

	<b>MACROPROCESO DE APOYO</b>	<b>CÓDIGO: AAAR113</b>
	<b>PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO</b>	<b>VERSIÓN: 3</b>
	<b>DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL</b>	<b>VIGENCIA: 2017-11-16</b>
		<b>PAGINA: 1 de 6</b>

16

<b>FECHA</b>	miércoles, 27 de noviembre de 2019
--------------	------------------------------------

Señores  
**UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA**  
 BIBLIOTECA  
 Zipaquira

<b>UNIDAD REGIONAL</b>	Extensión Zipaquira
<b>TIPO DE DOCUMENTO</b>	Trabajo De Grado
<b>FACULTAD</b>	Ciencias Sociales, Humanidades Y Ciencias Póliticas
<b>NIVEL ACADÉMICO DE FORMACIÓN O PROCESO</b>	Pregrado
<b>PROGRAMA ACADÉMICO</b>	<b>Música</b>

El Autor(Es):

<b>APELLIDOS COMPLETOS</b>	<b>NOMBRES COMPLETOS</b>	<b>No. DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN</b>
Bello Gutiérrez	Angélica Patricia	1076663176

Carrera 7 No1-31 Zipaquira – Cundinamarca  
 Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000976000  
 www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co  
 NIT: 890.680.062-2

*Documento controlado por el Sistema de Gestión de la Calidad  
 Asegúrese que corresponde a la última versión consultando el Portal Institucional*

	<b>MACROPROCESO DE APOYO</b>	<b>CÓDIGO: AAAR113</b>
	<b>PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO</b>	<b>VERSIÓN: 3</b>
	<b>DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL</b>	<b>VIGENCIA: 2017-11-16</b>
		<b>PAGINA: 2 de 6</b>

Director(Es) y/o Asesor(Es) del documento:

<b>APELLIDOS COMPLETOS</b>	<b>NOMBRES COMPLETOS</b>
Morgante Combariza	Betina

<b>TÍTULO DEL DOCUMENTO</b>
Identificación y aplicación de la síncope, el glissando y la colocación nasal, como recursos vocales en el andén sur del Pacífico colombiano.

<b>SUBTÍTULO (Aplica solo para Tesis, Artículos Científicos, Disertaciones, Objetos Virtuales de Aprendizaje)</b>

<b>TRABAJO PARA OPTAR AL TÍTULO DE: Aplica para Tesis/Trabajo de Grado/Pasantía</b>
Maestro en Música

<b>AÑO DE EDICIÓN DEL DOCUMENTO</b>	<b>NÚMERO DE PÁGINAS</b>
20/11/2019	108

<b>DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES EN ESPAÑOL E INGLÉS (Usar 6 descriptores o palabras claves)</b>	
<b>ESPAÑOL</b>	<b>INGLÉS</b>
1.Currulao	Currulao
2.Voz	Voice
3.Recursos Vocales	Vocal resources
4.Análisis Vocal	Vocal Analysis
5.Etnomusicología	Etnomusicology
6.	

Carrera 7 No1-31 Zipaquirá – Cundinamarca  
Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000976000  
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co  
NIT: 890.680.062-2

*Documento controlado por el Sistema de Gestión de la Calidad  
Asegúrese que corresponde a la última versión consultando el Portal Institucional*



<b>MACROPROCESO DE APOYO</b>	<b>CÓDIGO: AAAr113</b>
<b>PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO</b>	<b>VERSIÓN: 3</b>
<b>DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL</b>	<b>VIGENCIA: 2017-11-16</b>
	<b>PAGINA: 3 de 6</b>

**RESUMEN DEL CONTENIDO EN ESPAÑOL E INGLÉS**  
(Máximo 250 palabras – 1530 caracteres, aplica para resumen en español):

Este trabajo consiste en la identificación y aplicación de tres recursos interpretativos y vocales en el Currulao que son: la colocación nasal, la síncopa y el glissando, encontrados a partir de la escucha, análisis y transcripción de algunos temas representativos del andén Pacífico sur.

Partiendo de este punto, se toma como ejemplo principal el tema de Inés Granja “Los Camarones” para desarrollar el material que describe y ejemplifica cada recurso interpretativo complementándolo con la transcripción y una entrevista realizada a su autora.

This worksheet is to identify and apply different interpretative vocal resources in the ‘Currulao’ like: The nasal collocation, Síncopa, and the Glissando. We can find this type of resources from an active listening, analysis and description of some important songs from the south Pacific.

Following this steps we can find excellent examples like “Los Camarones” from Inés Granja that we use to complement this work to exemplify the interpretative resources complementing this with a transcription and also an interview with the artist.

**AUTORIZACION DE PUBLICACIÓN**

Carrera 7 No1-31 Zipaquirá – Cundinamarca  
Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000976000  
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co  
NIT: 890.680.062-2

*Documento controlado por el Sistema de Gestión de la Calidad  
Asegúrese que corresponde a la última versión consultando el Portal Institucional*



<b>MACROPROCESO DE APOYO</b>	<b>CÓDIGO: AAAR113</b>
<b>PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO</b>	<b>VERSIÓN: 3</b>
<b>DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL</b>	<b>VIGENCIA: 2017-11-16</b>
	<b>PAGINA: 4 de 6</b>

Por medio del presente escrito autorizo (Autorizamos) a la Universidad de Cundinamarca para que, en desarrollo de la presente licencia de uso parcial, pueda ejercer sobre mí (nuestra) obra las atribuciones que se indican a continuación, teniendo en cuenta que, en cualquier caso, la finalidad perseguida será facilitar, difundir y promover el aprendizaje, la enseñanza y la investigación.

En consecuencia, las atribuciones de usos temporales y parciales que por virtud de la presente licencia se autoriza a la Universidad de Cundinamarca, a los usuarios de la Biblioteca de la Universidad; así como a los usuarios de las redes, bases de datos y demás sitios web con los que la Universidad tenga perfeccionado una alianza, son: Marque con una "X":

<b>AUTORIZO (AUTORIZAMOS)</b>	<b>SI</b>	<b>NO</b>
1. La reproducción por cualquier formato conocido o por conocer.	x	
2. La comunicación pública por cualquier procedimiento o medio físico o electrónico, así como su puesta a disposición en Internet.	x	
3. La inclusión en bases de datos y en sitios web sean éstos onerosos o gratuitos, existiendo con ellos previa alianza perfeccionada con la Universidad de Cundinamarca para efectos de satisfacer los fines previstos. En este evento, tales sitios y sus usuarios tendrán las mismas facultades que las aquí concedidas con las mismas limitaciones y condiciones.	x	
4. La inclusión en el Repositorio Institucional.	x	

De acuerdo con la naturaleza del uso concedido, la presente licencia parcial se otorga a título gratuito por el máximo tiempo legal colombiano, con el propósito de que en dicho lapso mi (nuestra) obra sea explotada en las condiciones aquí estipuladas y para los fines indicados, respetando siempre la titularidad de los derechos patrimoniales y morales correspondientes, de acuerdo con los usos honrados, de manera proporcional y justificada a la finalidad perseguida, sin ánimo de lucro ni de comercialización.

Para el caso de las Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, de manera complementaria, garantizo(garantizamos) en mi(nuestra) calidad de estudiante(s) y por ende autor(es) exclusivo(s), que la Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía en cuestión, es producto de mi(nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi(nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguro (aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales.

Carrera 7 No1-31 Zipaquirá – Cundinamarca  
Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000976000  
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co  
NIT: 890.680.062-2



<b>MACROPROCESO DE APOYO</b>	<b>CÓDIGO: AAAr113</b>
<b>PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO</b>	<b>VERSIÓN: 3</b>
<b>DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL</b>	<b>VIGENCIA: 2017-11-16</b>
	<b>PAGINA: 5 de 6</b>

Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos de la Tesis o Trabajo de Grado es de mí (nuestra) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.

Sin perjuicio de los usos y atribuciones otorgadas en virtud de este documento, continuaré (continuaremos) conservando los correspondientes derechos patrimoniales sin modificación o restricción alguna, puesto que, de acuerdo con la legislación colombiana aplicable, el presente es un acuerdo jurídico que en ningún caso conlleva la enajenación de los derechos patrimoniales derivados del régimen del Derecho de Autor.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, “*Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores*”, los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. En consecuencia, la Universidad de Cundinamarca está en la obligación de RESPETARLOS Y HACERLOS RESPETAR, para lo cual tomará las medidas correspondientes para garantizar su observancia.

**NOTA:** (Para Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía):

**Información Confidencial:**

Esta Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, contiene información privilegiada, estratégica, secreta, confidencial y demás similar, o hace parte de la investigación que se adelanta y cuyos resultados finales no se han publicado.

**SI \_\_\_ NO \_x\_.**

En caso afirmativo expresamente indicaré (indicaremos), en carta adjunta tal situación con el fin de que se mantenga la restricción de acceso.

**LICENCIA DE PUBLICACIÓN**

Como titular(es) del derecho de autor, confiero(erimos) a la Universidad de Cundinamarca una licencia no exclusiva, limitada y gratuita sobre la obra que se integrará en el Repositorio Institucional, que se ajusta a las siguientes características:

a) Estará vigente a partir de la fecha de inclusión en el repositorio, por un plazo de 5 años, que serán prorrogables indefinidamente por el tiempo que dure el derecho patrimonial del autor. El autor podrá dar por terminada la licencia solicitándolo a la Universidad por escrito. (Para el caso de los Recursos Educativos Digitales, la Licencia de Publicación será permanente).

Carrera 7 No1-31 Zipaquirá – Cundinamarca  
Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000976000  
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co  
NIT: 890.680.062-2



<b>MACROPROCESO DE APOYO</b>	<b>CÓDIGO: AAAr113</b>
<b>PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO</b>	<b>VERSIÓN: 3</b>
<b>DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL</b>	<b>VIGENCIA: 2017-11-16</b>
	<b>PAGINA: 6 de 6</b>

b) Autoriza a la Universidad de Cundinamarca a publicar la obra en formato y/o soporte digital, conociendo que, dado que se publica en Internet, por este hecho circula con un alcance mundial.

c) Los titulares aceptan que la autorización se hace a título gratuito, por lo tanto, renuncian a recibir beneficio alguno por la publicación, distribución, comunicación pública y cualquier otro uso que se haga en los términos de la presente licencia y de la licencia de uso con que se publica.

d) El(Los) Autor(es), garantizo(amos) que el documento en cuestión, es producto de mi(nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi (nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguro(aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos es de mí (nuestro) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.

e) En todo caso la Universidad de Cundinamarca se compromete a indicar siempre la autoría incluyendo el nombre del autor y la fecha de publicación.

f) Los titulares autorizan a la Universidad para incluir la obra en los índices y buscadores que estimen necesarios para promover su difusión.

g) Los titulares aceptan que la Universidad de Cundinamarca pueda convertir el documento a cualquier medio o formato para propósitos de preservación digital.

h) Los titulares autorizan que la obra sea puesta a disposición del público en los términos autorizados en los literales anteriores bajo los límites definidos por la universidad en el “Manual del Repositorio Institucional AAAM003”

i) Para el caso de los Recursos Educativos Digitales producidos por la Oficina de Educación Virtual, sus contenidos de publicación se rigen bajo la Licencia Creative Commons: Atribución- No comercial- Compartir Igual.



	<b>MACROPROCESO DE APOYO</b>	<b>CÓDIGO: AAAr113</b>
	<b>PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO</b>	<b>VERSIÓN: 3</b>
	<b>DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL</b>	<b>VIGENCIA: 2017-11-16</b> <b>PAGINA: 7 de 7</b>

j) Para el caso de los Artículos Científicos y Revistas, sus contenidos se rigen bajo la Licencia Creative Commons Atribución- No comercial- Sin derivar.



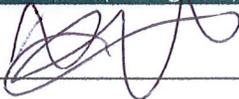
**Nota:**

Si el documento se basa en un trabajo que ha sido patrocinado o apoyado por una entidad, con excepción de Universidad de Cundinamarca, los autores garantizan que se ha cumplido con los derechos y obligaciones requeridos por el respectivo contrato o acuerdo.

La obra que se integrará en el Repositorio Institucional está en el(los) siguiente(s) archivo(s).

Nombre completo del Archivo Incluida su Extensión (Ej. PerezJuan2017.pdf)	Tipo de documento (ej. Texto, imagen, video, etc.)
1. Identificación y aplicación de la sincopa, el glissando y la colocación nasal, como recursos vocales en el andén sur del Pacífico colombiano.pdf	Pdf
2.	
3.	
4.	

En constancia de lo anterior, Firmo (amos) el presente documento:

APELLIDOS Y NOMBRES COMPLETOS	FIRMA (autógrafa)
Bello Gutiérrez Angélica patricia	

21.1-51.20

**Angélica Patricia Bello Gutiérrez**

**Maestra Asesora:**

**Betina Morgante**

**Identificación y aplicación de la síncopa, el glissando y la colocación nasal, como recursos  
vocales en el andén sur del Pacífico colombiano**

**Facultad: Ciencias sociales, humanidades y ciencias políticas**

**Programa: Música**

**Línea de investigación: Filosofía y Cultura de la Música**

**Fecha: 20 de Noviembre, 2019**

## **Resumen (abstract)**

Este trabajo consiste en la identificación y aplicación de tres recursos interpretativos musicales y vocales en el Currulao que son: la colocación nasal, la síncopa y el glissando, encontrados a partir de la escucha, análisis y transcripción de algunos temas representativos del andén Pacífico Sur. Partiendo de este punto se toma como ejemplo principal el tema de Inés Granja “los camarones”, para desarrollar el material que describe y ejemplifica cada recurso interpretativo complementándolo con la transcripción y una entrevista realizada a su autora.

*Palabras clave:* Currulao, voz, recursos vocales, interpretación, técnica vocal, análisis vocal, etnomusicología.

This worksheet is to identify and apply different interpretative vocal resources in the Currulao like: The nasal collocation, Síncopa, and the Glissando. We can find this type of resources from an active listening, analysis and description of some important songs from the south Pacific.

Following this steps we can find excellent examples like “Los Camarones” from Inés Granja that we use to complement this work to exemplify the interpretative resources complementing this with a transcription and also an interview with the artist.

Keywords: Currulao, voice, vocal resources, interpretation, vocal technique, vocal analysis, ethnomusicology.

## Índice general

Resumen (abstract).....	2
Índice general.....	3
Introducción .....	4
1 Planteamiento del problema.....	5
2 Objetivos.....	8
2.1 Objetivo General .....	8
2.2 Objetivos Específicos.....	8
3 Justificación .....	9
4 Marco de Referencia .....	11
4.1 Etnomusicología.....	11
4.2 El Currulao .....	13
4.3 Técnica Vocal.....	14
4.3.1 ¿Qué es la voz? .....	14
4.3.2 ¿Cómo se produce?.....	14
4.3.3 Tipos de respiración.....	19
4.3.4 Mecanismos o registros de la voz. ....	21
5 Antecedentes.....	24
6 Marco Metodológico.....	29
6.1 Metodología .....	30
6.2 Elección del referente vocal .....	39
6.3 Análisis del tema los camarones .....	40
6.4 Análisis de la entrevista.....	45
7 Análisis y Resultados.....	47
7.1 Video los Camarones .....	47
7.2 Entrevista.....	60
8 Conclusiones.....	65
9 Glosario.....	70
10 Referencias.....	72
11 Anexos .....	75
11.1 Anexo 1: Entrevista.....	75
11.2 Partituras.....	99

## **Introducción**

El presente trabajo, tiene como finalidad abordar el género Currulao desde la voz, por medio del estudio de la síncopa, como componente rítmico característico, el glissando y la colocación nasal propias de dicho género.

Ahora bien, la búsqueda de información documental sobre la utilización de los recursos técnicos de la voz en el currulao, no arrojó resultados satisfactorios. Por lo tanto, para identificar y describir la manera de ejecutar estos recursos vocales al cantar Currulao, se involucra el estudio de la técnica vocal, con la descripción de los procesos fisiológicos que intervienen en la producción de la voz.

Por su parte, el referente teórico se fundamenta en la aplicación de recursos propios de la técnica vocal y en el estudio de aspectos sociales y puntos de vista (émico y ético) que rodean al Currulao, bajo la mirada de la etnomusicología.

Para la construcción del estado del arte, se indaga en trabajos de grado y doctorado, artículos, libros y páginas web. También se realiza una entrevista a la maestra Inés Granja nacida en Timbiquí – Cauca, intérprete y compositora de música de Currulao.

Para la elaboración del marco metodológico se considera la línea de investigación Filosofía y Cultura de la Música, enmarcada en el programa de Música de la Universidad de Cundinamarca.

Finalmente, se realiza la transcripción de varios currulaos, analizando la melodía, ritmo y armonía que lo componen, para desarrollar el material que describe la forma de ejecutar cada recurso, tomando como ejemplo principal el tema: “Los Camarones” de Inés Granja.

## 1 Planteamiento del problema

La música tradicional académica europea se ha transmitido principalmente desde su notación musical, donde se encuentran contenidos teóricos, estéticos y estructurales escritos en el pentagrama, con su ritmo, métrica, tempo, articulación y diferentes dinámicas que indican cómo se debe ejecutar la pieza.

Por otra parte, la música de Currulao se ha venido transmitiendo de generación en generación de forma oral, y gracias a espacios que se han generado en las urbes, como el festival Petronio Alvarez, entre otros, ha venido tomando auge gracias a su difusión en los medios de comunicación. En cuanto a su documentación, su gran mayoría no están soportados por una fuente escrita de notación musical universal, como sucede con la música académica Europea.

Colombia tiene diversos géneros musicales que surgen a través de la colonización y mestizaje, por medio de la combinación de varias influencias culturales como la Española, la Indígena y la Africana.

