bzw. Rhythmus aus Guinea in Afrika abstammt und ob man ihn ursprünglich noch mit Fußketten tanzte, ist nicht abschließend geklärt. Klar ist, dass der Name aus einer afrikanischen Sprache kommt: von *cum* = Trommel, und *ia* = sich bewegen (App 1998: 406/D'Amico 2002: 2). Im 17. Jahrhundert bestand die *cumbia* nur aus Perkussion: die *tambor hembra* (oder *menor*) spielt den synkopierten Vierviertel-Rhythmus, die zweiseitige tiefe *Bombo*-Trommel wird mit Stöcken gespielt und erzeugt ein Ostinato-Muster, die *tambor macho* (oder *mayor*) improvisiert oder reagiert auf den evtl. vorhandenen *call-response*-Gesang und seine Melodie. Später kamen zum traditionellen *conjunto de cumbia* als Melodieinstrumente noch die *gaita* oder die *caña de millo* (auch *pito*) hinzu. Die *gaita*, ein blockflötenähnliches Instrument indigenen Ursprungs, wird meistens paarweise gespielt, die *gaita hembra* spielt die Melodie und die *gaita macho* improvisiert dazu. Die *caña de millo*, eine aus Rispenhirse gefertigte Rohrflöte mit vier Löchern, klingt ähnlich wie eine Klarinette (App 1998: 402, 406). Die *cumbia* wird in einem mittlerem Tempo – 80-110 bpm – gespielt, während die Grundschläge auf der 1 und der 3 markiert werden, meistens von einer Trommel. Schlag 2 und 4 unterteilt man häufig in Achtel. Wann das für uns so typisch klingende Akkordeon dazu stieß (das im *vallenato* eine bedeutendere Rolle spielt) weiß man nicht genau, aber dass das Instrument vor dem Jahr 1800 nach Kolumbien gelangte, wird von alten Reisebeschreibungen untermauert. Der Franzose Henri Candelier beschreibt in diesem Jahr einen Tanz (*cumbiembra*), bei dem Akkordeon, Trommel und *guacharaca* (Instrument bestehend aus Rohrstab und Reibgabel) die Begleitmusik spielen (Blanco Arboleda 2012a: 5). Die These, dass deutsche Seeleute es ins Land brachten, passt zu der Tatsache, dass die Urform der *cumbia* in den Städ-

---

7 DIE *cumbia* im Gegensatz zu DER *cumbia* (Tanz).



ten der Karibikküste, evtl. in der Hafenstadt Cartagena, entstand, wie die Folkloreforscherin Delia Zapata Olivella (2012 [1962]: 8) schrieb.

Ab den 1930er Jahren – vor allem dank neuer Medien wie Radio und Schallplatte – trat die *cumbia* ihren Siegeszug in Kolumbien an, reiste u.a. den Rio Magdalena flussaufwärts und gelangte in die Städte. Großen Anteil daran hatten die Schallplatten des legendären Labels Discos Fuentes. Die Folkloremusik veränderte sich während dieser Reise und dem damit verbundenen Eintritt in den kommerziellen Massenmarkt zur Populärmusik. Die Anpassung an nationale und später globale Hörgewohnheiten, die sog. “Einweißung” (*blanqueamiento*) der Musik, hatte mehrere Änderungen zur Folge: die indigenen Flöten verschwanden und wurden durch Klarinetten ersetzt, die Polyrhythmik glättete man in den 4/4-Takt, der Einfluss nordamerikanischer Bigbands und kubanischer Orchester, die zu dieser Zeit viel durch Lateinamerika reisten, drückt sich in erweiterter Instrumentierung (Bläser) und Vermischung z.B. mit dem Mambo aus, später kamen noch elektrische Instrumente hinzu (App 1998: 409). Das kann ein über Jahre dauernder Prozess sein, der bei der *cumbia* in den 1940er Jahren begann, als sie sich durch Musiker wie Lucho Bermúdez oder Pacho Galán zunächst zu einer urbanen Mittelklassemusik und dann zur nationalen Musik entwickelte, dabei Rassenschranken und soziale Schichten überwindend, auf Kosten des bis dahin beliebten *bambuco* (Carrasquilla Baza 2009: 177-178). Lucho Bermúdez und sein Orquesta del Caribe spielten 1944 zum ersten Mal live *porros*, *gaitas* und *cumbias* in Bogotá (Wade 2000: 118). Im “Goldenen Zeitalter” der *cumbia* tanzten die Kolumbianer zu Tausenden auf sog. *bailaderos*, privat veranstalteten Tanzpartys, auf denen vor allem *cumbia* lief. Lucho Bermúdez tourte gleichzeitig mit seinem Orchester durch den gesamten Kontinent, von Chile bis nach Mexiko, und legte die Samen für die Verbreitung des Genres. Unzählige zeitlose “Hits” stammen aus jener Zeit, wie z.B. “La pollera colora”, das sich zu einer Art zweiter Nationalhymne entwickelte. Seit den 1970er Jahren nahm die Salsa Einfluss auf die *cumbia*: anstelle der unbetonten Akkorde gab es nun rhythmische Motive, viele Hits, wie z.B. “La colegiala”, wechselten zwischen *cumbia*- und Salsarhythmus. Kolumbiens Salsa-Superstar Joe Arroyo schätzte diesen Mix, *música tropical* genannt, sehr. Mit dem Salsa- und Merengue-Boom einhergehend wurden die Bandformate verkleinert und weitere elektrische Instrumente eingeführt, v.a. aus ökonomischen und Lautheits-Gründen. Trotzdem büßten die *cumbia* u.a. traditionelle Genres ab den 1970ern stark an Popularität ein, vor allem