El Plan nacional de músicas para la convivencia (PNMC) del ministerio de cultura con su proyecto editorial entre los años 2003 – 2014, publicó en total 11 cartillas de iniciación musical, en las que se describen los formatos instrumentales, letras, formas musicales, ritmo, armonía y melodía utilizados en cada género estudiado de cada una de las regiones de Colombia.

Las cartillas de la región Andina se distribuyen según su ubicación, en la que se encuentran la región centro y noroccidente con la cartilla entre pasillos y bambucos (Franco, 2005), la región Andina centro y nororiente con la cartilla ¡viva quien toca! (Arbelaéz, Alférez, & Santos, 2008), la región Andina centro sur con la cartilla ¡Que viva San Juan, que viva San pedro! (Mendoza,

Rivera, & Gómez, 2009) y suroccidente con la cartilla Escuela de flautas y tambores (Garay, Rincón, & Parra, 2011). Por otro lado, en la región Caribe Oriental, en los departamentos de Cesar, guajira y Magdalena, la cartilla ¡Ay' ombe, juepa jé!, (Moreno, Hinojoza, Daza, Cruz, & Bonilla, 2015). En la región Orinoquía, con la cartilla música llanera, cartilla de iniciación musical, (Hernández, 2004).

La Costa Pacífica cuenta con diversos géneros como el currulao, porro chocoano, alabao, entre otros. De esta región, la documentación sobre la historia y características principales del ritmo, métrica, armonía y melodía, se encuentran en las cartillas “Al son que me toquen canto y bailo” (Valencia, 2009) de la zona Pacífico Norte y ¡Que te pasa vo! (Duque, Sánchez, & Tascón, 2009), de la zona Pacífico Sur.

Haciendo referencia a las cartillas de la Costa Pacífica con respecto a la voz en el Currulao, hace una descripción del papel que tiene socialmente, no dejando perder el patrimonio inmaterial y la memoria del pueblo, pues las letras del currulao tienen que ver principalmente con los mitos y las actividades cotidianas. Además, se hace la diferencia entre voz hablada y cantada, algunos dichos y palabras, donde se omiten o sustituyen consonantes como la (s) y la (r), se identifica una característica de sonido brillante en la voz, como también los tres elementos fundamentales de la física para producir el sonido, que están constituidos primeramente por la fuente que vibra, en este caso los pliegues vocales, la caja de resonancia que corresponde a la cavidad torácica, la faringe oral y nasal, y el medio por el que se propaga que corresponde al aire que proviene de los pulmones. Se definen las características que tiene el sonido, como: tono, timbre, intensidad y duración. Así mismo, se describe la función que tiene la voz musicalmente, dentro de la forma del currulao, los contracantos y coros responsoriales que se desarrollan en juego dentro de las tres partes de la forma musical del currulao en la introducción, glosa y arrullo.

Se encuentra un acercamiento a la función social que cumple la voz en el currulao, hay una descripción de la forma en la que se produce el sonido y como se relaciona con la voz, en qué cavidades y órganos resuena la voz, pero no lo relacionan con los recursos técnicos vocales que se utilizan para su interpretación, tampoco describen de una manera profunda la forma de cantar Currulao y cómo utilizar la técnica vocal para lograr la sonoridad brillante.

Esta documentación si bien brinda información relevante, es insuficiente para comprender la técnica vocal del currulao lo cual se constituye en un vacío de información.

Pregunta de investigación

¿Cuáles son los recursos interpretativos musicales y vocales para la ejecución característica tradicional del género Currulao desde la mirada académica?

A continuación, se trazan los objetivos para resolver la anterior pregunta.

## **2 Objetivos**

### **2.1 Objetivo General**

Identificar y documentar desde la mirada académica los recursos interpretativos musicales y vocales del género Currulao para un acercamiento a su interpretación tradicional.

### **2.2 Objetivos Específicos**

- Analizar algunos temas musicales representativos del género Currulao.
- Identificar los recursos interpretativos musicales y vocales del género Currulao.
- Seleccionar los recursos más recurrentes en el género en su expresión tradicional a partir del análisis
- Describir los recursos interpretativos musicales y vocales del género Currulao
- Diseñar algunos ejercicios técnicos vocales desde la mirada académica del estudio de la voz en el Currulao.

### 3 Justificación

La realización de este material demuestra que el género Currulao puede tener estudios de tipo académico sin alterar su estilo y características, como también conservar su forma de interpretación más tradicional al contribuir en su difusión y utilización sin desestimar el valor y la pertinencia de la tradición oral.

Este trabajo abre una puerta de investigación para los músicos que quieran aportar nueva información sobre este tema e incluso metodológicamente a otros géneros musicales tradicionales.

En la universidad de Cundinamarca, se han estudiado las características vocales de diversos géneros populares que comprenden la Costa Pacífica de manera general, pero no se ha profundizado específicamente en las que tiene el Currulao, ya que Colombia posee más de mil ritmos y el tiempo en el que se ocupa el espacio académico en la universidad, es imposible abarcar todos los géneros musicales de forma específica. Este trabajo aporta herramientas que contribuyen no solo al conocimiento del género sino también a los cantantes para que puedan lograr un aprendizaje a conciencia y respetuoso de esta expresión cultural de nuestra Región Pacífica.

Al estudiar las músicas populares, el cantante suele utilizar la imitación para memorizar líneas melódicas y patrones rítmicos haciendo uso de las diferentes cavidades y órganos del sistema fonador. Sin embargo, algunas veces no se es consciente del lugar donde está resonando la voz o cuales son las cavidades que se están empleando para producir un color u otro. La

búsqueda de este efecto en la voz no se logra realizar porque el cantante no sabe cómo aprovechar los resonadores ni tampoco desde donde partir para lograrlo.

El conocimiento y consciencia de los diferentes recursos técnicos vocales en el Currulao, servirá como herramienta que presenta diversas posibilidades con respecto a la cantidad de timbres y sonoridades que cada cantante podría construir desde su dominio.

## 4 Marco de Referencia

### 4.1 Etnomusicología.

La etnomusicología se encarga de estudiar los procesos musicales dados en un contexto social y cultural combinando dos ciencias, la musicología y la antropología que abarca toda la música tradicional popular sea aborigen o folklórica.

La etnomusicología al comienzo se denominó musicología comparada, término acuñado por el musicólogo Guido Adler en 1885 que dió origen a la escuela de Berlín con Stumpf, Hornbostel, Fischer, y Scheneider como exponentes principales quienes estudiaron el método comparativo. (Oliva, 2000). Este es un recurso básico que se apoyó en el método científico al explicar el origen, difusión y estudio de la música popular sí misma analizando parámetros como: línea melódica, ritmo, métrica etc, sin tener en cuenta el espacio cultural donde se desarrollaba este tipo de música. Para la realización de estos estudios fue necesaria y de suma importancia la utilización del fonógrafo creado por Thomas Alva Edison, que permitió obtener un registro sonoro para facilitar el análisis, comparación, transcripción y clasificación de las diferentes piezas recolectadas.

Más adelante y casi al mismo tiempo la escuela Norteamericana integrada por Melville Herskovits, Alice Fletcher, Jhon Fillmore, entre otros, comenzaron a hacer investigaciones sobre tribus indígenas en donde todavía se encontraban características de la musicología comparada. Posteriormente se añade la antropología como disciplina, dando origen al estudio de la música desde otro punto de vista al hacer énfasis principalmente en la cultura con el estudio de la música como una expresión de esta más allá de sus estructuras musicales.

Merriam (como se cita en Romero, 2014) expresa que la música debe investigarse en su contexto cultural, ya que el estudio musical en su contexto no depende de la clase de música que uno escoge o del grupo social que uno indague, ya que todas las manifestaciones musicales pueden estar sumergidas en diversos temas de estudio. De acuerdo con la autora (Romero, 2014), no solo debe analizar la música como tal, sino también se deben observar las estructuras conductuales, instrumentos musicales, vida de los músicos, organización musical, identidad, etc.

En la siguiente tabla, encontramos una comparación de las dos corrientes:

Tabla 1  
*Corrientes de la etnomusicología alemana y norteamericana*

	Estudio del sonido por sí mismo
ALEMANA	Búsqueda de leyes internas del sonido
	Preocupación por el origen y difusión de la música
ETNOMUSICOLOGÍA	Relativismo cultural
NORTEAMERICANA	Énfasis al aspecto cultural
	Función de la música en las culturas
	Museográfico

Nota. Fuente: (Oliva, 2000)

El marco conceptual émico de la antropología cognoscitiva fue creado por el lingüista Kenneth Pike, mas adelante se adaptaría por el antropólogo Marvin Harris al estudiar la música y el quehacer musical de los protagonistas de la cultura analizando cómo la gente percibe su mundo musical.

Emic corresponde con una visión del mundo, que los participantes nativos aceptan como real, significativa o apropiada. Al llevar a cabo la investigación en el modo emic, los antropólogos tratan de adquirir un conocimiento de las categorías y reglas necesarias para pensar y actuar como un nativo. (Harris, 1990)

Para el desarrollo de este trabajo, se tomaron en cuenta dos corrientes, la musicología comparada analizando la música en sí misma bajo diferentes parámetros como: la melodía, la armonía y el ritmo. Por otro lado la etnomusicología, donde se estudia la función de la música dentro de la cultura de la Costa Pacífica, tomando como referencia el método (ético) que desde la vista externa es quien investiga y (émico) que se refiere a lo interno desde el punto de vista de la persona objeto de estudio.

## **4.2 El Currulao**

Según Alberto Londoño (1985) la etimología de la palabra es de dudoso origen, por eso existen diversas hipótesis. Una de ellas es que viene del nombre del tambor tradicional de una sola membrana que se llama Cununo y se deriva de la lengua quechua “Conunúnum”, para después pronunciarse “conunado” o “conunao” y finalmente llamarse Currulao.

Guillermo Abadía, (Citado por Londoño, 1985) dice que la palabra viene de una rutina de baile que es realizado en figura de “acorralamiento” o “encorralao” Así, el juego coreográfico podría haberse llamado "acorralado" y por alteración "Currulao".

De su origen hay diversas historias basadas en mitos, leyendas, entre otros. Según Alberto Londoño (1985) todos los folclorólogos están de acuerdo en que el Currulao viene de África

donde comunidades negras llegaron y se asentaron en el litoral Pacífico colombiano. Se desarrolla principalmente en fiestas y celebraciones que tienen como fin, bailar y disfrutar la música. (Londoño, 1985)

El currulao tiene una métrica de 6/8, anteriormente se le llamaba bambuco viejo por la similitud que hay en los acentos, pues en el bambuco andino como en éste se acentúa la sexta corchea haciendo una síncopa externa. El instrumento que hace la acentuación es el bombo golpeador encargado de la estabilidad y “sabor” del ritmo. El formato instrumental está conformado por, cununo hembra y macho, bombo golpeador y arrullador, la marimba que es el instrumento principal y mas importante, coros, guasá y voz principal.

### **4.3 Técnica Vocal.**

Es el conjunto de procedimientos para utilizar correctamente los músculos y órganos que producen la voz.

#### **4.3.1 ¿Qué es la voz?**

Es la emisión sonora de la laringe, órganos y cavidades de resonancia que tiene el cuerpo.

#### **4.3.2 ¿Cómo se produce?**

Por medio del contacto que hacen los pliegues vocales cuando el aire pasa por ellos, provocando vibración y produciendo ondas de sonido que rebotan sobre los resonadores o cavidades.

El proceso fisiológico en la producción de la voz cantada sucede al utilizar varios sistemas y órganos de la siguiente manera (Ver fg. 1) :

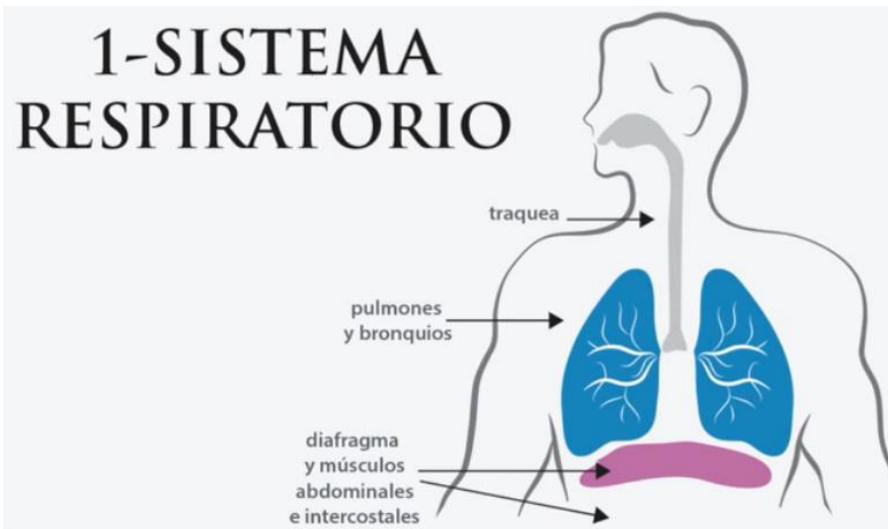


Figura 1: Sistema respiratorio  
Fuente: (Marcos, 2015)

El primer sistema que hace parte de la producción de la voz es el respiratorio que se conforma por: tráquea, caja torácica, pulmones, bronquios, diafragma, los músculos del pecho, el abdomen, las costillas y la espalda.

Cuando este sistema funciona correctamente se tiene la capacidad de inhalar la cantidad de aire justo para cada una de las frases de la canción, es decir, no debe faltar ni sobrar aire. Este sistema también permite producir una columna de aire bastante duradera y estable para que la voz tenga la misma calidad desde el inicio de la canción hasta el final, y también para que no haya cambios de volumen, ya que en ocasiones se da la sensación de estar quedando sin aire o donde aún, se encuentran cambios en el timbre de la voz terminando fatigado o cansado.

Al terminar la intervención de este sistema comienza el siguiente, que es el sistema fonatorio, el cual se encarga de transformar el aire en sonido y se compone principalmente por la laringe, pliegues vocales, músculos del cuello, la mandíbula y los músculos del hueso hioideos, que al funcionar de forma adecuada puede reproducir con precisión las distintas notas que hay en una canción, alcanzar agudos y graves que son procesos de movimientos muy pequeños pero

ágiles y precisos. Sin embargo, cuando estos músculos están tensos el proceso para reproducir las ondas sonoras se dificulta, causando la desafinación y la dificultad para pasar de una parte aguda a una grave o viceversa. (Ver Fig. 2)

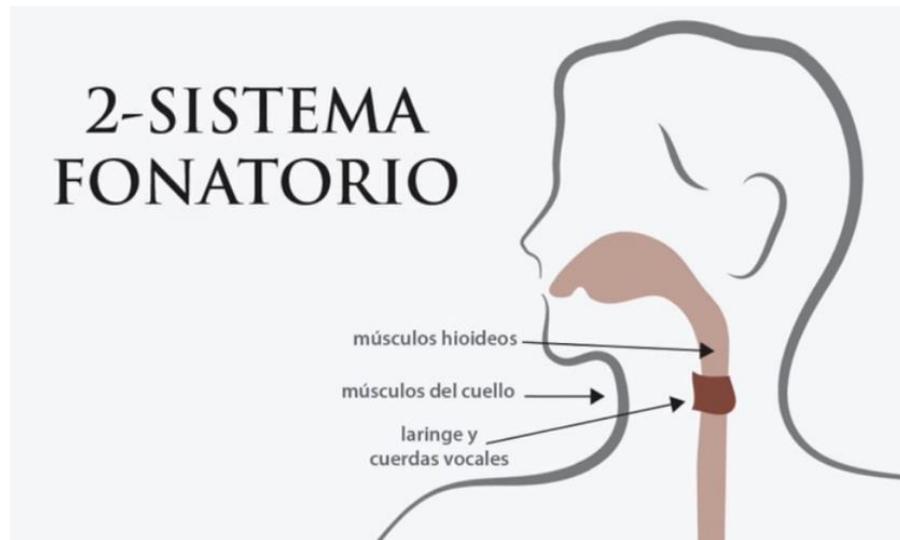


Figura 2: Sistema fonatorio  
Fuente: (Marcos, 2015)

Cuando se logra tener esta columna de aire que se convierte después en sonido, interviene el sistema de resonadores, este se compone de diferentes estructuras, músculos y órganos que se encuentran desde la laringe hasta la boca haciendo que el sonido tenga contacto con las diferentes cavidades como la bucal, nasal y faringe para obtener las características relacionadas con el color de la voz modificando y amplificando el sonido donde se adquiere esa variedad sonora de diferentes efectos dependiendo del género que se cante. (Ver Fig. 3, 4 y 5)

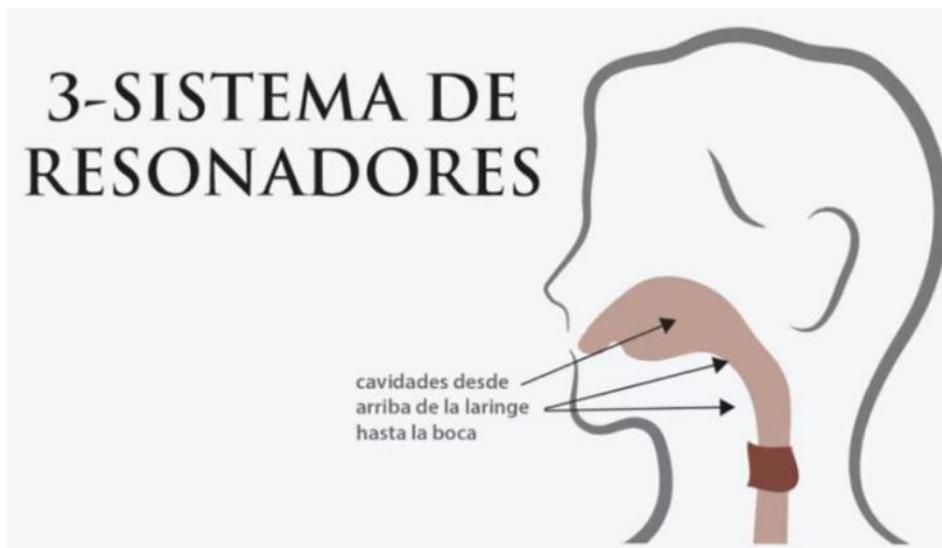


Figura 3: Sistema de resonadores  
Fuente: (Marcos, 2015)

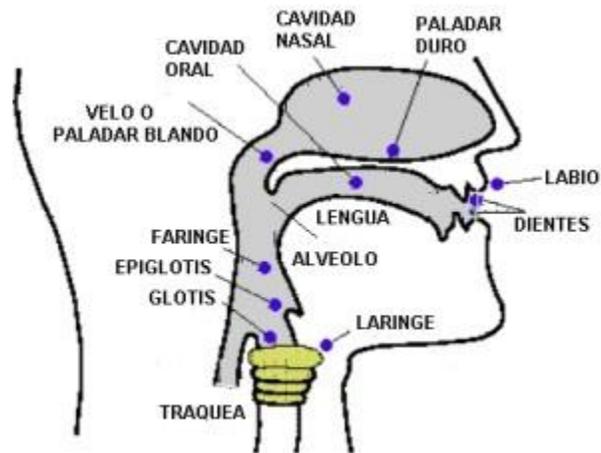


Figura 4: Sistema Articulario  
Fuente: (Avendaño, 2015)



Figura 5: Resonadores Paranasales  
Fuente: (Studio, 2017)

El último sistema en introducirse al proceso de la voz cantada *es el articulador* que se compone principalmente por: paladar, mandíbula, labios y lengua. (Ver Fig. 6)

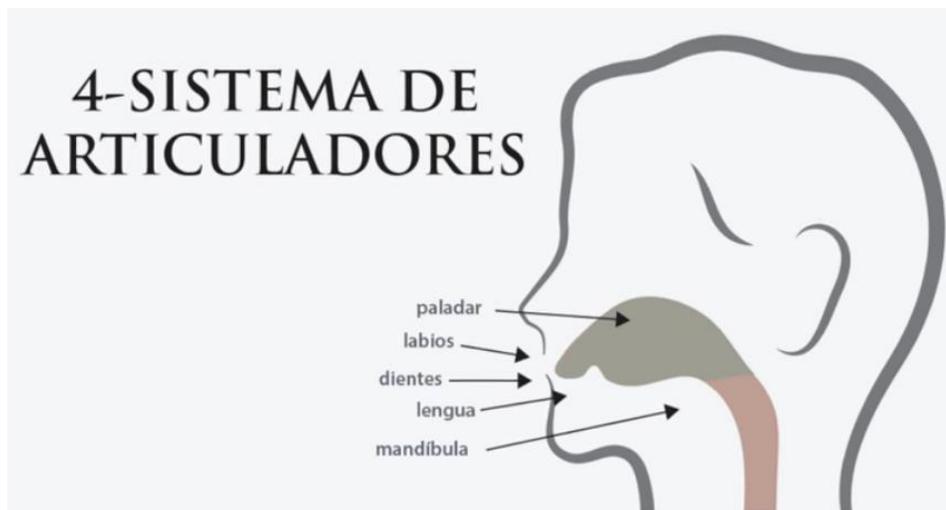
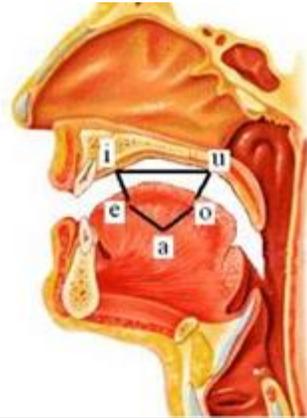
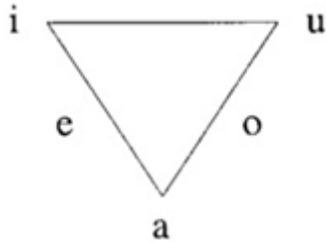


Figura 6: Sistema de Articuladores  
Fuente: (Marcos, 2015)

Al funcionar cada estructura, órgano o musculo, se puede cantar correctamente la letra de una canción teniendo una dicción clara que no genera distorsiones en los espacios de los resonadores, y que tampoco va a interferir con el proceso del sonido en el sistema fonatorio.

A continuación se verá el triángulo de Helwag en el que se representa el lugar donde resuena cada vocal.

Tabla 2  
*Articulación de las vocales*



**Triángulo de Helwag**

**Articulación de vocales del idioma español**

Nota. Fuente: (Guzmán, 2013).

### 4.3.3 Tipos de respiración.

La respiración se da cuando tomamos oxígeno del medio ambiente y eliminamos dióxido de carbono. En este proceso intervienen los diferentes músculos inspiratorios que son: diafragma, intercostales externos, escalenos, esternocleidomastoideo, extensores de la columna, pectorales y serratos mayores que se encuentran en tres tipos de respiración:

*a. Respiración alta – clavicular ó (torácica superior):*

Se produce a partir del aire que se concentra en la parte superior o alta de los pulmones, esta respiración se ocasiona al levantar los hombros provocando la contracción de los músculos suspensores de la laringe, lo cual hace más difícil el funcionamiento y no permite que haya un

control de aire muy preciso porque el diafragma no hace mucho contacto con este tipo de respiración. Es muy común verla en la gimnasia o milicia.

*b. Respiración media – intercostal ó (torácica):*

Este tipo de respiración se produce por medio del aire que se concentra en la parte del tórax y en la zona de los intercostales que se estiran y expanden al respirar. En este tipo de respiración hay cierto contacto e interacción del diafragma con los pulmones, pero no permite que utilicemos toda la capacidad de almacenamiento de aire que tienen. Aunque es una buena respiración, para el cantante no es la adecuada.

*c. Respiración baja – abdominal ó (costo – diafragmática):*

Este tipo de respiración la encontramos en la zona inferior o baja del abdomen incluyendo también la zona intercostal. Permite el control del aire por medio de los músculos que intervienen, en este caso, el diafragma, intercostales, abdomen, músculos del piso pélvico, lo cual hace que haya un control y una dosificación del aire óptima para el cantante, ya que se aprovecha al máximo la capacidad de almacenamiento de aire que tienen los pulmones. (Ver Fig. 7).



Figura 7: Zonas de la respiración  
Fuente: (Ros, 2013)

#### 4.3.4 Mecanismos o registros de la voz.

Los registros en la voz están dados a través del proceso de inspiración que se produce cuando se toma aire, llega a los pulmones y se contiene de forma dosificada con ayuda de los diferentes músculos y órganos que intervienen. Asimismo se presenta la espiración que se da cuando se expulsa el aire pasando por los pliegues vocales y resonadores.

Los pliegues vocales se componen de tres partes: la primera es una capa de extensión de ligamento, la siguiente capa es un musculo que está situado sobre todo el pliegue vocal y recibe el nombre de tiroaritenoides por la unión en la que se encuentran de los dos lados. Y por último se encuentra una capa de tejido blando mucoso que cubre los pliegues y los redondea. (Ver Fig 8)

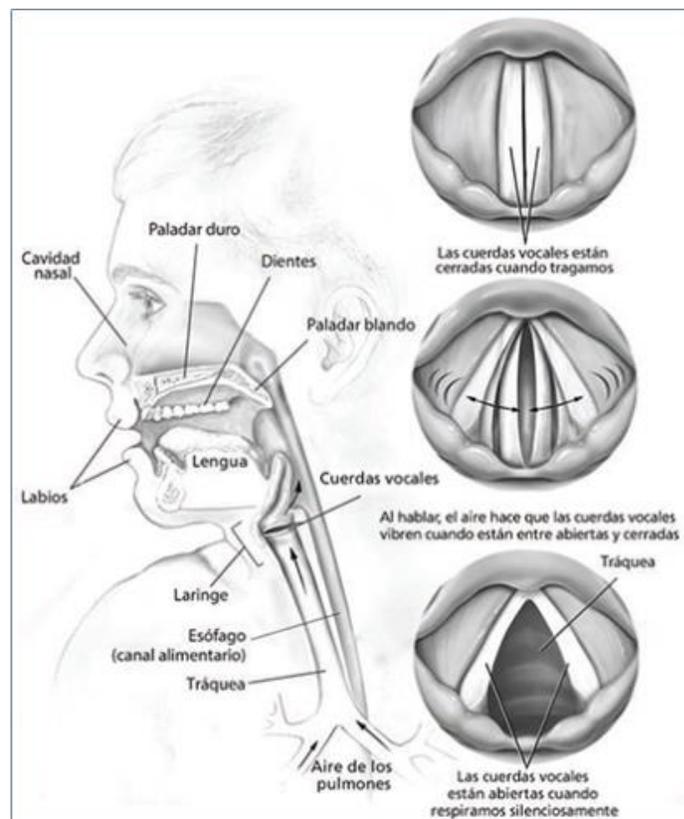


Figura 8: Pliegues Vocales  
Fuente: (NIDCD, 2011)

Se distinguen diferentes tipos de registros o mecanismos de la voz:

*a. Registro de pecho:*

Es el nombre que se le da al registro grave/medio de la voz humana. Cuando lo utilizamos se siente el sonido resonando en el pecho donde se puede notar principalmente en la voz hablada, al aumentar o disminuir la tensión en los músculos tiroaritenoides que son los que más trabajan en este tipo de mecanismo, puen hacen que se produzca el sonido característico donde los pliegues vocales no están tensionados sino más bien se ven gruesos y cortos sin que se estiren mucho.

*b. Registro de cabeza:*

Es la resonancia del sonido en la cabeza producido por los músculos cricoaritenoides que estiran los pliegues vocales haciendo que sean largos y delgados causando la tensión o no en los pliegues, algo muy parecido a una banda elástica que al tensionarse cada vez más da un sonido más agudo que el anterior. (Ver Fg. 9)

## Músculos intrínsecos de la laringe

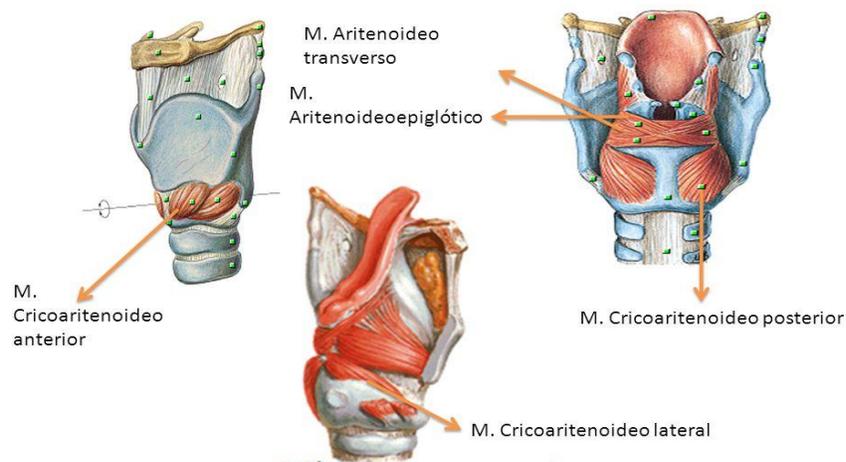


Figura 9: Músculos de la laringe  
Fuente: (Solano, 2015)

*c. Passaggio o pasaje:*

Es un rango de sonidos que abarca el cambio de un registro a otro, en el cual la voz cambia de colocación haciendo que la laringe tome otra posición para reproducir estas notas. El pasaje en el hombre y la mujer puede variar, dependiendo de la fisionomía del cuerpo y de su tesitura vocal.

*d. Falsete:*

Es el sonido que se sitúa en el registro agudo con una cualidad muy débil, con aire y poco cuerpo. Ocurre cuando los pliegues vocales no se tocan provocando una fuerte tensión en los ligamentos cricotiroideos y haciendo que se ensanchen al máximo, por consiguiente se produce ese sonido característico del falsete.

## 5 Antecedentes

Para encontrar referentes cercanos, que tuvieran que ver directamente con el tema principal se comenzó indagando a partir del título “técnica vocal del currulao”, la cual no arrojó resultados satisfactorios sobre el tema. Posteriormente se tomó palabra por palabra y se realizó la investigación desde los términos “técnica”, “voz” y “currulao”, de los cuales se encontró información en Cartillas musicales del Ministerio de Cultura, artículos, revistas musicales web, trabajos de grado y doctorado donde se describe el formato instrumental, cómo se ejecuta cada instrumento y la historia. Varios de los trabajos de grado relacionan al currulao con otro instrumento, como lo es el saxofón como melodía principal y también se adapta los ritmos que hace la marimba del bordón y la requinta en la guitarra, entre otros. A continuación, se encuentra una tabla relacionando los documentos consultados:

Tabla 3  
*Antecedentes*

<b>Título – Autor - Fecha</b>	<b>Tema</b>
<b>Análisis vocal del currulao: una comparación entre dos cantoras del Pacífico Sur – Vanesa Lucía Rodríguez Mejía – (2014). (Trabajo de grado)</b>	Consiste en un análisis comparativo de la interpretación vocal del currulao entre dos cantoras del Pacífico sur. En este se establecen características a partir de un análisis basado en videos y entrevistas a las dos cantoras.
	La técnica vocal del flamenco,

<p><b>La técnica vocal en el flamenco: Fisionomía y tipología Tomo 1 – Rocío Márquez Limón – (2017). (Trabajo de doctorado)</b></p>	<p>describiendo determinadas estructuras y dimensiones corporales y faciales relacionándolos con ciertos recursos técnicos y analizando la voz de varios cantaores.</p>
<p><b>Página web: <a href="https://arrulloscurrulaos.tumblr.com/">https://arrulloscurrulaos.tumblr.com/</a> - Universidad Javeriana – (2015).</b></p>	<p>El lector encontrará un material de audio y uno de video. Este último permite observar la técnica de ejecución de los instrumentos, que también está acompañado por una guía repartida en dos libros.</p>
<p><b>El currulao – Alberto Londoño – (1985). (Artículo).</b></p>	<p>Trata la etimología del término “currulao”, donde expresa que no es clara, para lo cual cita varios autores, entre ellos se encuentra Guillermo Abadía Morales, Javier Ocampo López, entre otros. Describe cómo es la danza y las características musicales.</p>
<p><b>Rítmica y melódica del folclor Chocoano - Andrés Pardo Tovar y Jesús Pinzón Urrea – (1961). Libro.</b></p>	<p>Su contenido es sobre la instrumentación y principales ritmos y características de la melodía en formatos instrumentales como: la Chirimía, los Alabaos, Porro Chocoano,</p>

	<p>La Jota, el aguabajo, el bambuco y los aires típicos del chocó.</p>
<p><b>Propuesta didáctica para el aprendizaje del currulao en el Bajo eléctrico - Daniel Sánchez Lozano – (2018). (Trabajo de grado)</b></p>	<p>Se hace una recopilación de información acerca de los elementos constitutivos del currulao del Pacífico Sur, que da como resultado la elaboración de una guía didáctica que ayuda a difundir el lenguaje musical del género y a entender el rol de acompañamiento del bajo eléctrico en su inclusión a los formatos instrumentales tradicionales de la región.</p>
<p><b>Un acercamiento a la música de arrullos y currulaos desde el saxofón - Karen Johana Mayorga Becerra – (2018). (Trabajo de grado).</b></p>	<p>El origen de la marimba, afinación. Aspectos rítmicos, melódicos y armónicos, métrica y estructura formal, del currulao y la Joga. Se analizan tres temas específicos, para entender la armonía, construcción de la pieza y esquema formal, para lograr construir melodías desde el saxofón y acercarse a los ritmos de la Costa Pacífica.</p>

Al buscar “técnica del canto” se encontraron varios manuales, artículos y libros comparando la voz hablada y cantada, cuidados de la voz, postura correcta al cantar, ejercicios

iniciales para calentar la voz, resonadores de la voz , apoyo al cantar, errores comunes en la respiración y cómo corregirlos, entre otros.

Uno de los trabajos que se relacionó directamente a la forma de cantar el currulao es el trabajo de grado, “Análisis vocal del currulao: una comparación entre dos cantoras del Pacífico Sur” (Rodríguez, 2014), en la que se establecen características vocales a partir de un análisis basado en videos y entrevistas a dos cantoras, Nidia Góngora de Timbiquí y Marlene de Guapí.

A partir de estas dos referencias se estructuró los fundamentos de la interpretación del currulao. Por una parte, Nidia dice que el canto de las timbiqueñas es más dulce, más de arrullo y más de río, mientras que Marlene dice que no se puede comparar y que la interpretación de un concepto es diferente según el contexto en el que se vive y se desarrolla. La autora dice que por encima del análisis al que se sometieron teniendo en cuenta las palabras de cada una, ambas representan con autenticidad la sonoridad del Pacífico colombiano y revelan el amor e identidad que sienten por su origen al cantar y presentar ante un público un canto bonito y bien hecho que pueda expresar su raíz.

En cuanto al objetivo principal del proyecto que era establecer las características vocales en la interpretación del Currulao entre las dos cantadoras de Guapi y Timbiquí a partir de un análisis comparativo, se cumplió y se hizo de manera sistematizada al establecer características particulares que partiendo de las muestras obtenidas se concluye la importancia que tiene la voz hablada y cantada, característica presente en la cotidianidad musical que abarca expresiones como: saludos, cuentos, dichos y eventos sociales, que hacen parte de la música, el currulao y la vida misma.

En cuanto a la parte vocal del Currulao entre las dos cantadoras, los dos aspectos que encajan son la resonancia frontal, articulación de las vocales abiertas y desonorización de la (s) y la (r) que se relaciona con la interpretación de los pregones y la estrofa, una característica regional, ya que ambas dicen que su musicalidad hace parte de su pueblo y familia.

La autora finalmente a nivel profesional resalta que es necesario el conocimiento de la música del pacífico para un cantante de músicas populares, ya que le brindará una experiencia única y además la interpretación de este género en particular le permitirá mejorar la calidad vocal.