wegen der Begeisterung der Jugend für Disco- und Rockmusik (App 1998: 410; Blanco Arboleda 2012a: 5-6).

Erst in den 1990er Jahren setzte ein Revival ein, ausgelöst vor allem durch den Sänger Carlos Vives, der den *vallenato*, aber auch die *cumbia* modernisierte und revitalisierte. Nach einigen Rock-Produktionen und Musik für Telenovelas interpretierte er in einer Telenovela *vallenato*-Klassiker und hatte damit unerwarteten Erfolg. Er produzierte dann das Album *Clásicos de la provincia* (1993), auf dem er *vallenato*-Klassiker modernisiert präsentierte, d.h. neben die klassischen Instrumente traten E-Bass und -Gitarre sowie Schlagzeug und Synthesizer, so dass sich auch die Jugend für diese Musik interessierte. Auf späteren Alben fusionierte Vives auch Klassiker anderer Musikstile, u.a. *cumbia* (Carrasquilla Baza 2009: 179). Vives mischte dann noch *cumbia*- und *vallenato*-Elemente und entwickelte die Musik weiter, und das so erfolgreich, dass diese neuen Formen sich als richtungsweisend für die gesamte nationale *cumbia*-Szene erwiesen und er sich zum Sprachrohr einer Generation entwickelte (Fernández L'Hoeste 2011: 174). Diese Anpassung der Musik an nationale bzw. globale Konsumentenbedürfnisse hatte auch Rückkoppelungen zur Folge: denn Stars wie Carlos Vives oder Joe Arroyo können einem Musikgenre einerseits zu einer Revitalisierung und Popularisierung verhelfen, andererseits dienen sie bald auch den lokalen Musikern als ausschließliche Referenz. Und das kann negative Folgen haben im Sinne einer fortschreitenden "Einweisung". Die Musiker übernehmen dann die Hits, die in dieser Region zuvor vielleicht nie gespielt wurden, versuchen auch die Produktionsmethoden und musikalischen Änderungen der Stars zu kopieren und vernachlässigen dabei das originale Repertoire (Carrasquilla Baza 2009: 178).

Seit Beginn des neuen Jahrtausends hat eine Welle von kolumbianischen Bands die eigene Musikkultur neu interpretiert. Es kam zu Mischungen der *cumbia* mit elektronischen Klängen, Rapgesang oder Merengue-Rhythmen, zunächst *tecnotropical*, heute eher *electro tropical* genannt. Zeitgenössische Instrumentierungen setzen sich heute aus Bläsern, Keyboards, E-Gitarren, Synthesizern und verschiedenen Schlaginstrumenten zusammen. Die Meridian Brothers mischen *cumbia* bevorzugt mit Farfisa-Organen:

Die Fixierung auf schräge Orgelklänge hat mit bestimmten lateinamerikanischen Tastenkünstlern zu tun, die ich schätze: der wichtigste für mich ist Jaime Llano González, ein Hammondorgel-Spieler, der Easy Listening mit kolumbianischer Musik gemischt hat, und vor allem in Kolumbien sehr bekannt war,

erklärt Eblis Álvarez, Sänger und Kopf der Band.<sup>8</sup> Monsieur Periné, ebenfalls aus Bogotá, haben Erfolg mit einer anderen Fusion:

Wir haben die *cumbia*, aber auch andere lateinamerikanische Rhythmen mit Swing und Gypsy-Jazz gemischt. Das passt sehr gut, denn der Manouche-Jazz ist ja eine fröhliche, tanzbare Musik. Er hat zwar auch Soli und einen intellektuellen Überbau, aber er ist eine Musik, um Spaß zu haben. Und dieser Mix aus tanzbarer, rhythmischer Musik aus Lateinamerika und tanzbarer, intellektueller Musik aus Europa, bewirkt eine Explosion,

sagt Santiago Prieto, Gitarrist der Gruppe. “Wir haben Django Reinhardts ‘Minor swing’ aus dem Internet heruntergeladen und nachgespielt, aber dann beschlossen, diese Musik zu transformieren, sie zu unserer Musik zu machen”.<sup>9</sup>

Der internationale Erfolg dieser Bands, als Vorreiter wären hier noch zu nennen Sidestepper, Bomba Estéreo oder Systema Solar, hängt auch damit zusammen, dass sie fast alle auf europäischen Labels veröffentlichen: “Vor einigen Jahren suchten europäische Label neue, innovative Sounds von Bands aus Lateinamerika, und so kamen sie auf uns”, erläutert Eblis Álvarez, der mit den Meridian Brothers auf dem deutsch-französischen Label Staubgold veröffentlicht.

Das Zentrum der traditionellen *cumbia*-Musik liegt heute im Tal des Río Magdalena und in Barranquilla. Während des Karnevals gibt es unzählige *cumbia*-Präsentationen, die Hauptstraße *Via 40* wird dann in *cumbiódromo* umgetauft. Auch andere Orte im Norden sind aktiv: So findet in Cereté jährlich das Nationalfestival der *cumbia* statt. Aber *cumbia* beschallt auch jedes Fest im kleinsten Dorf, denn die *pikos* (oder *picós*), die kolumbianischen Soundsystems, reisen über die Dörfer und mischen die Musik verschiedener Generationen: *champeta* mit *breakbeats*, *cumbia* mit Rockgitarren usw. (Pacini Hernández 1996: 437).<sup>10</sup>

Von Cartagena oder Barranquilla war es nur ein Sprung in die Nachbarländer und schließlich auf den gesamten spanischsprachigen Kontinent.

8 Interview, 4.7.2014, Essen.

9 Interview, 2.8.2015, Köln.

10 Die ersten *picós* tauchten in den 1950er Jahren in Barranquilla und/oder Cartagena auf. Es waren einfache Musikanlagen, die vermietet wurden, um private oder öffentliche Tanzparties zu beschallen. Nach und nach wurden sie immer weiter perfektioniert und zu bis zu zwei Meter hohen und zwei Meter breiten, portablen “Konsolen” ausgebaut, die aus bis zu 30 Lautsprechern, Verstärkern etc. bestehen und künstlerisch verziert sind (Pacini Hernández 1996: 441-444).

Die *cumbia* dehnte sich über ganz Lateinamerika aus und wurde noch kommerzieller. Dabei nahm sie auf dem Kontinent verschiedene Entwicklungspfade, allerdings immer auf einem populären Niveau. D.h., sie durchdrang nicht alle Musikstile und nicht alle gesellschaftlichen Schichten. Im Gegensatz zu Kolumbien, wo sie sich durch die "Einweißung" und Modernisierung von einem marginalen Genre der Afro-Kolumbianer in eine Nationalmusik verwandelte, blieb sie in den Ländern, wo sie hin auswanderte – u.a. Argentinien, Mexiko, Peru, USA – auf unterschiedliche Weise ein Genre der armen, urbanen Schichten, während die Mittel- und Oberschicht Rock, Pop und elektronische Musik hörte. Aber ab einem bestimmten Moment schaffte die *cumbia* in einigen Ländern auch den Sprung in höhere Gesellschaftsschichten und somit zu mehr Publikum.<sup>11</sup>

Und ihre Simplizität war dabei ihr großer Vorteil: denn so konnte sie einfach kopiert werden, aber auch ergänzt um jeweils lokale Klänge. Die fehlende Komplexität als der Schlüssel für ihre Flexibilität und ihre regionale, später globale Verbreitung. Hinzu kam, dass ihre nationale Verankerung zur Zeit ihrer Verbreitung über den lateinamerikanischen Kontinent noch nicht stark war. Sie propagierte selten Themen ihrer Heimat, die ja ohnehin jahrzehntelang ideologisch zersplittert war, so dass die *cumbia* nicht explizit als kolumbianisch wahrgenommen und schnell in die jeweilige Kultur integriert wurde. Viele Mexikaner halten die *cumbia* für eine nationale, viele US-Amerikaner sie für eine mexikanische Musik. Anschlussfähig machte sie aber auch, dass sie zur großen Gruppe der *música tropical* gezählt wird, tanzbarer Musikstile, afro-lateinamerikanischer Herkunft (Fernández L'Hoeste 2011: 170-172). Unbestreitbar ist, dass die Entwicklungen in anderen Ländern immer auch Rückwirkungen auf die kolumbianische *cumbia* haben.

### **Cumbia tiefergelegt: Mexiko**

Noch vor Kolumbien ist Mexiko der größte Markt für *cumbia*-Musik. Dort presste man sehr wahrscheinlich die erste *cumbia* außerhalb Kolumbiens auf Platte, 1950 die *Cumbia cienaguera* des kolumbianischen Sängers Luis Carlos Meyer. Ab den 1960er Jahren wanderte die *cumbia* nach Mexiko-Stadt und Monterrey in Nordostmexiko ein. Die zuvor beliebte *música tropical* hatte in Mexiko einen Tiefpunkt erreicht, die großen Orchester, die vor allem kubanische und puertoricanische Rhythmen spiel-

---

<sup>11</sup> Eblis Álvarez, Interview, 4.7.2015, Essen.

ten, begeisterten das Publikum nicht mehr. Da “erfanden” Mike Laure (er brachte *cumbia* mit Rock ‘n’ Roll zusammen, indem er Schlagzeug, E-Gitarre, Saxophon und Bass einführte), Linda Vera oder die Gruppe Perla Colombiana die mexikanische Version der *cumbia* und hatten damit großen Erfolg. Kolumbianische Musiker wie Alejo Durán oder Los Corraleros de Majagual sprangen auf den Zug auf und begannen durch Mexiko zu touren, oder ließen sich sogar in Mexiko nieder (Blanco Arboleda 2012b).

Nach Monterrey kam die *cumbia* in den 1960er Jahren und fand vor allem Anklang bei den Kindern der Einwanderer aus anderen Gegenden Mexikos. Eine wesentliche Rolle spielten dabei die *sonideros* aus Monterrey, Musikliebhaber und DJs, die mit ihren oft riesigen Musikanlagen (*sound-systems*) die Straßenfeste beschallten. Diese für das Partyleben der Stadt so zentralen Figuren erschufen eine “kolumbianische” Hybridkultur *made in Mexico*, den *sonido corralero*: Sie fusionierten die *cumbia* mit *vallenato* und anderen Stilen der Karibikküste und thematisierten das (mexikanische) Landleben (Blanco Arboleda 2012b). Und sie haben ein Produkt erschaffen, das es vorher so noch nie gegeben hat: die *discos rebajados* (“tiefergelegte” Platten), 45er-Singles, die mit 33er-Geschwindigkeit abgespielt und so auch aufgenommen wurden, weil die kolumbianischen Lieder oft recht schnell waren. Drosselte man die Geschwindigkeit, konnten die Mexikaner die Texte besser verstehen und besser tanzen, die *cumbia rebajada* war geboren. Celso Piña spielte schließlich als Erster die *cumbia* in Monterrey live, und zwar so nah wie möglich am kolumbianischen Original. Nach 30 Jahren erkannte auch der kommerzielle Musikbetrieb, dass hier Geld zu verdienen war, so dass es heute überall nationale wie importierte *cumbia*-Alben zu kaufen gibt. Nun flog man auch aus Kolumbien Musiker für Konzerte ein, die in schicken Lokalitäten mit hohen Eintrittspreisen stattfanden und -finden. So hat sich das “kolumbianische Phänomen” auch auf weitere Städte in Nordmexiko ausgedehnt. 1994 veröffentlichte die mexikanische *tejano*-Sängerin Selena den Song “Techno Cumbia”, eine Mischung aus Pop, Ska, Nortec, Salsa und Rap, mit Einflüssen der *cumbia*. Er kam in vielen Charts auf Platz 1 und gab dem neuen Genre seinen ersten Namen. Heute heißt der Musikstil, der größtenteils am PC entsteht, *neocumbia* oder *cumbia digital*.