El siguiente trabajo de investigación de doctorado, “la técnica del flamenco Fisionomía y tipología, tomo uno” (Márquez, 2017). Expone y analiza la técnica para cantar el flamenco, examinando la anatomía que interviene en el proceso de ejecución de la voz flamenca al compararlo con diferentes cantaores para distinguir si existen una o varias técnicas para cantar este género.

Este trabajo es muy importante ya que describe en detalle la técnica vocal del flamenco por medio de los diferentes sistemas, cavidades y órganos que intervienen en la producción de la voz, haciendo énfasis principalmente en el aparato resonador que se encuentra en cuatro zonas de la cara: (seno esfenoide, etmoidal, frontal y maxilar nasal) y se encarga de amplificar el sonido, para modificar y explorar los diferentes colores y efectos que tiene la voz. De esta manera se compara la voz de diferentes cantaores analizando en que parte resuena la voz y qué tipo de resonadores está utilizando.

## 6 Marco Metodológico

Este trabajo es de tipo cualitativo y se caracteriza por buscar diferentes dimensiones de un hecho social que se dan a partir de la forma como viven y entienden este hecho las personas afectadas por él. En este caso el hecho social es el género currulao y la persona afectada por el hecho sería Inés Granja. Se considera el contexto y su historia, las relaciones e intercambios sociales, las representaciones sociales y el lenguaje, la noción de sujeto inclusivo, los intereses básicos y el triángulo ético - émico investigador.

En el estudio de la etnomusicología, en Estados Unidos el antropólogo Alan Merriam concibió la etnomusicología como el estudio de la música en la cultura o como cultura, y subrayó la importancia de los aspectos sociales y culturales que la rodean, la importancia del trabajo de campo y el énfasis en el estudio de las ideas que tienen las culturas sobre la música y su comportamiento, además del sonido musical en sí mismo. Pero según el mismo Merriam, David McAllester fue el primero que en 1954 en un encuentro de la Society for Ethnomusicology de los Estados Unidos sostuvo que la etnomusicología no debía de estar limitada a la llamada “música primitiva” sino que debía definirla la orientación del estudio. (González, 2005)

Esta nueva forma de entender la etnomusicología fue demostrando que en el continente europeo y en Estados Unidos la música occidental debía ser estudiada desde una perspectiva antropológica, es así como hoy se define la etnomusicología o antropología de la música, como la rama de la musicología que se encarga del estudio de la música en su contexto cultural sin limitarse a un tipo exclusivo de sociedad. (González, 2005). A continuación, se muestra un modelo de los niveles de la etnomusicología propuesto por Merriam en (1964) (Citado por Gonzalez, 2005).

Tabla 4  
*Niveles de análisis de la etnomusicología*

<b>NIVELES DE ANÁLISIS DE LA ETNOMUSICOLOGÍA</b>		
Concepción teórica de la música.	Comportamiento en relación con la misma.	Sonido musical en sí mismo.
Lo que significa la música para la sociedad y personas que la ejecutan.	Son los comportamientos de las personas y sociedad que ejecutan la música.	El análisis por medio de la partitura, a través de la melodía, armonía, y ritmo.

### 6.1 Metodología

Para identificar los recursos técnicos interpretativos vocales y musicales, se escucharon treinta temas representativos del género, y se decantó la lista en veinte temas, de los cuales se transcribieron y analizaron diez.

La muestra obtenida arrojó como resultado tres recursos recurrentes en los siguientes temas como lo muestra la siguiente tabla:

Tabla 5  
*Características comunes de algunos currulaos*

Tema	Colocación nasal	Síncopa	Glissando
<b>El currulao me llama:</b>	✓	✓	✓
<b>Grupo Bahía</b>			

<b>Comadre Mayeya:</b> <b>Grupo Socavón</b>	✓	✓	✓
<b>Molino mi molinete :</b> <b>Grupo Canalón de</b> <b>Timbiquí</b>	✓	✓	✓
<b>La marea: Grupo</b> <b>Socavón</b>	✓	✓	✓
<b>Adiós Margarita: Grupo</b> <b>Canalón de Timbiquí</b>	✓	✓	✓
<b>Zapateando y</b> <b>Coqueteando: Grupo</b> <b>Socavón</b>	✓	✓	✓
<b>Ronca Canalete: Grupo</b> <b>Naidy</b>	✓	✓	✓
<b>Los Camarones: Ines</b> <b>Granja</b>	✓	✓	✓

Esta tabla nos indica que estos recursos musicales y tecnicos vocales forman parte estructural de la interpretación del Currulao. A continuación se describe cada uno de estos.

*Colocación nasal:* Es la utilización de las cavidades de resonancia naturales que tiene el cuerpo. Al respirar el aire pasa por los pliegues vocales y hace que se convierta en sonido, luego se dirige a los diferentes resonadores del cuerpo que corresponde al conjunto de músculos y órganos que se encuentran desde la laringe hasta la boca. El aparato resonador se encuentra distribuido en cuatro zonas que son: seno esfenoidal, etmoidal, frontal y maxilar, son músculos elásticos que se encargan de amplificar el sonido, para modificar y explorar los diferentes colores y efectos que tiene la voz.

*Síncopa:* Es la prolongación de una figura rítmica acentuando un pulso débil a uno fuerte.

*Glissando:* Viene de la palabra *glisser* que significa resbalar o deslizar. Son el conjunto de notas ejecutadas por una vocal en grados conjuntos.

Una característica predominante en los temas escuchados es el cambio de colocación de la voz nasal con quebrado a falsette en especie de yodel, encontrada principalmente en la fragmento del (coro – pregón) que por lo visto es la parte del género más importante (el punto clímax) donde se realizan intervalos de tercera mayor en adelante enfatizando la entrada de la voz principal con el pregón mientras se alterna el coro responsorial. Se aprecia en temas como: “Comadre Mayeya”, “La Marea”, “Adiós Margarita”, “Los Camarones”, “El Currulao me Llama” entre otros.

Por otro lado desde el punto de vista etnomusicológico, la característica de la voz nasal es producida por el contexto sociocultural en el que viven, ya que la música de Currulao desde un inicio se ha interpretado en espacios al aire libre en los que no se contaba con las instalaciones para equipos que permitieran amplificar el sonido como: cabinas, consolas, micrófonos etc..., debido a esto la voz tiene que tener una proyección e intensidad mayor a los demás instrumentos

para que se logre escuchar en el volumen adecuado. Asimismo el espacio geográfico en el que se encuentran ubicados, su manera de acentuar y expresarse por medio de los dichos y mitos omitiendo algunas sílabas como la “s” y la “r” en diferentes ámbitos como: la vida cotidiana, reuniones festivas y religiosas.

A continuación se enumeran los temas seleccionados y algunos de ellos transcritos para ilustrar cada una de las características encontradas.

- El currulao me llama: Grupo Bahía
- Comadre Mayeya – Grupo Socavón
- Molino mi molinete – Grupo Canalón de Timbiquí
- Pancorita – Grupo Socavón
- Adiós Margarita – Grupo Canalón de Timbiquí
- Zapateando y Coqueteando – Grupo Socavón
- Ronca Canalete – Grupo Naidy
- La churumbela – Canalón de Timbiquí
- La Marea – Grupo Socavón
- Con el Corazón – Grupo Bahía
- Cantaré – Grupo Bahía
- Erora – Socavón de Timbiquí
- Cuando rio suena – Socavón de Timbiquí
- Apura – Socavón de Timbiquí
- Marinero – Grupo Socavón
- Quítate de mí escalera – Grupo Socavón

- Soy el Currulao – Inés Granja
- Pal otro lao – Voces de la Marea
- Los camarones – Inés Granja

*Glissando:*

Transcripción: Angélica Bello  
Canalón de Timbiquí

10 **Molino mi Molinete**

58

gan les que ya no can\_\_\_teno yo yo que... mo li no mi mo li ne

Transcripción: Angélica Bello  
Grupo Canalón de Timbiquí

11 **Adiós Margarita**

120

\_\_\_ ga ri taa dió\_\_\_ os o\_\_\_ yea diós mar ga ri\_\_\_ ta a o

Transcripción: Angélica Bello  
Grupo Socavón

12 **Comadre Mayeya**

22

co\_\_\_ ma dre ma ye\_\_\_ ya va mo nos\_\_\_ pa rael es

Transcripción: Angélica Bello  
Grupo Naidy

13 **Ronca Canalete**

169

\_\_\_ pon ga le cui daoa su hi\_\_\_ ja quee lla ron\_\_\_ ca ca na le

14

**La Marea**Transcripción: Angélica Bello  
Grupo Socavón

182 *Chuero* G C G C G

su be su be su be su \_\_\_ be e \_\_\_ su \_\_\_ be la ma re \_\_\_ a a \_\_\_ su \_\_\_ be la ma re

15

**Zapateando y Coqueteando**Transcripción: Angélica Bello  
Grupo Socavón

145 D A7 A7 A D

la fies ta de pe tro \_\_\_ nio gra de za gran de za \_\_\_ de nues tra tie e rra

150 *a tempo* D G G D

Y \_\_\_ si hoy pin taan ge les blan \_\_\_ cos pin te mean ge li tos ne \_\_\_ gros con

16

**El Currulao que me llama**Transcripción: Angélica Bello  
Grupo Bahía

82 Dm A7 A7 Dm

re sen bai la do \_\_\_ res quees ta fies \_\_\_ ta ya se for \_\_\_ mo pre

Figuras 10,11,12,13,14,15,16, 17: Glissando. Fuente: Elaboración propia.

En cuanto a la característica del glissando se puede notar que es un recurso utilizado para lograr precisión en los arpeggios o saltos que hayan en la melodía, igualmente sucede en los inicios o finales de frase en los que predominan las notas mas importantes de la melodía y del compás, acentuando y destacando los pulsos 3 y 6 con intervalos de segunda menor a cuarta justa. Ocurren casos especiales de los intervalos en los glissandos como en “El Currulao me Llama” o “Adiós Margarita” que desde donde termina la frase musical se realiza el glissando.

17 **Adiós Margarita** Transcripción: Angélica Bello  
Grupo Canalón de Timbiquí

98  $E_b$   $E_b$   $B_b7$   
A ho raa o ra ya ho\_\_\_\_ raa ho raa diós mar ga ri

102  $E_b$  *Coro*  $B_b7$   $E_b$   $B_b7$   
ta a diós mar ga ri\_\_\_\_ ta a a diós mar ga ri\_\_

▪ *Síncopa:*

18 **Adiós Margarita** Transcripción: Angélica Bello  
Grupo Canalón de Timbiquí

98  $E_b$   $E_b$   $B_b7$   
A ho raa o ra ya ho\_\_\_\_ raa ho raa diós mar ga ri

102  $E_b$  *Coro*  $B_b7$   $E_b$   $B_b7$   
ta a diós mar ga ri\_\_\_\_ ta a a diós mar ga ri\_\_

Transcripción: Angélica Bello  
Grupo Bahía

19 El Currulao que me llama

69 Dm A A Dm Dm A

Oh yo Oh yo yo Oh yo

75 A Dm Dm Dm

Oh yo El bom bo ques ta to can  
Ma rim ba yaes ta jun dian

Detailed description: This block contains the musical notation for the first piece. It features two staves of music in a key with one flat. The first staff starts at measure 69 and includes lyrics 'Oh yo', 'Oh yo yo', and 'Oh yo'. The second staff starts at measure 75 and includes lyrics 'Oh yo', 'El bom bo ques ta to can', and 'Ma rim ba yaes ta jun dian'. Chords are indicated above the notes, and some notes are circled in yellow.

Transcripción: Angélica Bello  
Grupo Socavón

20 Zapateando y Coqueteando

150 *a tempo* D G G D

Y si hoy pin taan ge les blan cos pin te mean ge li tos ne gros con

Detailed description: This block contains the musical notation for the second piece. It features a single staff of music in a key with two sharps. The tempo is marked 'a tempo'. The score starts at measure 150 and includes lyrics 'Y si hoy pin taan ge les blan cos pin te mean ge li tos ne gros con'. Chords D, G, and D are indicated above the notes, and some notes are circled in yellow.

Transcripción: Angélica Bello  
Grupo Naidy

21 Ronca Canaleta

173 Dm 2. *a tempo* A7

te pon te ay quee lla ron ca ca na le

Detailed description: This block contains the musical notation for the third piece. It features a single staff of music in a key with one flat. The score starts at measure 173 and includes lyrics 'te pon te ay quee lla ron ca ca na le'. Chords Dm and A7 are indicated above the notes, and some notes are circled in yellow.

Transcripción: Angélica Bello  
Grupo Socavón

22 Comadre Mayeya

22 G7 C G7

co ma dre ma ye ya va mo nos pa rael es

Detailed description: This block contains the musical notation for the fourth piece. It features a single staff of music in a key with one flat. The score starts at measure 22 and includes lyrics 'co ma dre ma ye ya va mo nos pa rael es'. Chords G7 and C are indicated above the notes, and some notes are circled in yellow.

23

**Molino mi Molinete**

— yo mo li no mi mo li ne — te mi ma — te pe — roay

24

**La Marea**

su be su be su be su — be e — su — be la ma re — a a — su — be la ma re

— a a — su — be la ma re e e a a

ay vie — ne su bien do el a — gua a a le — jan do los ba rria — le es a le

Figuras 18,19,20,21,22,23: Síncopa. Fuente: Elaboración propia.

La síncopa esta presente principalmente en los pulsos 3 y 6 del compás de 6/8 donde predominan las notas más importantes del acorde de tónica o dominante, siendo el primer grado o el tercero los que se acentúan en estos pulsos. En algunas ocasiones se acentúan los pulsos 1 y 6 como sucede con lo temas “Adiós Margarita” y “La Marea”, también los pulsos 2 y 5, 4 y 6

principalmente en la parte del (Coro - Pregón) como por ejemplo en “Molino mi Molinete”, “Adiós Margarita”, “Los Camarones”, “El currulao me Llama”, entre otros.

Una vez determinados y elegidos los recursos a documentar y analizar , a manera de ejemplo se realizó la selección de un referente vocal representativo del género a partir de los veinte temas seleccionados.

## **6.2 Elección del referente vocal**

“Los camarones” es el tema elegido para desarrollar los ejemplos de cada recurso, porque cuenta con las características vocales antes mencionadas y porque su autora Inés Granja cuenta con una trayectoria musical de más de treinta años muy importante con sus diversas y populares composiciones como: “la memoria de Justino”, “Adios Margarita”, “ronca canaleta” entre otros. Además se le realizó una entrevista (ver anexos) en la que se tratan varios temas como las características vocales del currulao, el lugar que ocupa la mujer dentro del género y la sociedad en general, composición de las letras y música, etc.

Se revisaron otras entrevistas como la que realizó la radio de la (Universidad Nacional, 2014), donde habla de su historia de vida, Experiencias en la música y cómo se conoció con el marimbero Juan David Castaño líder de la agrupación la revuelta con quien Inés Granja trabaja desde hace unos años.

Otra entrevista encontrada fue la que realizó el periodico El mundo (Grajales, 2014), allí se referencian hechos importantes de su vida y carrera musical. Se destacan temas como el contenido de las letras que estan relacionadas con los mitos y leyendas que le contaba su mamá y abuela como: el duende, la tunda, el guaimaral, entre otros. Se habló de la diferencia entre la

música de los departamentos de Cauca y Nariño, a lo que ella respondió que los ritmos son diferentes porque el de Nariño se acerca más hacia el bambuco viejo, muy diferente al de Cauca que es el Currulao.

Por último, se escuchó el video del tema los camarones (Granja, 2012) del que se realizó la transcripción (ver anexos) y se analizó forma, melodía, ritmo y armonía del tema.

### **6.3 Análisis del tema los camarones**

El siguiente análisis responde a la metodología planteada por Guido Adler, quien incorporó el método científico para desarrollar el método comparativo que se encarga de analizar la parte estructural y teórica de la música. Se tomó como referencia el video Los Camarones (Granja, 2012) desde el que se partió para realizar la transcripción y luego establecer el siguiente análisis:

Mecanismo o registro de la voz: Medio - Agudo

Colocación: Nasal

Tonalidad: C Mayor

Fraseo:

- En el chureo la voz comienza en el cuarto pulso. (ver fg 24)

**Solo Voz - Chureo**

A ho ra a ho ray a ho ra

Figura 24: Chureo. Fuente: Elaboración propia.

- La estrofa comienza en la 5 corchea, y las siguientes comienzan acentuando la sexta corchea. (ver fig. 25)

em bar que men el po tri llo el ma ya dor y laa ta rra

Figura 25: Estrofa 1. Fuente: Elaboración propia.

- Predomina la síncopa externa entre la sexta corchea del compás y la primera del siguiente compás. (ver fig. 26)

ra a ho ray a ho ra vie nen brin can do los ca ma ro

Figura 26: Síncopa. Fuente: Elaboración propia.

- El Coro es de carácter responsorial cuando la voz principal hace la primera frase acentúa el sexto tiempo haciendo síncopa externa. (ver fig. 27)

\_\_\_ nees a ho\_\_\_ ra los ca ma ro\_\_\_

Figura 27: Coro y pregón. Fuente: Elaboración propia.

- Se va acentuando la voz principal entre la 4 y 6 corchea en el coro – pregón. (ver fig. 28)

\_\_\_ nes a fue ra vie\_\_\_ nen los ca ma ro\_\_\_

Figura 28: Acentuación coro. Fuente: Elaboración propia.

- En algunas ocasiones se encuentran apoyaturas que acentúan y le dan predominancia principalmente a la tónica. (Ver Fig. 29)

pa' co ger los ca ma ro\_\_\_ nees quee stan

Figura 29: Apoyatura. Fuente: Elaboración propia.

Se puede apreciar en el coro un paso de la voz media nasal con quebrado a falsette (Yodel).