### Zensiert und geadelt: Argentinien

In den 1930er Jahren kam der kolumbianische Musiker Efraín Orozco mit seinem Orchester nach Argentinien. Er hatte *cumbia*, Jazz und andere lateinamerikanische Stile fusioniert. Er und die nachfolgenden kolumbianischen Künstler lösten in Argentinien das Interesse an der *cumbia* aus, die allerdings schon "geweißt" daher kam (Barragán Sandi 2004: 3). In den 1950er/1960er Jahren wurde die *cumbia* sehr populär, dank großer Tanzlokale, *bailantas* genannt, wo am Wochenende hunderte Tänzer *danzas tropicales* tanzten, zu denen auch die *cumbia* zählte. Hinzu kamen auch hier das Radio und die Schallplatte als Medien der Massenverbreitung (Barragán Sandi 2004: 4). In den 1990er Jahren entwickelte sich die sehr erfolgreiche *cumbia romántica*, eine durch elektronische Instrumente, schnulzige Texte und Melodien gekennzeichnete Variante, die kommerziell mit Playbackshows und Castings gepuscht wurde. Als Gegenbewegung dazu entstand dann ab ca. 1999 in den *villas miserias* der Vorstädte von Buenos Aires die *cumbia villera*. Sie unterstützte die Identitätsfindung der Jugendlichen in Vierteln, die de Gori als *polis de ladrones* bezeichnet (de Gori 2005: 363-364). Als ihr "Erfinder" gilt Pablo Lescano aus dem Elendsviertel La esperanza, der Mitte der 1990er Jahre in einer *cumbia*-Band namens Amar Azul *cumbia romántica* spielte. Mit seinen Gruppen Flor de Piedra und Damas Gratis begann er, Texte über Armut, Sex, Gewalt, Drogen, die Polizei und das Elend zu schreiben (Sosa 2006). Schnell hatten Lescanos Lieder Erfolg und fanden zahlreiche Nachahmer. Auf dem Festival *Festicumex* und im Club ZiZek (s.u.) vermischten DJs wie El Remolón die *cumbia villera* mit anderen Genres wie dem Hiphop, dem *reggaeton* oder dem Funk und beschleunigten so ihren weltweiten Erfolg. Sehr schnell sprangen kommerzielle Unternehmer auf das Phänomen auf und machten die *cumbia villera* zu einer Musik, die nun auch Mittel- und Oberschicht-Kids hörten. Diese tanzten und hörten sie, allerdings ohne sich deshalb mit den *villeros* zu identifizieren. Die Produzenten casteten zahlreiche Bands und Künstler, die so schnell Erfolg hatten, wie sie wieder verschwanden. Musikalisch änderte sich auch einiges: elektronische Klänge aus dem PC kamen hinzu, Rhythmen aus dem Techno, später auch aus dem Reggae und dem *reggaeton*. Das *keytar* (Umhängekeyboard) mit seinen "billigen" Sounds entwickelte sich zu einem Markenzeichen der Musik und Musiker. Von der *cumbia* erhalten blieben (meist) der 4/4-Takt und einige Instrumente, oft das Akkordeon. Aber der ursprüngliche Cha-

rakter verschwand zugunsten fetter Beats immer mehr (Sosa 2006). Mit der *cumbia villera* gelangte das Argot der Gauner in die Sprache der Jugend und kreierte zusammen mit bestimmten Kleidungs-Codes eine neue Subkultur (COMFER 2001: 2-5).

### **Cumbia global**

In den 1970er/1980er Jahren nahmen international spielende Salsa-Bands aus Kolumbien die *cumbia* in ihr Repertoire auf und leisteten somit Vorarbeit für die Fusion von Musikstilen. Ein Künstler wie Manu Chao griff diese Idee in den 1990ern auf, entwickelte sie weiter und riss mit seiner Mestizomusik in der spanischsprachigen Musikwelt die Mauern zwischen Folklore und Rock endgültig ein. Die wichtigste Rolle bei der Internationalisierung der *cumbia* aber spielt die Entwicklung und Verbreitung des Internet: Plötzlich konnten Künstler im hintersten Winkel Lateinamerikas Rhythmen kennen lernen, downloaden und bearbeiten, die sie nicht gekannt hatten, und all das ohne große Kosten. Natürlich auch in den USA und Europa. Und da die *cumbia* sehr anpassungsfähig ist, trat sie ihren Siegeszug durch das Netz an. Hip-Hop- und Techno-Produzenten wie der Chilene Gonzalo Martinez popularisierten *cumbia*-Beats in ganz Lateinamerika während europäische DJs die tropischen Importe bei uns bekannt machten. Einen Schub bekam die Entwicklung auch von einigen Europäern (und einem Amerikaner), die Impulsgeber für die Fusion von *cumbia* mit Elektronik, Rock usw. waren.<sup>12</sup>

Ein weiterer Grund für den internationalen Erfolg der modernen *cumbia*-Stile ist, dass sich die netzaffine Anti-Globalisierungsbewegung die als warm, authentisch und ehrlich empfundene Mestizomusik als Soundtrack ihrer Proteste und Veranstaltungen aussuchte ("Tropical Rebelound"). Den schrägsten Beitrag dazu lieferte wohl im Jahr 2011 Adriano Celentano: Der italienische Sänger kritisiert in *La cumbia di chi cambia* die Politikskandale in seinem Land. Auch in Deutschland feiert die *cumbia* Erfolge. In Berlin existiert seit einigen Jahren das Label La Chusma Records (von

---

12 Richard Blair, ein britischer Musiker und Toningenieur; der Niederländer Dick Verdult; der US-Amerikaner Grant C. Dull; der in den USA lebende Franzose Oliver Conan; der Brite William Holland alias "DJ Quantic" sowie der Deutsche DJ Uwe Schmidt. Yumber Vera Rojas: "La santísima trinidad de la cumbia". In: *El País*, 6.11.2012 (<[http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/05/actualidad/1352132722\\_400779.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/05/actualidad/1352132722_400779.html)>, 6.11.2012).

Pöbel, Abschaum, in der Sprache der *cumbieros* ein Ehrentitel), inkl. der Partyreihe *Cumbia Rockers*, das sowohl Künstler aus Kolumbien/Lateinamerika für Deutschland lizenziert (z.B. Systema Solar), als auch eigene Künstler herausbringt. Einer davon ist der Deutsch-Lateinamerikaner Paco Mendoza, der mit seinem *cumbia*-Album *Consciente y positivo* "die Sozialkritik auf die Tanzfläche zurückholte" (*Die Zeit*, 9.6.2011). In Köln spielen die Gruppen La Papa Verde und Chupacabras mit Erfolg die *cumbia*.

Name	Land	Merkmale	Entstehung
<i>cumbia</i>	Kolumbien	4/4 Takt, Betonung auf 1 und 3; Trommeln, Flöten, Perkussion, (Akkordeon)	Vor 18. Jh.
<i>cumbia panameña</i>	Panama	2/4 oder 6/8 Takt; u.a. Trommeln, Flöten, Perkussion, Rebec (dreisaitige Violine), Mundbogen	Ab dem 19. Jh.
<i>cumbia venezolana</i>	Venezuela	mit elektrischen Orgeln und Harfe	Mitte der 1950er
<i>cumbia marimbera</i>	Zentralamerika/ Südmexiko	gespielt auf der Marimba	Ab 1940er
<i>cumbia andina/ chicha (cumbia beat)/cumbia tropical</i>	Peru (Lima)	gemischt mit andinen Rhythmen (z.B. <i>huayno</i> ), Surf-Rock	Mitte der 1960er
<i>cumbia tropical/ cumbia sonidera/ cumbia norteña</i>	Mexiko (D.F./ Monterrey)	vermischt mit karibischen Stilen/ mit <i>ranchera</i> , Polka, <i>guaracha</i> etc.; ländliche Texte	Mitte der 1960er



<i>cumbia rebajada</i>	Mexiko	vermischt mit elektronischen DJ-Samples, vom DJ langsamer abgespielt (45' er auf 33')	Mitte der 1980er
<i>tecno cumbia</i>	Mexiko/USA	vermischt mit elektronischen Klängen von Instrumenten	Ende der 1980er
<i>cumbia rapera</i>	Argentinien/ Mexiko/USA	vermischt mit Hiphop	Anfang der 1990er
<i>cumbia romántica</i>	Argentinien/ (Chile)	vermischt mit elektronischen Klängen/Popmusik; schnulzige Texte	Anfang der 1990er
<i>cumbia villera</i>	Argentinien (Buenos Aires)	vermischt mit anderen Genres, elektrische Instrumente (Umhängekeyboard), elektronische Effekte, derbe Texte	Mitte der 1990er
<i>cumbia electrónica/ cumbia digital</i>	Argentinien/ Mexiko/dann international	4/4 Takt, elektronische Musik vermischt mit cumbia-Klängen und Rhythmus, meist aus dem PC	Mitte/ Ende der 1990er
<i>cumbia rock chilena</i>	Chile	<i>cumbia</i> und Rock	Ab 2000
<i>cumbia reggae</i>	International	<i>cumbia</i> und Reggae	Ab 2000

Tabelle 1. Übersicht: *cumbia*-Stile. Eigene Darstellung.