Los finales de frase pero especialmente en el coro no son precisos en la afinación, se llega a la nota por medio de glissando.

En cuanto a la melodía se mantiene en los grados más importante de la armonía (I – V7), haciendo arpeggios y enfatizando principalmente la tónica de cada acorde. En la cartilla del

PNMC ¡Qué te pasa a vo! (Duque, Sánchez, & Tascón, 2009) el movimiento melódico se asemeja al que hace la marimba cuando hace las requintas, en el que hace arpegios sobre los grados (I), luego hay una tensión sobre el (V7) y resuelve de nuevo a la tónica. En la melodía de la voz para llegar a la tónica no recurre a la sensible que en este caso sería la nota (B), sino que siempre llega en arpegio descendente del mismo acorde de tónica por las nota (E) o grado descendente de (D) a (C).

Finalmente lo que se vio anteriormente es lo destacado en cuanto al análisis musical del género Currulao. A continuación se describe el análisis desde la etnomusicología.

El análisis de la entrevista se realizó por medio del enfoque émico que fue propuesto por un grupo de antropólogos y en específico, quien profundizó en este tema fue el antropólogo estadounidense Marvin Harris (1990) que explica lo importante que significa para los participantes la música según su contexto social y cultural. Por esta razón se hace el siguiente cuestionario a Inés Granja para recoger la información desde los enfoques propuestos englobados en la etnomusicología y la técnica vocal.

Tabla 6  
*Cuestionario Entrevista*

N	Preguntas	Etnomusicología	Técnica vocal
1	¿Cuál es la característica o cualidad que considera más	X	X

	importante en la voz para cantar currulao?		
<b>2</b>	¿Cómo aprendió a cantar currulao?	X	
<b>3</b>	¿Qué es, o que fue lo más difícil de cantar en este género?		X
<b>4</b>	¿Cuál es el proceso para componer las letras?	X	
<b>5</b>	Desde que edad comenzó a cantar.	X	
<b>6</b>	¿Qué características interpretativas vocales debe tener un currulao?		X
<b>7</b>	¿Cómo se aprende la letra y las melodías de los temas?	X	X
<b>8</b>	¿qué o quién influyó en su vida, para que usted llegara a cantar este tipo de género?	X	
<b>9</b>	¿En qué cantadores(as) se ha basado para desarrollar su estilo vocal?	X	X
<b>10</b>	¿Cómo se proyecta en el medio		

	musical y cultural el currulao?	X	
<b>11</b>	¿Es necesario que el currulao se estudie académicamente?	X	X
<b>12</b>	¿Qué aprendes de esta entrevista, qué opinas, que sientes, qué opinas de este estudio que se está haciendo	X	X

#### **6.4 Análisis de la entrevista.**

El análisis de la entrevista se realizará a partir del análisis del discurso, donde el lenguaje no se considera solamente un vehículo para expresar y reflejar nuestras ideas, sino un factor que participa y tiene relación en la constitución de la realidad social, es lo que se conoce como la concepción activa del lenguaje que le reconoce la capacidad de hacer cosas. Según Austin (Citado por Santander 2011) nos permite entender lo discursivo como un modo de acción y por consiguiente lo social como objeto de observación que no puede ser separado del ser de los discursos que en la sociedad circula. (Santander, 2011)

Dentro de esta misma línea se encuentra una corriente de estudio llamada análisis crítico del discurso que define y entiende el discurso como un modo de práctica social según Fairclough (citado por Santander 2011), a partir de esa convicción se inicia y justifica los análisis discursivos como análisis sociales donde se analiza una acción social.

El discurso se da en dos niveles de la realidad, síntoma y opacidad, lo que después lleva a la afirmación de Zizek (citado por Santander 2011) donde dice que es Marx quien inventa la noción de síntoma. Siendo el síntoma lo visible y aquello que a su vez esconde las dimensiones no visibles (la opacidad del discurso) que le dan forma, lo sintetizan y que interesan al analista.

El análisis de los discursos, hay que entenderlos como síntomas, no como espejos que necesariamente reflejan de manera transparente la realidad social, ni los pensamientos o intenciones de las personas. Lo que ocurre en el nivel de la circulación de los discursos no es necesariamente un reflejo de lo ocurrido en el nivel de su producción, lo que quedan son huellas, pistas, hebras, síntomas que el analista debe saber describir e interpretar. Porque, claro, si los discursos fueran transparentes, ¿qué sentido tendría hacer análisis? Entonces bien, al entender la opacidad llegamos a la justificación del análisis, y al comprender que el discurso es una forma de acción, encontramos el sentido y el propósito del análisis. (Santander, 2011).

Teniendo en cuenta la información de la transcripción y análisis de los recursos musicales en diferentes temas, se describen los ejercicios para interiorizar cada recurso musical y lograr un acercamiento e interpretación del género desde su parte vocal.

## 7 Análisis y Resultados

### 7.1 Video los Camarones

Se tomó como referencia el video Los Camarones (Granja, 2012), del que se realizó la transcripción y análisis de la forma musical, melodía, armonía, y ritmo. (Ver anexos).

De los recursos vocales escogidos se encuentran:

- a. La colocación Nasal: se produce por medio de los senos paranasales. Allí se encuentran los resonadores frontales, etmoidales y maxilares (Ver Fig 30).

En el tema “Los Camarones” los resonadores de los senos paranasales se encuentran durante todo el tema, la voz siempre esta colocada sobre estos resonadores que permiten tener una cualidad del sonido brillante permitiendo amplificar más el sonido.

La forma de lograr la resonancia en los senos paranasales estan dados por una serie de ejercicios que al hacerlos de forma conciente se pueden ir modificando y configurando de acuerdo a nuestra fisionomía corporal y exploración como cantantes, ya que la anatomía de cada persona es distinta, y puede que los ejercicios que le sirven a un cantante, al otro no le sirvan de la misma manera. Por medio de estos ejercicios se sentirá en qué parte del cuerpo está resonando el sonido. En el cuadro de helwag (Ver tabla 2) la vocal (i) y (u) se ubican naturalmente en la zona paranasal. Entonces, partiendo de esta forma de resonancia natural se proponen los siguientes ejercicios:

Para comenzar un calentamiento enfocado en la resonancia de los senos paranasales, el *primer ejercicio* consiste en relajar los músculos de la cara, colocar la lengua sobre los dientes en

la parte inferior, luego realizar un sonido parecido al motor de un carro, que al ejecutarlo permitirá la vibración en la faringe y de los músculos que componen la cara, principalmente los senos paranasales. Para ubicar la postura correcta se puede iniciar sin una altura específica. (si al hacer el ejercicio se siente tensión, dolor o incomodidad, es mejor detenerse y hacer un ejercicio de estiramiento y relajación corporal). Al realizar este ejercicio el sonido resonará principalmente en seno maxilar y etmoidal. (Ver Fig. 30)

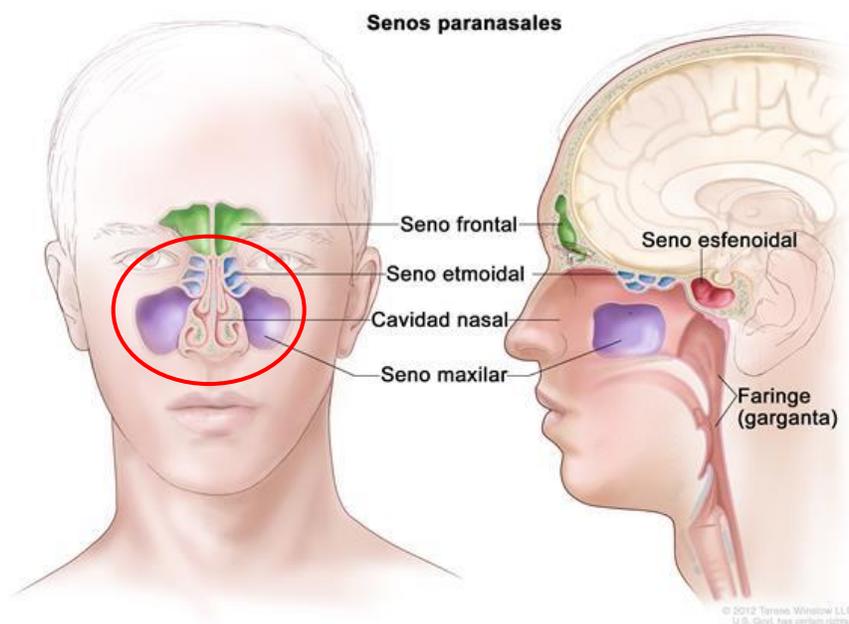


Figura 30: Resonancia Senos paranasales  
Fuente: (NIH, s.f.)

Posteriormente al tener la postura correcta ubicarse en una altura específica que esté dentro de la tesitura cómoda para cada cantante, (Ver fig. 31).

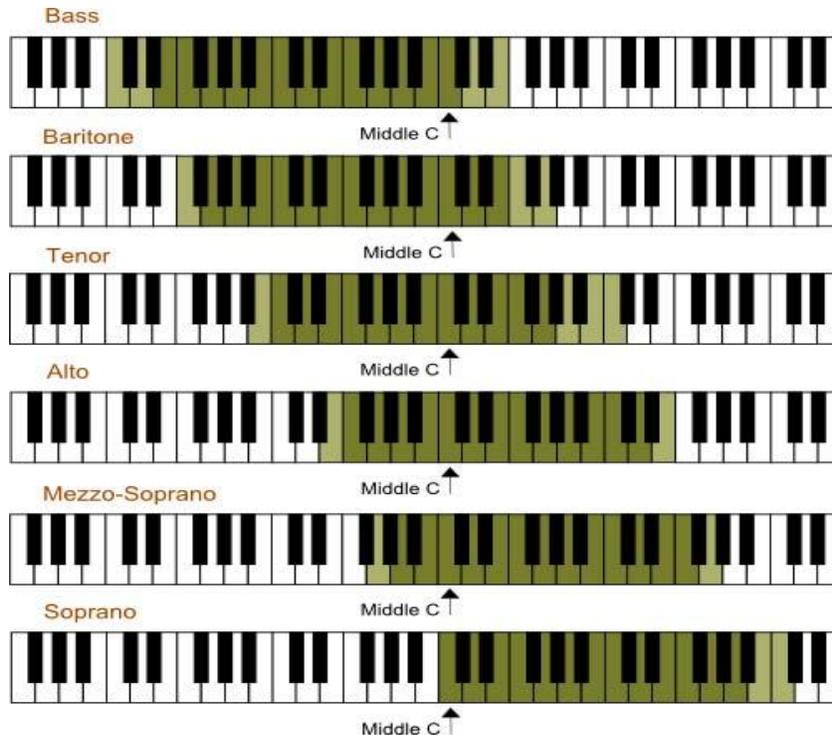


Figura 31: Tesitura vocal  
Fuente: (Karaoke, 2015)

Realizar notas de larga duración e ir haciendo consciencia de la sensación de resonancia del sonido, más adelante hacer ejercicios con glissandos de intervalos de terceras, quintas justas y octavas justas (Ver fig. 32 y 33), luego realizar grados conjuntos desde la tónica al quinto grado de forma ascendente y descendente (1-2-3-4-5-4-3-2-1), escalas mayores y menores, de forma ascendente y descendente, finalmente realizar arpeggios o pentatonicas (1-3-5-8-5-3-1), (1-3-5-7-5-3-1). Mientras se realizan los ejercicios de colocación pensar en la vocal (i) para tener una sensación y consciencia más cercana del sonido que se está buscando. (Ver fig. 32 y 33).

29 *Grados Conjuntos*

34 *Escala Mayor*

39 *Escala menor natural*

44 *Escala menor armónica*

49 *Escala menor melódica*

Figura 32: Ejercicios de colocación nasal. Fuente: Elaboración propia

54 *Arpeggio Mayor*

58 *Pentatónica Mayor*

62 *Pentatónica Menor*

Figura 33: Ejercicios de colocación nasal con arpeggios y pentatonicas. Fuente: Elaboración propia

El *segundo ejercicio* consiste en la entonación de la consonante (n) la cual se ubica naturalmente en la zona paranasal. Para realizar este ejercicio ubicarse en una altura específica, preferiblemente una nota ubicada en la tesitura cómoda para cada cantante, producir una entonación de duración larga que puede ser de 4 tiempos o más dependiendo de la configuración que le dé el cantante. Posteriormente realizar glissandos, luego grados conjuntos que pueden estar dados por escalas de forma ascendente y descendente, arpeggios y pentatonicas. Este ejercicio también se aplica con la consonante (ñ) que debe estar acompañada de alguna vocal. El ejercicio quedaría así:

1

m m m m m m m m m m m m m m m m m m m  
n n n n n n n n n n n n n n n n n n n  
ñi  
na ne ni no na ne ni no na ne ni no na ne ni no nu  
fi  
si i i i i i i i i i i i i i i i i i i

2

m m m m m m m m m m m m m m m m m m m  
n n n n n n n n n n n n n n n n n n n  
ñi  
na ne ni no nu  
fi  
si i i i i i i i i i i i i i i i i i i

3

m m m m m m m m m m m m m m m m m m m  
n n n n n n n n n n n n n n n n n n n  
ñi  
na ne ni no  
fi  
si i i i i i i i i i i i i i i i i i i

- Grados Conjuntos:



El *tercer ejercicio*, se ejecuta al tener clara la sensación de los resonadores paranasales. Este consiste en realizar una parte de la canción que puede ser el inicio de una estrofa, el coro, o alguna parte del tema que sea del agrado o interés para el cantante. Partiendo de allí realizar la parte de la canción cantando solamente las vocales que la componen. Para finalmente desarrollar el *cuarto ejercicio* que consiste en cantar el tema completo cantando solamente la estrofa, luego el coro, se unen estrofa y coro, y así sucesivamente hasta tener completamente el tema cantado. Esto permitirá identificar el cambio de sonoridad dado por los resonadores paranasales.

Como ejercicio adicional para interiorizar este tipo de resonancia se puede realizar cantando todo el tema con la vocal (i) pero manteniendo las consonantes del tema, por ejemplo:

Letra original: “Ahora, ahora y ahora, ahora y ahora vienen brincando los camarones...”

Letra configurada para el ejercicio: “Ihiri, ihiri y ihiri, ihiri y ihiri viinin brinquindi lis quimirinis...”

Lo importante de realizar cada ejercicio, es que al iniciar el cantante identifique cual es la zona en la que está resonando el sonido, por eso en el comienzo de cada ejercicio para explorar y tener clara la sensación de la parte en la que esta resonando el sonido, es recomendable hacer notas de larga duración. El cantante tiene la posibilidad de cambiar el ejercicio y configurarlo de otra manera que sea la más acorde y se acerque al desarrollo vocal que esta buscando. Además, le permitirá al cantante tener creatividad al configurar y diseñar un nuevo ejercicio para encontrar la sonoridad buscada, pues un instrumento como la voz es único en cada persona, lo

cual hace que los ejercicios para lograr la resonancia y el desarrollo vocal en general puedan cambiar.

*b. Síncopa*

Para la interiorización de la síncopa en el Currulao primero se proponen los siguientes

ejercicios:

## Ejercicios de ritmo y Síncopa en 6/8

**1** **Pie Palmas**  $\frac{6}{8}$

**2**

**3**

**4**

**5**

**6**

**7**

42

8

53

58

*Lo más recurrente del ritmo en el género Currulao. (síncopa y acentos)*

63

68

Figura 36: Ritmo base currulao y voz. Fuente: Elaboración propia.

Seguidamente estudiar el ritmo base del Currulao que es ejecutado principalmente por el bombo golpeador. Para tenerlo claro es necesario comenzar a ejecutar el ritmo constantemente sin perderlo, preferiblemente iniciando de manera lenta. Después ir incrementando el tempo,

luego colocar el audio del tema que se esté estudiando y realizar el ritmo siguiendo el audio, añadir la melodía, para finalmente realizarlo sin audio, solo voz y ritmo.

De esta manera, se va teniendo en cuenta la síncopa producida, que al enfatizarla y lograr la acentuación correcta le da el fraseo y la interpretación adecuada que le corresponde a la voz en el Currulao. (Ver Fig. 37 y 38).



Figura 37: Bombo Golpeador. Fuente: Elaboración propia.

Figura 38: Ritmo base currulao y voz. Fuente: Elaboración propia.

## Glissando

Este recurso melódico se produce en el inicio de las frases y también se puede apreciar sobre el segundo y quinto pulso.

En el siguiente ejemplo se ve que en el coro 1 el glissando le da predominancia principalmente a la nota a la que se llega por medio del él, estas son la nota (D) que es la quinta del quinto grado haciendo énfasis en la dominante donde se encuentra armónicamente la tensión, asimismo se destaca sobre la tónica (C) al finalizar la frase.

Se pueden notar glissandos de segunda mayor, tercera mayor y menor ascendentes y descendentes. El intervalo de este recurso no es mayor a una tercera, ya que no es utilizado para notarse dentro de la interpretación del género sino más bien es un recurso utilizado sin darse cuenta, aunque hay casos extraordinarios donde se puede encontrar que desde la nota en la que termina la frase comience el glissando, donde se puede obtener un intervalo más grande que la tercera, eso depende de la melodía y la interpretación.

El glissando cumple un papel muy importante ya que rítmicamente hace que la voz no sea estable sobre el pulso permitiendo resaltar esa riqueza rítmica e interpretativa. (Ver Fg 39).

The image shows a musical score for two staves of vocal melody. The first staff, labeled 'Voz P', starts at measure 16 and contains the lyrics 'A ho ra a ho ray a ho ra'. Above the staff are chords C, G, and C. The second staff, also labeled 'Voz P', starts at measure 20 and contains the lyrics 'a ho ray a ho ra vie nen brin can do los ca ma ro nes'. Above the staff are chords G, C, G7, and C. Red wavy lines under the notes indicate glissandos. The notes are connected by horizontal lines, and some notes have red wavy lines underneath them, indicating glissandos.