### Salsa, Hiphop, Pop und Rock auf kolumbianisch

Nicht nur die *cumbia* ist ein erfolgreiches Exportprodukt Kolumbiens, auch die Salsa mit Künstlern wie Joe Arroyo, La 33 oder Grupo Niche

verkauft sich international sehr erfolgreich. Die Kolumbianer adaptierten die Salsa aus New York zu Beginn der 1970er Jahre schnell als ihre eigene Musik. Der im Jahr 2011 verstorbene Joe Arroyo galt als innovativer Experimentator, der die Salsa u.a. mit Merengue, aber auch *cumbia* mischte (App 1998: 410). In den letzten Jahren kommen auch aus dem Bereich Pop- und Rockmusik Weltstars.

Spätestens seit im Jahr 1962 Bill Haley in Bogotá ein Konzert gegeben hatte, zündete auch in Kolumbien die Flamme des Rock 'n' Roll. Gruppen wie Los Daro Boys spielten die US-Musik zunächst nach, um sie dann weiter zu entwickeln. Die jugendlichen Anhänger der Rockmusik entstammten meist der Mittel- und Oberschicht, und wollten sich – wie im Rest der Welt – über diese Musik von der Elterngeneration abheben, sich eine eigene Identität schaffen. In Lateinamerika kam hinzu, dass es als “cool” galt, sich an den Moden aus den USA und Europa zu orientieren. Die “erwachsene” Gesellschaft war jedoch nicht begeistert und ließ die Jugendlichen häufig von der Polizei verfolgen und bestrafen (Cepeda Sánchez 2012: 10-13). Das legte sich erst Mitte bis Ende der 1980er Jahre, als das Phänomen *rock en español*, getragen von Bands aus Spanien und Argentinien auch Kolumbien erreichte. Heute existiert eine lebendige Szene und Gruppen wie Aterciopelados oder Kraken sind lateinamerikanische Stars. Und mit *Rock al Parque* beherbergt Bogotá seit 1995 eines der größten Rockfestivals des Kontinents, mit bis zu 400.000 Besuchern. Das kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass keine “nationale” Rockszene existiert, denn auch hier führt das Gefühl der “fragmentierten Identität” (Fernández L’Hoeste 2004: 189) des Landes, also die Zugehörigkeit zu einer Region (*patria chica*) eher als zum Nationalstaat, zu einer Zersplitterung der Szene. Das behindert aber nicht den internationalen Erfolg von Rock- bzw. Pop-Sängern wie Juanes und Shakira: Juan Esteban Aristizábal Vázquez, ehemals Sänger der Heavy-Metal-Band Ekhyrosis, hat seit 2001 weltweit Millionen Alben verkauft, viele Auszeichnungen gewonnen, und wurde im Jahr 2010, aufgrund seines politischen Engagements in seiner Heimat, aber auch in Kuba und anderswo, vom Magazin *Time* zu den 100 einflussreichsten Menschen gezählt.<sup>13</sup> Auch Shakira Isabel Mebarak Ripoll mutierte – vor allem nach der Produktion eines englischsprachigen Albums in Miami (2001) – zum internationalen Superstar. Shakira mischt Pop- und Rockmusik mit allen möglichen lateinamerikanischen Elementen. Sie en-

---

13 Sebastian Schoepp: “Politischer Einfluss durch Pop”. In: *Süddeutsche Zeitung*, 17.5.2010.

gagiert sich ebenfalls für Kinder in ihrer Heimat, für UNICEF, und mischt sich in politische Diskussionen ein. Während seines Wahlkampfs kritisierte sie den US-Präsidentschaftskandidaten Donald Trump für dessen rassistische Äußerungen gegenüber lateinamerikanischen Einwanderern.<sup>14</sup>