Figura 39: Glissandos los Camarones. Fuente: Elaboración propia.

Para la realización del glissando se proponen los siguientes ejercicios, haciendo la postura propuesta en la colocación nasal.

Figura 40: Glissandos de 3ras y 5tas. Fuente: Elaboración Propia

Figura 41: Glissandos en Círculo de 5tas. Fuente: Elaboración propia.

A continuación se muestra el resultado de la entrevista relacionando el tiempo con la opacidad y datos destacados.

## 7.2 Entrevista

La realización de la entrevista permitió la recolección de los siguientes datos que están relacionados según el tiempo de respuesta y la opacidad encontrada.

(4:00 – 4:28) – Aprendió imitando los cantos en latín de la iglesia desde que tenía 9 años.

(4:52 – 5:38) – Lo importante era hacer música compuesta por ella, originalidad y autenticidad.

(6:18 – 7:17) – Búsqueda incesante de la originalidad.

(7:53 – 8:17) – Compuso la memoria de Justino que hizo que finalmente se enfocara en el género currulao, después de haber compuesto vallenato, balada pasillo, salsa, entre otros.

(11:54 – 13:21) – Innovación en las composiciones mediante la forma, la letra y la melodía.

(13:41 – 14:21) – El fraseo lo entiende como velocidad.

(14:32 – 15:26) – El fraseo lo relaciona con las letras al decir que es la repetición de la repetidora. El contenido de las letras en Timbiquí es más rico y elaborado que el de Guapi que por lo general son las mismas estrofas que se repiten, muy diferente de Timbiquí donde se encuentra un coro responsorial y una letra que que varía al alternarse con el coro.

(16:08 – 17:08) – El liderazgo de la mujer en la parte vocal es fundamental, porque los hombres son perezosos. Se nota el liderazgo de la mujer a nivel social.

(17:27 – 18:06) – hay una jerarquización dentro del ámbito musical porque da a entender que la persona que canta la voz principal es la que toma las riendas, y los coros están en un nivel secundario.

(18:42 – 19:17) – La marimba al lado de la voz es el instrumento más importante en el Currulao, sin marimba no hay Currulao.

(21:28 – 22:32) – Su acercamiento a la música y al canto se dió porque la madre no tenía con quien dejarla en la casa, entonces la llevaba a escuchar música que fue transmitida a través de la familia Balanta, quienes a su vez se reunían con las maestras que cantaban arrullos, y ella siendo una niña se integraba allí y la sacaban, pero volvía con insistencia. Una mujer de carácter fuerte con ganas de hacer algo diferente.

(27:22 – 28:19) – Antes de cantar, primero aprendió a bailar Currulao y a identificarlo de los demás géneros.

(28:44 – 29:24) – Reiteración de que la marimba es el instrumento más importante en el género Currulao.

(29:30 – 30:01) – Innovación en formatos instrumentales y timbres, para composiciones futuras.

(30:20 – 30:55) – timbres y formatos instrumentales diferentes.

(33:07 – 33:39) – ella canta las canciones que le gustan y con las que se siente cómoda y muy bien.

(33:51 – 34:22) – Su género preferido es el currulao porque es cadencioso y sonoro.

(34:28 – 37:00) – No tenían plata para los pasajes, El sonido de la marimba es muy apreciado en el exterior.

(40:40 – 41:50) – Imitan, cantan y ejecutan de una vez los temas, no requieren de partituras para hacerlo. Ve lo teórico de estudiar el Currulao en general pero vocalmente no dice nada, si se debe estudiar o no la voz.

En lo que se enfocan y ven más importante de estudiar o aprenderse las canciones, es que tengan buena letra, música y que el grupo sea contundente rítmicamente.

(42:06 – 42:58) – Cuando encuentra la melodía nueva la repite y canta todo el día, para después memorizarla.

(45:02 – 50:04) – Socialmente se nota el racismo, donde se da a entender que las personas de raza negra estan en un nivel inferior a los demás.

La influencias directas para interesarse por el canto fueron las arrulladoras y los cantos de misas en latín.

Lo que hizo que se decidiera a cantar fue el concurso de componga cante y gane, donde comenzó a componer diferentes ritmos, balada, salsa, pasillo, entre otros.

Musicalmente en las características del Currulao Inés Graja describe una forma musical, donde primero se desarrolla el “chureo” que significa cuando la voz queda sola sin ningún acompañamiento, después de esta parte ad libitum de la voz comienza todo el conjunto.

La música de Inés Granja tiene una forma musical más elaborada, no solamente es (estrofa – coro) sino que tiene una estrofa, coro, estribillo, después hay una improvisación o intermedio de la marimba, estribillos que cambian alternándose con el coro responsorial.

En Guapi dice Inés Granja, los fraseos son rapiditos repiten la misma letra, los finales son cortos. La repetición de la letra en Timbiquí va cambiando al alternarse con el coro responsorial

Al acercarse a cantar el Currulao, la juga y el bunde, cuando tenía 7 años todavía no había marimba, se interpretaba solo con bombo, cununo y guasá, Por allá en el año 1958.

Búsqueda e innovación de timbres diferentes con el instrumento africano cora en una nueva composición llamada la guayabita.

En el exterior es muy apreciado el sonido que tiene la marimba. La marimba tiene dos afinaciones una que es tradicional y la afinaban a oído los abuelos, tíos o fabricantes de la marimba, la afinación lo comparaban con el sonido de una tabla buscando que un sonido fuera diferente al otro. La otra afinación es la marimba temperada, dada por medio de la guitarra, piano o afinador.

La forma de afinación actual de la marimba que es temperada tiene que darle la entrada al cantante para iniciar, en cambio con la marimba en afinación tradicional el cantante tiene la libertad de entrar libremente y el marimbero es quien posteriormente comienza a acompañar la voz. El sonido de cada una de las marimbas es distinto.

Ella cree que es necesario estudiar la voz del género Currulao, luego describe la manera en la que ellos aprenden y hacen música que se desarrolla cuando se encuentran tienen una melodía y la ejecutan de una vez, no están enseñados a escribir, cantar o tocar por medio de partitura.

La forma de composición que tiene Inés Granja para sus temas es principalmente la de buscar una melodía diferente a las demás, la repite haciendo uso de la memoria y posteriormente al interiorizar la melodía completamente, escribe la letra. Después de escribir la letra nuevamente hace un proceso de aprendizaje de la melodía con la letra añadida, porque ella dice que cuando la canción ya está (refiriéndose a la letra), hay que aprendérsela de nuevo.

## 8 Conclusiones

De acuerdo a los tres recursos analizados se concluye:

De la colocación nasal se encuentran los resonadores paranasales que resultan importantes para obtener el color brillante y proyectado del currulao en cavidades como: seno esfenoidal, etmoidal, frontal y maxilar nasal.

En el contexto sociocultural es significativo la colocación brillante y proyectada que tiene la voz en este género, pues la gente se comunica con un acento específico muy característico y común de la región (brillante y nasal), en el que se omiten naturalmente algunas sílabas como la (r) y la (s). Estas características se pueden notar principalmente en el coro – pregón (Parte clímax), como también cuando la voz principal realiza el yodel, pareciera que mas bien fuera una onomatopeya o grito dentro de la intención que tiene el coro, pero claramente se aprecia este cambio de colocación.

Por medio de los diferentes ejercicios propuestos en Colocación se puede tener un acercamiento al género Currulao llegando a la sonoridad esperada. La colocación nasal es muy importante porque sin este elemento la voz no sonaría con el color, la sonoridad brillante y proyectada que tiene el Currulao, por tanto es fundamental porque mantiene la intención con la que se canta el género.

El segundo recurso determinado por el ritmo es la síncopa. El Currulao se encuentra en una métrica de 6/8 con dos tiempos fuertes y que contiene 6 pulsos en total. La mayoría de los acentos se encuentran de los pulsos 3 al 4 y 6 al 1, en ocasiones también se acentúa la quinta corchea. (ver fig 42 y 43)



Figura 42: Acentos. Fuente: Elaboración propia.



Figura 43: Acentos. Fuente: Elaboración propia.

En los temas transcritos, es notorio que los acentos que más se repiten son los mismos que tiene el Bambuco Andino del 3 al 4 y del 6 al 1. Se puede concluir que sí hay una similitud en ritmo a este género, aunque en el Currulao en la parte del (Coro – Pregón) se desarrollan unas polirritmias que son ejecutadas por la voz principal al alternarse con el coro responsorial, y tiene que ver más con ese juego ritmico que tienen el bordon con la requinta en la marimba, pues el siguiente referente melódico en el Currulao después de la voz, es la marimba.

La síncopa es una característica muy importante dentro del fraseo del currulao porque le da la interpretación. Permite que haya un sentido dentro la frase dando acentuación principalmente de los pulsos 3 al 4 y 6 al 1. Rítmicamente no se encuentra a tempo ya que la voz no es precisa dentro del pulso.

Para finalizar *el glissando* se identifica ya sea al inicio de la frase o sobre una nota larga al finalizar. El sonido que se produce principalmente al iniciar la frase tiene un leve acercamiento a la nota en la que comienza pero no es la afinación exacta. Para llegar a la afinación se pasa por

un pequeño glissando que se encuentra en algunas ocasiones no solo al inicio sino también al acentuar y darle relevancia a ciertas notas dentro de la melodía.

Al escuchar y analizar los diferentes temas en la elección de los tres recursos vocales, se había tenido en cuenta otro recurso diferente al glissando, pues este se consideraba secundario. Pero más adelante al analizar los diferentes temas, se evidenció que cumple una función muy importante en la interpretación, ya que puede ser un recurso que se produce sutilmente pero que sin él la voz no tendría esa riqueza rítmica especial que proporciona esa interpretación especial del Currulao.

Se estableció de forma estándar algunos ejercicios técnicos del glissando, la síncopa y la colocación nasal, para que el cantante parta desde allí explorando su sistema fonatorio de acuerdo a su fisionomía que permita un acercamiento e interiorización del género Currulao desde el punto de vista técnico y académico, muy diferente a la interpretación que haría alguien que nació, creció y vivió allí toda su vida, ya que el contexto sociocultural y geográfico crea en nosotros ciertos hábitos y costumbres que están arraigados a la idiosincrasia, por lo tanto la interpretación del género desde estos ejercicios será lo más cercana pero nunca igual a las personas que la ejecutan desde su habitud natural.

El aprendizaje de las melodías por medio de la imitación es uno de los procesos fundamentales para cantar. El conocer específicamente los recursos vocales del género y cómo ejecutarlos le permite al cantante tener un plus que puede aprovechar al explorar y tener conciencia del instrumento con las partes que lo componen, la forma como funciona y cómo se utiliza. Al abarcar otros géneros el cantante tendrá una comprensión e interiorización más rápida

y eficiente de la voz porque conoce el instrumento, optimiza el tiempo y la sonoridad vocalmente buscada se notará al cantar diferentes géneros.

Antes de realizar la entrevista a Inés Granja, se realizó una tabla (Ver tabla 6) con las preguntas y el posible enfoque en el que estaría la respuesta de cada pregunta. Después de realizarse la entrevista cambió totalmente, ya que las respuestas de Inés Granja estuvieron relacionadas directamente con la etnomusicología. En algún momento se refirió a la técnica vocal pero desde sus términos, lo cuál indica que existe un intercambio de información tanto desde el punto de vista empírico como académico.

De acuerdo a la etnomusicología se concluye que la mujer cumple un papel fundamental muy importante social y musicalmente, ya que de acuerdo a la respuesta en la que Inés dijo: “los hombres son perezosos y no cantan”, las mujeres son las que toman el liderazgo y hacen las cosas. Esto no quiere decir que el hombre no pueda cantar un Currulao, pues actualmente varios de los conjuntos musicales como: “Herencia de Timbiquí”, “Gualajo” entre otros, en su voz principal la conforma un hombre.

Fue necesario y muy pertinente incluir la etnomusicología dentro el análisis de los recursos técnicos vocales del género currulao, ya que aportó desde el contexto social y cultural la colocación nasal natural y la desonorización de las sílabas (r) y (s) muy notorias principalmente en el coro. En la forma de composición y ejecución de la música se acude principalmente a la memoria humana, ya que hay desconocimiento en cuanto a teoría musical donde el uso de partituras es inexistente, ellos simplemente se reúnen proponen ideas musicales y ejecutan sus instrumentos. Para la composición de las letras se recurre a los hechos de la vida cotidiana, los mitos, leyendas y refranes que hacen parte de la historia de la región.

Lo que aprendí a través de este trabajo está relacionado directamente con la manera de llegar a identificar, explorar y utilizar los diferentes recursos musicales y vocales del género Currulao.

La interiorización de estos recursos vocales logró proporcionarme una conciencia de la sensación que se produce en el cuerpo al tener una ruta definida para lograrlos. Recursos musicales y vocales que también pueden ser utilizados en otros géneros, o al menos si no tienen la misma función como sucede en este, tener una base en la que uno se pueda apoyar para identificar los recursos vocales de otro género, analizarlos y pensar la forma de cómo interiorizar y utilizar estos recursos sin que se haga una mala utilización del instrumento en sus efectos y timbres para que los géneros no suenen igual en su interpretación, sino que se aproveche al máximo toda la gama de posibilidades tímbricas y de efectos que posee la voz humana para que se logre diferenciar un género de otro, ya que por ejemplo el glissando que se hace en este género es muy diferente al que se hace en otros géneros como: el pop, soul, blues, entre otros. De igual forma sucede con los demás recursos musicales y vocales que se generen a partir de los que se documentaron en este trabajo.

También aprendí la importancia que tiene el contexto social y cultural por medio de las vivencias y la forma de pensar que tienen las personas que componen y ejecutan el género Currulao, donde se nota esa brecha grandísima entre la academia y las vivencias dadas en el contexto social y cultural en la forma de aprender un género, razonar, interpretarlo y explicarlo. Para lo cual fue sumamente necesario incluir la etnomusicología en este estudio al analizar el Currulao desde el punto de vista que tienen y además unirlo al académico.

## 9 Glosario.

- Arpeggio: Es la forma de ejecutar los grados más importantes del acorde, tónica, tercera, quinta y séptima, que no son ejecutados simultáneamente ni en grados conjuntos, sino en saltos de intervalo principalmente de terceras de acuerdo al acorde, de forma sucesiva. Por lo general se encuentran de forma ascendente desde la nota más grave hacia la más aguda. Por ejemplo:

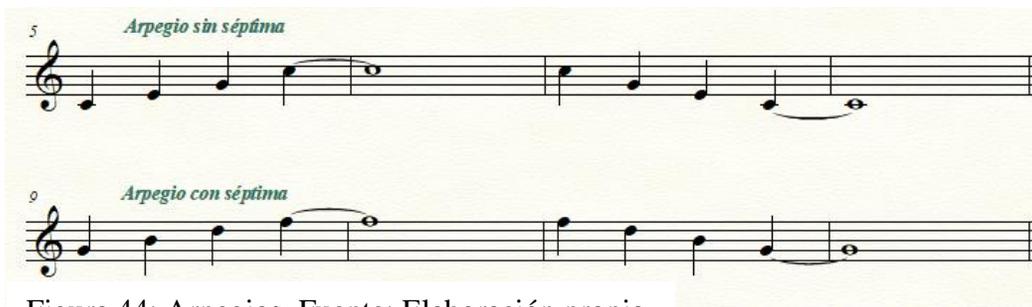


Figura 44: Arpeggios. Fuente: Elaboración propia.

- Escalas musicales: Conjunto de sonidos que al ejecutarse suenan de manera ordenada, donde cada grado cumple una función de tensión como el quinto grado o de relajación, como la tónica. Por ejemplo:

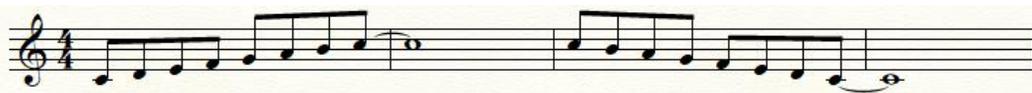


Figura 45: Escala musical. Fuente: Elaboración propia.

- Escala Pentatónica: Escala conformada por la sucesión de cinco notas. También podemos encontrar escala pentatónica menor y blues, entre otras, que enriquecen la melodía de un género musical o tema compuesto. Por ejemplo:



Figura 46: Escalas pentatónicas. Fuente: Elaboración propia.

- Grados conjuntos: son grados seguidos, no en intervallos.



Figura 47: Grados Conjuntos. Fuente: Elaboración propia.

- Intervallo: diferencia y distancia de dos notas musicales en frecuencia y altura.

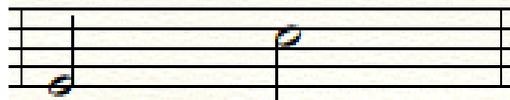


Figura 48: Intervallo Musical. Fuente: Elaboración propia.