## Literaturverzeichnis

- APP, Lawrence J. (1998): "Afro-Colombian Traditions". In: Olsen, Dale A./Sheehy, Daniel E. (Hg.): *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean. The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 2*. New York: Garland, S. 400-412.
- ARCOS VARGAS, Andrea (2008): *Industria musical en Colombia: una aproximación desde los artistas, las disqueras, los medios de comunicación y las organizaciones*. Tesis. Bogotá: Pontificia Universidad Javerina.
- BARRAGÁN SANDI, Fernando (2004): *La cumbia villera, testimonio del joven urbano marginal (censura y premiación)*. Rio de Janeiro: Anais do V Congresso Latinoamericano da International Association for the Study of Popular Music (IASPM).
- BLANCO ARBOLEDA, Darío (2012a): "So klingt Hispanoamerika. Überblick und Weiterentwicklung der Cumbia in Lateinamerika". In: *ila, Zeitschrift der Informationsstelle Lateinamerika*, 353, S.4-6.
- (2012b): "Cumbia – Grenzwelten einer Subkultur". <<http://norient.com/de/stories/cumbia-grenzwelten/>> (23.8.2015).
- BRAVO, Marta Elena (2010): "Políticas culturales en Colombia". In: Ministerio de Cultura (Hg.): *Compendio de Políticas Culturales*. Bogotá: Ministerio de Cultura, S. 49-79.
- BUSTOS, Alexandra (2010): "La rumba: un viaje por el mundo del contacto, la expresión y las sensaciones". In: Santamaría, Flor Alba (Hg.): *Diálogos con jóvenes. Escrituras y lecturas, violencias, sexualidad y rumba*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, S. 81-90.
- CARRASQUILLA BAZA, Deibys (2009): "Entre las tradiciones de la tierra y los sonidos industrializados. Música tradicional e industrias culturales en el Caribe colombiano". In: Pardo Rojas, Mauricio (Hg.): *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá: Universidad del Rosario, S. 170-191.
- CEPEDA SÁNCHEZ, Hernando (2012): *Imaginario sociales, política y resistencia. Las culturas juveniles de la música 'rock' en Argentina y Colombia desde 1966 hasta 1986*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- COMFER (Comité Federal de Radiodifusión) (2001): *Pautas de evaluación para los contenidos de la cumbia villera*. Buenos Aires: COMFER.

14 <<http://www.spiegel.de/panorama/leute/shakira-kritisiert-donald-trump-fuer-rassistische-rede-a-1041482.html>> (1.7.2015).

- D'AMICO, Leonardo (2002): "La cumbia colombiana: análisis de un fenómeno musical y socio-cultural". In: *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la International Association for the Study of Popular Music*, México: IASPM.
- DE GORI, Esteban (2005): "Notas sociológicas sobre la cumbia villera. Lectura del drama social urbano". In: *Convergencia*, 38, S. 353-372.
- FERNÁNDEZ L'HOESTE, Héctor (2004): "On How Bloque de Búsqueda Lost Part of its Name: The Predicament of Colombian Rock in the U.S. Market". In: Pacini Hernández, Deborah/Fernández L'Hoeste, Héctor/Zolov, Eric (Hg.): *Rockin' las Américas. The Global Politics of Rock in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, S. 179-199.
- (2011): "Todas las cumbias, la cumbia: la latinoamericanización de un género tropical". In: Semán, Pablo/Vila, Pablo (Hg.): *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Gorla, S. 167-208.
- HENKEL, Knut (2011): "Bogotá entdeckt den Afrobeat". In: *Jazzthing*, 89, S. 104-105.
- IIPA (International Intellectual Property Alliance) (2012): *Colombia. 2012 Special 301 Report on Copyright Protection and Enforcement*. Washington: IIPA.
- PACINI HERNÁNDEZ, Deborah (1996): "Sound Systems, World Beat, and Diasporan Identity in Cartagena, Colombia". In: *Diaspora. A Journal of Transnational Studies*, 3, S. 429-466.
- RAMÓN, Andrés (2010): *Colombian Folk Music in an International Context. An Overview*. Thesis. Reykjavík: Iceland Academy of the Arts.
- SOSA, Catalina (2006): "Cumbia villera: ¿fenómeno popular? Música made in la villa". <<http://periodicotribuna.com.ar/2260-cumbia-villera-fenomeno-popular.html>> (23.8.2015).
- WADE, Peter (2000): *Music, Race, & Nation. Música Tropical in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press.
- ZAPATA OLIVELLA, Delia (2012 [1962]): "Wiege aus Stein. Wie die Cumbia zur musikalischen Synthese der kolumbianischen Nation wurde". In: *ila, Zeitschrift der Informationsstelle Lateinamerika*, 353, S. 6-8.
- ZULETA, Luis Alberto/JARAMILLO, Lino (2003): *Impacto del sector fonográfico en la economía colombiana*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.