## 10 Referencias

- Arbelaéz, E., Alférez, N., & Santos, J. (2008). *¡Viva quien toca!* Bogotá DC.
- Avendaño, N. (2015). *Catá Lírico*. Obtenido de La voz y sus resonadores, ejercicios de resonancia: <https://www.cantalirico.com.ar/2014/04/14/la-voz-y-sus-resonadores-ejercicios-de-resonancia/>
- Badilla, L. (2006). Fundamentos del paradifma cualitativo en la investigación educativa. *Revista de Ciencias del ejercicio y la Salud*, 42-51.
- Duque, A., Sánchez, H., & Tascón, H. (2009). *¡Que te pasa Vo!* Bogota DC.
- Franco, L. (2005). *Entre pasillos y bambucos*. Bogotá DC.
- Garay, O., Rincón, A., & Parra, C. (2011). *Escuela de flautas y tambores*. Bogota DC.
- González, M. (2005). Sobre el estudio de la música como hecho cultural. Bogota DC.
- Grajales, D. (9 de Octubre de 2014). Inés Granja, Suena la marimba del Pacífico. *Periodico El mundo*, págs. 1-2.
- Granja, I. (3 de Agosto de 2012). *LOS CAMARONES" (HD) de Ines Granja "LA VOZ DE LA MARIMBA*. Obtenido de Archivo de Video: Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=QCY703ZzoVQ>
- Guzmán, D. (25 de Julio de 2013). *Canto Online*. Obtenido de Diferentes teorías sobre los rasgos vocálicos : <http://cantoonline.blogspot.com/2013/07/diferentes-teorias-sobre-los-rasgos.html>
- Harris, M. (1990). Antropología cultural. En M. Harris, *Antropología Cultural* (pág. 28). Madrid: Antropología, Alianza Editorial.
- Hernández, C. (2004). *Música Llanera, cartilla de iniciación musical*. Bogota DC.
- Instituto Nacional del cancer*. (s/f). Obtenido de Anatomía de los senos paranasales.
- Karaoke, V. (01 de Noviembre de 2015). *Versión Karaoke*. Obtenido de Tipos de voz: de bajo a soprano: <https://www.version-karaoke.es/blog/371.html>
- Londoño, A. (1985). *El Currulao*. Obtenido de [http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/10111/1/LondonoAlberto\\_1985\\_Currulao.pdf](http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/10111/1/LondonoAlberto_1985_Currulao.pdf)
- Marcos, M. (3 de Julio de 2015). *Voz Plena*. Obtenido de Proceso fisiológico para la producción de la voz cantada: [https://www.youtube.com/watch?v=gcCNDu\\_Ma3k](https://www.youtube.com/watch?v=gcCNDu_Ma3k)
- Márquez, R. (2017). *Fisionomía y tipología Tomo I*. Sevilla, España: Universidad de Sevilla.
- Mayorga, B. (2018). *Un acercamiento a la música de arrullos y currulaos desde el saxofón*. Bogota DC: Pontificia Universidad Javeriana.

- Mendoza, J., Rivera, C., & Gómez, O. (2009). *¡Que viva San Juan, que viva San Pedro!* Bogota DC.
- Moreno, R., Hinojoza, T., Daza, J., Cruz, A., & Bonilla, C. (2015). *¡Ay' ombe, juepa jé!* Bogota DC.
- NIDCD. (Octubre de 2011). National Institute of Deafness and Other Communication Disorders. *Parálisis de las cuerdas vocales*. EE.UU.
- NIH. (s.f.). *Instituto Nacional del Cáncer*. Obtenido de Anatomía de los senos paranasales: <https://www.cancer.gov/espanol/publicaciones/diccionario/def/seno-paranasal-esfenoidal>
- Oliva, A. (2000). Introducción a la Etnomusicología. s/p.
- Rodríguez, V. (2014). *Análisis vocal del currulao: una comparación entre dos cantoras del Pacífico Sur*. Bogota DC: Universidad del Bosque.
- Romero, J. (2014). La etnomusicología y su recorrido histórico ¿Cómo se ha estudiado la música? *Síneris, revista de etnomusicología*, s/p.
- Ros, L. (26 de Septiembre de 2013). *Respira técnicas de respiración*. Obtenido de ¿Qué es la respiración diafragmática o abdominal?: <http://tecnicasderespiracion.com/respiracion-diafragmatica/>
- Sánchez, L. (2018). *Propuesta didáctica para el aprendizaje del currulao en el bajo eléctrico*. Bogota DC: Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.
- Santander, P. (2011). Por qué y cómo hacer análisis del discurso. *Cinta de Moebio, revista de epistemología de ciencias sociales*, 207-224.
- Silva, J. (2000). Humanismo, Técnica y Tecnología. Segunda parte. *Revista Contaduría y Administración*, 11-27.
- Solano, K. (2015). *Slide Player*. Obtenido de Sistema Respiratorio: <https://slideplayer.es/slide/5612927/>
- Studio, V. (21 de Marzo de 2017). *Vocal Studio*. Obtenido de SISTEMA RESONADOR: COMO FUNCIONA LA VOZ? III: <https://www.cantalirico.com.ar/2014/04/14/la-voz-y-sus-resonadores-ejercicios-de-resonancia/>
- Tovar, A., & Jesús, P. (1961). *Rítmica y Melódica del folclor chocoano*. Bogota D.E: Conservatorio Nacional de Música.
- Universidad Javeriana. (2015). *Arrullos y Currulaos*. Obtenido de Arrullos y Currulaos: <https://arrulloscurrulaos.tumblr.com/>
- Universidad Nacional. (12 de Septiembre de 2014). *UNAL radio*. Obtenido de Inés Granja - La voz de la marimba: <http://unradio.unal.edu.co/detalle/cat/travesia-por-las-musicas-colombianas/article/ines-granja-la-voz-de-la-marimba.html>

Valencia, L. (2009). *Al son que me toquen canto y bailo*. Bogota DC.

## 11 Anexos

### 11.1 Anexo 1: Entrevista

(00:00 – 02:57) **Inés Granja:** Buenos Días, mi nombre es Inés Granja Herrera. Nací en el municipio de Timbiquí, departamento de Cauca, pacifico sur colombiano. Soy canta autora y compositora de muchas canciones que la gente canta, corea, baila, gracias a Dios. Pues, yo desde pequeña empecé a cantar, desde muy pequeñita pequeñita, porque a mí me gusta mucho la música, me gusta me gusta; entonces yo empecé a cantar, desde pequeñita, cantaba canciones que yo escuchaba. Pero pues, yo me dí cuenta, ya estaba cantando en la iglesia, estábamos cantando misas en latín y entonces una señora me dijo “Ay miya! usted canta muy bonito”, y yo le dije “¿yo?” y ella me dijo “sí”, usted canta muy hermoso, y les digo yo: “gracias mis amores”, entonces desde allí empecé yo como a escucharme. Y de ahí yo cantaba, y decía:” ay yo canto bien, yo canto muy bonito”.

Y ya luego pues crecí, ya joven, ya después tuve hijos, estudié en la primaria, la secundaria, de ahí tuve hijos, pero todavía cantaba las canciones que no eran mías. Ya después en 1980, 1981, en la televisión había un concurso que se llamaba “componga, cante y gane”, pero como a mí me gustaba tanto la música, decía yo: “bueno esta es mi puerta de salida”. Entonces recuerdo tanto que era los miércoles a las 11:00 AM, así que empezaba a hacer el almuerzo desde las 8:00 AM, para que cuando llegaran las 11:00 AM estaba ahí al pie del televisor. Entonces, recuerdo tanto, que un muchacho, los muchachos que cantaban todo era balada, balada, balada, pero hubo un muchacho de Bolívar, que cantó un vallenato, pero entonces el que ganaba tenía la oportunidad de grabar un sencillo. Ay no! yo me moría!, Ay Dios! Por

favor ayúdame! El cantó un vallenato que lo titulo *El Padrino*; pues no le puedo decir como dice porque en realidad eso fue en 1981, estamos en el 2019, no es que tenga mucha memoria.

**(02:59 – 03:15) Angélica Bello:** Antes de que continúes con el relato, que está súper interesante, tu dijiste que comenzaste a cantar desde muy pequeña, ¿desde qué edad más o menos comenzaste a interesarte por la música?

**(03:16 – 03:40) Inés Granja:** Yo comencé a interesarme por la música como más o menos como a los 9 años, porque es que yo cantaba como así, mejor dicho cantar por cantar pero tú sabes uno que canta, uno dirá lo hice bien lo hice mal, pero el que escucha es el que dice, bueno usted lo hizo bien. Le dicen a uno, ay no! Usted canta bonito pero no se le escucha bien, bueno, etc y etc.

**(03:41 – 03:59) Angélica Bello:** Tú me hablabas de las misas, que cantabas en misas, que cantabas en latín también, ¿Quién influyo específicamente para que tu decidieras cantar y no de tocar otro instrumento?

**(04:00 – 04:28) Inés Granja:** Lo que pasa es que cuando yo estaba en la primaria, todavía se cantaba en latín, pero yo no me sabia la misa en latín, pero me gustaba, me fascinaba, y entonces yo empecé a escucharla, a escucharla, a escucharla hasta que bueno, la melodía y la letra porque el latín es jodido es fregado. ¡Pero no vaya a creer que yo escribo en latín, no mamita! Eso yo me lo aprendí de tanto escuchar.

**(04:34 – 04:51) Angélica Bello:** ¿Cómo fue tu acercamiento más adelante con el concurso?, que escuchaste a un muchacho cantar un vallenato, sigue contándome como fue este proceso.

**(04:52 – 05:38) Inés Granja:** Sí, pues claro, entonces el muchacho cantó el vallenato y me gustó tanto, porque yo siempre mantengo en la mesa mi papel y mi bolígrafo, entonces, cantó el vallenato y yo dije ¡Dios Mio! Y yo pensé, si ese muchacho compuso un vallenato, ¿será que yo no puedo escribir un vallenato que sea de mi autoría? Y mamita, le digo que me puse a escribir; ¡No hijuemadre!, hice mi vallenato y lo titule Corazón Sangrante. No sabía que ritmo era pero lo hice.

**(05:44 – 05:50) Angélica Bello:** ¿Para tus composiciones, tu siempre tienes papel y bolígrafo?

**(05:51 – 06:12) Inés Granja:** No, yo siempre mantengo papel y lápiz porque a veces me llaman, una llamada importante en lugar de correr al cuarto a decirle a la persona ¡ay! Espere un momentico que voy a buscar, no, de una vez, me siento ahí en la mesa, recibo la llamada y de una vez, ahí mismo voy escribiendo lo que la persona me va a decir.

**(06:12 – 06:17) Angelica Bello:** ¿Como es para componer la melodía?

**(06:18 – 07:17) Inés Granja:** ¡Ay mamita! Le digo que para la melodía si paso trabajo, ¿por qué? Porque los que son músicos, los que tocan algún instrumento armónico, como la guitarra, el piano o la marimba, se les facilita, ellos sacan su melodía, ¿cierto? Pero yo digo, bueno, voy a hacer un vallenato, voy a escribir un vallenato, o un currulao, o una juga, o una salsa, o una balada, etc, yo primero tengo que buscar la melodía, en las noches, como yo diga voy a escribir, entonces en la noche casi no duermo buscando melodías que no sean parecidas a otras melodías de otras canciones. Y así es que yo, pero cuando ya tengo la melodía ahora si ya, escribo y eso como que me va fluyendo de una, para mí la letra no es lo difícil, para mí lo difícil es la melodía.

(07:18 – 07:25) **Angelica Bello:** ¿Dirías que en la noche llega como la inspiración para las melodías?

(07:26 – 07:38) **Inés Granja:** ¡No! ¡Exactamente! Para las melodías, o para las canciones, o para otra cosa que tenga que ver con la música o la poesía, etc.

(07:39 – 07:51) **Angelica Bello:** ¿Mas que todo, tus letras hablan sobre mitos y leyendas que suceden en la costa pacífica, o en más te basas para construir las letras?

(07:53 – 08:17) **Inés Granja:** Por lo menos, yo pues compuse el vallenato, después compuse salsa, después compuse balada, después compuse pasillo. Pero cuando escribí *La Memoria de Justino*, entonces ya esos géneros quedaron atrás, yo ya no les pare más bolas porque a mí que grupo vallenato me llamaría para cantar, o que grupo de salsa, no, entonces me metí al pacífico.

(08:20 – 08:23) **Angelica Bello:** ¿Te enfocaste en los géneros del pacífico?

(08:24 – 08:26) **Inés Granja:** Me enfoque en el Pacífico hasta hoy. Claro.

(08:29– 08:35) **Angelica Bello:** ¿En que año te enfocaste o decidiste, bueno esta es mi ruta, aquí yo me siento bien?

(08:36 – 08:56) **Inés Granja:** ¡Ah no! Eso fue en 80, 81, desde que, ¿Cómo le digo? A mí, la ventana que se me abrió al mundo en la música fue ese programa de *Componga Cante y Gane*. Desde ahí se me abrió el pensadero mijita, la memoria.

**(08:58 – 09:13) Angelica Bello:** Digamos que, dentro del currulao, hablando específicamente de este género, ¿Cuáles crees que son las características vocales en la voz más importantes para cantar este género?

**(09:14 – 09:42) Inés Granja:** La voz más importante es la del hombre, pero los hombres tienen mucha pereza, entonces uno que otro si entonan, pero nosotras las mujeres somos las que abrimos la boca para cantar un currulao, o una juga, o una rumba, o un bunde, etc.

**(09:44 – 09:58) Angelica Bello:** Y digamos, ¿Qué características así vocales, que tu digas del fraseo o de la melodía ósea musical o técnicamente, como podrías definir la voz en el currulao?

**(10:00 – 10:03) Inés Granja:** Repíteme, repíteme por fa.

**(10:05 – 10:26) Angelica Bello:** ¿Qué características musicales, más que todo, digamos en cuanto a la melodía, podrían, si ósea, que caracterizan, que es lo más importante en la voz para cantar currulao, ósea cual es, como esas características musicales por decirlo así?

**(10:28 – 11:04) Inés Granja:** Para cantar currulao, la característica de la voz para cantar un currulao es el chureo. Por lo menos. Como por decir algo, si yo voy a cantar un currulao, espero que la marimba me dé la nota, entonces, cuando la marimba me da la nota, empiezo yo a cantar, por decir algo, *(Canta: “10:50 – 11:03”) “A Dios pues, jeh! jeh! jeh! jeh! Que baile el abuelo juuh! jeeehhhhhh!”*, ese es el chureo.

**(11:06 – 11:08) Angelica Bello:** ¿y como lo explicas en palabras?

**(11:10 – 11:14) Inés Granja:** No, porque ese es el inicio.

**(11:15 – 11:17) Angelica Bello:** ¡a ok! ¿Cómo un llamado?

**(11:18 – 11:40) Inés Granja:** ¡Aja! Exactamente. Entonces, ahora sí, ya viene el desarrollo del currulao. *(Canta: “11:24 – 11:37”) “Desocupen el salón porque va a bailar mi abuelo, que baile el abuelo ¡uhh! ¡ehhhhhh!” entonces el coro responde “¡uh! ¡eh!”.*

**(11:41 – 11:53) Angelica Bello:** Digamos que esta característica que tu acabas de mencionar como lo es la voz principal y el coro es algo muy importante dentro de la música del pacífico, ¿cierto?

**(11:54 – 13:21) Inés Granja:** ¡Claro que si mi amor! ¡claro que sí! Porque, por lo menos en mis canciones, en mis canciones yo hago primero la estrofa, ¿cierto?, después de la estrofa viene el coro, después del coro vienen los estribillos, porque yo ya compongo así no como otros compositores que únicamente es la repetición de la repetidera, la repetición de la repetidera, yo le meto otras cosas como *Adiós Margarita*. ¿Ha escuchado Adiós Margarita cierto? ¿Usted no ve qué? Eso *(Canta: “12:32 – 12:54”) “Anduve en el mar pescando y me fui con mi bolichero, allí donde vi una jaiba volviéndose marinero, allí donde vi una jaiba volviéndose marinero” esa es una estrofa, entonces el coro dice “Adiós Margarita, adiós, Margarita, Margarita adióos”.* Entonces ahí la marimba recorre, ahí la marimba se mete un ratico y entonces empiezo yo con el estribillo, *(Canta: “13:05 – 13:18”) “oye adiós, Margarita, oye adiós, Margarita, mañana por la mañana, ¡ay! Se va margarita.” Yo voy con lo mío y el coro va “Oye adiós, Margarita”, pero yo voy diciendo otras cosas diferentes.*

**(13:21 – 13:24) Angelica Bello:** Sí, si señora. Va cambiando la letra. Ese es el estribillo.

**(13:25 – 13:26) Inés Granja:** Exacto, ¡ujum! Claro.

(13:27 – 13:38) **Angelica Bello:** Quería preguntarte, digamos, en cuanto al fraseo ¿Tú qué opinas de cómo debe ser el fraseo en un currulao? Si, ¿Cómo debe ser el fraseo?

(13:41 – 14:21) **Inés Granja:** El fraseo en el currulao debe ser, pues, como cada comunidad canta diferente, toca diferente, baila diferente, entonces el fraseo de acá, de nosotros los del pacífico, el fraseo es muy cadencioso, despacio, no se cansa el que canta, no se cansan los músicos, tampoco se cansa el que baila, sino que va muy cadencioso, muy despacio. Y así mismo, y así mismo va el fraseo de la canción, como por lo menos el fraseo de *los Camarones*, ¿cierto? Que es lento, entonces es un fraseo lento.

(14:22 – 14:32) **Angelica Bello:** ¿y como los finales son largos? ¿cierto? ¿cómo los finales de frase alargan las vocales?

(14:32 – 15:26) **Inés Granja:** Sí, ¡claro! Porque fíjese por lo menos en Guapi, en Guapi los fraseos de la Juga son rapiditos son ¡ahí! ¡ahí! Como por ejemplo “Yo me voy pa Guapi oí oí, yo me voy pa Guapi oí oí” y esa es la repetición de la repetidera, la repetición; y nosotros, la juga, allá en Timbiquí, son por decir algo “sagrada Santa María vos sos la madre de Dios” entonces contesta el coro “Viva San Jose y que viva Dios” es un fraseo largo. En otras partes es cortitico, por lo menos, hay uno que canta “maravilla, maravilla, maravilla eh” y de ahí no sale “maravilla, maravilla ¡oh! Maravilla”

(15:27 – 15:30) **Angelica Bello:** ¿Es como una especie de estribillo, cierto?

(15:31 – 15:32) **Inés Granja:** Exactamente. Si mi amor.

(15:35 – 16:07) **Angelica Bello:** Digamos, tú qué opinas del papel que tiene la mujer cantando currulao, tu ahorita, hace un momento me decías que los hombres eran perezosos y

pues yo comúnmente he visto en cuanto a la parte vocal las mujeres como tomando ahí el liderazgo, entonces digamos ¿tú qué opinas del papel que tiene la mujer dentro de los géneros de la costa pacífica, pero en específico el currulao?

**(16:08 – 17:08) Inés Granja:** El papel que ocupa la mujer en la costa del pacífico en el currulao es muy importante, super importante, ¿Por qué? Porque nosotras las mujeres somos, prácticamente nosotras las mujeres somos las que llevamos el control, porque, imagínate, que los hombres a veces uno dice, ¡eh! Entoná un currulao, enton dicen ¡No! Yo no voy a cantar y el otro, entonces tiene que uno tomar las riendas, tampoco se puede esperar quedarse ahí porque el señor no quiso entonar el currulao entonces no vamos a cantar, no, no; vamos, así sea que salga mal o salga bien o salga mal, pero nosotras las mujeres tomamos las riendas. Porque por eso es que uno ensaya mucho. Si yo veo que alguien entona un currulao y que en realidad uno ve que esa persona no puede, porque todo el mundo no entona. Si uno ve que esa persona no sabe prácticamente, no, ¡m! ¡m! Usted no entone porque usted no sabe entonar.

**(17:11 – 17:15) Angelica Bello:** ¡Claro! Como que toque otra cosa y yo entono, por decirlo así.

**(17:16 – 17:17) Inés Granja:** ¿Ah?

**(17:20 – 17:26) Angelica Bello:** Si claro, como que digamos si esa persona no puede entonarlo entonces que toque digamos otro instrumento y la otra persona canta.

**(17:27 – 18:06) Inés Granja:** ¡Espérate! Si esa persona, si esa muchacha o esa señora no puede entonar pues hay que buscar una de las del grupo, otra. Entone usted, usted, y si uno ve que esa si entona bien entonces se queda uno con esa. Porque en los grupos siempre hay una voz

líder, entonces uno busca dentro de las del grupo, busca a alguien que tenga una voz más o menos y entonces esa es la voz líder. Las demás pasamos a hacer coros, no podemos ser voz principal.

**(18:07 – 18:28) Angelica Bello:** Claro sí señora. Yo quería preguntarte una cosa, una pregunta que me surge así espontáneamente. La voz y la marimba, tenemos esos dos instrumentos, ¿Cuál es el más importante o los dos digamos que cumplen?

**(18:29 – 18:30) Inés Granja:** ¿La voz y la marimba?

**(18:32 – 18:33) Angelica Bello:** Sí, sí señora.

**(18:34 – 18:38) Inés Granja:** No mamita, es que los dos son importantes, los dos son importantes porque, ¿tu conoces a Juan David, cierto?

**(18:39 – 18:41) Angelica Bello:** Claro, sí señora, yo he estado viendo

**(18:42 – 19:17) Inés Granja:** Entonces cuando nosotros, cuando nosotros a veces salimos fuera de Colombia o estamos aquí en Colombia en alguna universidad que nos invitan, vamos es los dos, porque nosotros somos dúo. Él toca la marimba, a veces tocamos los dos la marimba porque yo toco bordones y entonces él hace lo demás; o sino, yo me paso a tocar el bombo, o sino, toco guasá. Entonces nosotros dos somos los que, los que ¡ay no! La voz y la marimba eso es, es que la marimba, porque uno, la marimba es que le lleva a usted la nota, es la marimba.

**(19:18 – 19:26) Angelica Bello:** ¡Ok! Eso era lo que quería saber. La marimba es la que le da la nota a la voz y van de la mano, ¿cierto?

**(19:27 – 20:00) Inés Granja:** Exactamente. Y van de la mano, exactamente. Aunque hay, por lo menos cantos del pacífico que necesariamente no hay necesidad de marimba, porque si tú, una juga la cantas sin marimba si no hay, ¿no? Un bunde se toca sin marimba, una rumba se toca sin marimba, pero el currulao no, porque la base del currulao es la marimba. ¡Sí! Porque si vas a cantar un currulao y no hay marimba ¡no mamita! No sale ¿oyó?.

**(20:01 – 20:05) Angelica Bello:** ¡Si claro! obviamente. Quedaría como empeloto.

**(20:07 – 20:10) Inés Granja:** ¡sí! Ahí queda un hueco, ahí queda un hueco, queda un vacío.

**(20:12 – 20:17) Angelica Bello:** Porque te da el bordón, la requinta, el ritmo prácticamente.

**(20:18 – 20:20) Inés Granja:** Exactamente, claro que sí.

**(20:21 – 21:02) Angelica Bello:** Bueno, yo quería preguntarte otra cosita por aquí que tengo escrita y es digamos ¿Cuándo a comenzaste a cantar digamos en quien te basaste o que referentes musicales tenías o que cantadores o que música escuchabas en ese momento? ¿Si ósea, que cantadores o en que cantantes te basaste desde que comenzaste a cantar, quien influyo en esa parte en tu estilo vocal?

**(21:05 – 21:11) Inés Granja:** ¿Qué cantantes? ¿cómo cómo? es que no te entendí.

**(21:12 – 21:27) Angelica Bello:** Ok. ¿Qué cantantes influyeron en tu vida ósea desde el comienzo, que cantadores o que cantantes que tu dijiste, bueno, este este o de tu tierra influyeron para que ahora tengas este estilo vocal?

(21:28 – 22:32) **Inés Granja:** ¡ah! ¡no! ¿te digo más o menos que te digo? Mi mama me llevaba mucho a los arrullos, y yo aprendí, yo aprendí a cantar, a escuchar, ¿no? Porque yo escuchaba, porque allá en los arrullos yo estaba muy muchacha. Luego mi mama, como no tenía con quien dejarme entonces ella me llevaba, pero como a mí me gustaba tanto la música, entonces yo me metía allá donde las que sabía, donde las maestras y me sacaban me cogían de la blusita me cogían de la oreja me decían ¡salgase! ¡salgase! ¡salgase! que eso no es para muchachos, me salía, pero yo volvía, es que yo quería aprender a cantar. Y así le di, así le di, hasta que yo aprendí a cantar con unas personas, unos personajes que son de Timbiquí o que eran porque ya murieron, ahora están los renacientes, pero yo le doy gracias a Dios y estas personas que gracias a ellos yo aprendí a cantar juga, y currulao, bunde. Y bunde pues.

(22:33 – 22:36) **Angelica Bello:** Claro. ¿y quienes son esas personas? ¿Cómo se llaman?

(22:38 – 22:39) **Inés Granja:** ¿Tu conoces a Diego Balanta?

(22:41 – 22:43) **Angelica Bello:** No, a ellos no.

(22:45 – 22:47) **Inés Granja:** La familia de Diego Balanta

(22:48 – 22:49) **Angélica Bello:** ¿Ósea toda la familia Balanta?

(22:50 – 23:25) **Inés Granja:** Ellos eran los músicos allá. El papa, los tíos, las tías, mejor dicho, era, ¿Cómo te dijera? Era un grupo pero familiar. Pero cuando se hacían los arrullos iban las maestras de arrullo, las que, si saben de arrullo, entonces de ahí era que yo me cogía, me empujaba, pero yo volvía y me metía; hasta que un día me dijeron, ¡bueno! Esta niñita que nosotros la sacamos y al rato está aquí como garrapata hay que ponerla a cantar a ver que es que tanto molesta.

(23:26 – 23:27) **Angelica Bello:** ¡Claro! Después de tanto insistir

(23:28 – 24:19) **Inés Granja:** buenos así que los músicos empezaron a tocar una juga, bueno, así que me dijeron, bueno ¡cante pues! Usted que se la pica aquí molestando, cante. Entonces yo canté una juga que ellas cantan, cantaban pues, una que dice: (Canta: “23:48 – 23:58”) “*llego la patrona, ya saquen el paso bajen los varones súbanla en los brazos*”. ¡ah! Me dijeron ellas ¡¿Qué?! Así que ellas me dijeron siga siga siga. (Canta: “24:05 – 24:14”) “*llego la patrona ya saquen el paso bajen los varones súbanla en los brazos*”. ¡Ay! y Dijeron, bueno, ya las viejitas esas me respetaron ¿oyó?

(24:20 – 24:35) **Angelica Bello:** No, pues imagínate después de abrir la boca y cantar, pues a capella. ¿o sea que tu dirías que ellas fueron las que te enseñaron a cantar currulao, por decirlo de esa forma?

(24:36 – 24:56) **Inés Granja:** ¡No! Pues sí, prácticamente si, prácticamente sí. Porque yo de tanto escucharlas a ellas el currulao, el bunde, la juga eso fue con ellas. Sí, sí, con ellas fue. Y en ese entonces no había marimba, en ese entonces no había marimba, esa gente cantaba era con el bombo, con el cununo, con el guasá.

(24:58 – 25:02) **Angelica Bello:** ¿Mas o menos en que época está ubicado eso que me cuentas? ¿en qué año?

(25:04 – 25:22) **Inés Granja:** ¡Ay no mamita! Usted sabe cuántos años tengo, yo tengo 69 años, ¡Por Dios! En ese entonces, ¡uhhh! Yo estaba pequeña, pequeñita estaba, pues no tan pequeña, tendría por ahí unos 7 años, más o menos. ¡Imagínate!

(25:23 – 25:26) **Angelica Bello:** Eso fue hace ratico.

(25:27 – 25:30) **Inés Granja:** Yo tengo 69 años, pero no se asuste que no soy tan chochita.

(25:31 – 25:42) **Angelica Bello:** ¡No! Eso fue allí no más. No, mira que yo vi la foto de tu yo de WhatsApp y yo dije, o sea de verdad pensé, yo dije por ahí tendrá 45 años

(25:43 – 25:46) **Inés Granja:** ¡No! ¡no! ¡no! ¡no! ¡mamita! Yo soy del 51.

(25:48 – 25:52) **Angelica Bello:** ¿si ves?, o sea, estas conservada, estas conservada.

(25:53 – 25:58) **Inés Granja:** Si, pero yo creo que es ¿sabe por qué?, porque yo no bebo, yo no fumo, yo no trasnocho.

(26:00 – 26:02) **Angelica Bello:** Sí, eso es algo bueno para la salud.

(26:03 – 26:11) **Inés Granja:** Exactamente, pero yo tengo 69 años, pero yo bailo, canto, grito y sin beberme un trago.

(26:12 – 26:16) **Angelica Bello:** Sí, lo creo, lo creo. Y es que esa es la música pacífica, ¿no? Es muy alegre.

(26:17 – 26:26) **Inés Granja:** Sí, sí, sí, claro. ¡ay! Cuando uno escucha, cuando uno escucha, yo por lo menos cuando escucho la marimba, ¡Ay virgencita del Carmen! El corazón se me quiere salir. Porque es algo que a uno le gusta.

(26:27 – 26:30) **Angelica Bello:** ¡No! Y su timbre, es muy especial.

(26:32 – 26:50) **Inés Granja:** ¡Ah sí! Así me han dicho. A la voz, cuando uno envejece, envejece todo. Todo se le va envejeciendo, pero yo, yo no me dejo que el tiempo me coja, ¡no mijita! Cuando viene el tiempo, yo me desquito. Y yo les digo pasen los años, pasen por allá.

(26:51 – 26:55) **Angelica Bello:** ¡Sí! Pasen por otro lado. Pasen por la cedula, por mí, no.

(26:56 – 26:57) **Inés Granja:** ¡claro que sí!

(27:00 – 27:21) **Angelica Bello:** yo quería preguntarle aquí otra cosita. Digamos, en ese proceso que hiciste con la familia Balanta, con las cantadoras allá, digamos, ¿qué fue lo más, o que tu digas lo más difícil de cantar currulao o en general, ¡sí!, del género? ¿Qué opinas?

(27:22 – 28:19) **Inés Granja:** Buenos. Lo más difícil, pues lo más difícil, lo difícil es cuando uno escucha y le gusta y no sabe cómo va a cantar o como va a iniciar. Y a mí, lo difícil, lo difícil del currulao era el *chureo* pues, era como cantaban ellas, en primer lugar, como cantaban ellas, y en segundo lugar porque en realidad uno no sabía, yo no sabía distinguir un currulao de una juga, porque el bunde fue totalmente diferente. Pero de un currulao a una juga no sabía distinguir, hasta que ya poco a poco ya fui, de tanto escuchar que la gente ya decía cuando ya estaba en los grupos de danza entonces la profesora decía: bueno, vamos a bailar, toquen un currulao porque vamos a bailar un currulao en la presentación; entonces allí, empecé a escuchar el currulao y empecé a cantar currulao. Porque las danzas son en juga.

(28:23 – 28:40) **Angelica Bello:** Aquí me surge una preguntica. Digamos, tú dices que tocas bombo, la marimba, ¿estos instrumentos qué le han aportado a tu voz, o sea, vocalmente que te han aportado, sí, musicalmente?

(28:44 – 29:24) **Inés Granja:** Pues el bombo y la marimba, mejor dicho, en la orquesta instrumental de la música del pacífico todos los instrumentos son importantes. ¡Todos! Pero el principal es su majestad la marimba. Esa señorita es la que da el inicio, por lo menos, más o menos del currulao, ¿no? Y de la juga también, todas las músicas pero que sean así pues del

pacífico. Y también muiscas, otras músicas que no son del pacífico, porque la marimba últimamente toca hasta reguetón

**(29:25 – 29:29) Angelica Bello:** sí, eso es cierto. ¡Si señora! ahorita con las mezclas de géneros que han surgido.

**(29:30 – 30:01) Inés Granja:** yo era una que no era partidaria de las mezclas, o sea, de las fusiones, ¿no? Que le meten guitarra, que le meten órgano, que le meten otros instrumentos. Pero cuando yo escuche *Los Camarones*, ¡ay no! Y que ya suenan esos instrumentos más entrando. ¡no! De ahora en adelante, todas las canciones las voy a hacer fusionadas con otros instrumentos.

**(30:02 – 30:03) Angelica Bello:** ¡Claro! Le aportan como un timbre diferente.

**(30:04 – 30:17) Inés Granja:** Sí. Otra canción que tengo, ¡ah sí! Fusionadas tengo como tres o cuatro, porque tengo una canción, pero esa nosotros grabamos, pero todavía el CD no ha, ya como el CD lo maste, maste...

**(30:18 – 30:19) Angelica Bello:** ¡Masterizaron!

**(30:20 – 30:55) Inés Granja:** ¡Ah sí! Pero Juan David me dice que todavía le falta como unos gallitos ahí. Entonces entre ellas yo grabe una juga que se llama *La Guayabita* que fue con un instrumento africano que se llama *Cora*, que la toco *Babudia Batey*. Nosotros nos los encontramos en Brasilia, mentira, ¡En Mééxico! Sí. Fuimos a México con Juan David, y nosotros hicimos un concierto en un lugar que se llama *Tata Colombia* y le digo que ese instrumento suena, ¡Ay no! Ese instrumento suena como un arpa. ¡Eso suena!

**(30:56 – 31:01) Angelica Bello:** ¡Que lindo! ¡Que lindo! Le aporta muchísimo al género.

(31:02 – 31:24) **Inés Granja:** ¡uhy! Exactamente. ¡ujum!. Y ahora, el 24 o 14 de septiembre tenemos un concierto como que es en Mati, con toda la banda, con bajos, con vientos, con marimba, cununo, bombo y guasá, y viene el señor de África *Babudia Batey*, Así tenemos la mezcla ahí.

(31:26 – 31:28) **Angelica Bello:** que chévere, y eso ¿dónde va a ser?

(31:29 – 31:30) **Inés Granja:** Matik

(31:31 – 31:34) **Angelica Bello:** Genial, genial, me parece genial eso.

(31:35 – 31:41) **Inés Granja:** yo no estoy segura de que sea en Matic, pero de todos modos Juan David, el coloca las...

(31:42 – 31:43) **Angelica Bello:** Él publica todas las fechas.

(31:44 – 31:46) **Inés Granja:** ¡Sí! Exactamente, él publica la..., aja. Pues ahí usted estará pendiente, para cuando sea, es el 14 de septiembre.

(31:51 – 32:11) **Angelica Bello:** Ay no, sería genial, de verdad sería genial. Y, de todas tus composiciones, letras, ¡bueno! De todas tus composiciones, cual es la que más te gusta, que tu digas esta es la mas importante por esto.

(32:13 – 33:01) **Inés Granja:** Bueno, yo, las canciones que cuando nosotros estamos en concierto, que Juan David hace el derrotero, nosotros cantamos las, por lo menos él me dice doña Inés: ¿Cuál quiere cantar? Le digo yo: las que me gustan, jaja. Claro, entonces ahí por lo menos *la memoria de Justino*, que ya estoy que la saco de la memoria, *Sube la marea*, *adiós margarita*, *marimba eh*, *soy el currulao*, *baila negro*, *soy timbiquireña*, *los camarones*, esas son.

**(33:03 – 33:05) Angelica Bello:** Como las mas importantes para ti, y ¿por qué?

**(33:07 – 33:39) Inés Granja:** No, ¿sabes por qué?, es que no sé, me siento bien, yo me siento bien cantando esos temas, me siento bien. Porque hay temas que he compuesto, por lo menos mi canaleta, entonces Juan David me dice: si a usted no le gusta mi canaleta entonces para qué la compuso, me dice: doña Inés usted tiene que cantar todas sus canciones, las tuyas tiene que cantarlas todas. Yo en concierto, me siento bien es cantando esas

**(33:40 – 33:50) Angelica Bello:** Claro entiendo, y bueno, aquí otra preguntita que tengo es, ¿Cómo cree que se ve proyectado el currulao en el medio musical y cultural?

**(33:51 – 34:22) Inés Granja:** Ay no, el currulao, el currulao es la base, el currulao es la base madre, el currulao es vea, mejor dicho, es que es totalmente diferente, un currulao, que escuchar una juga, a escuchar un currulao, por lo menos yo escucho un currulao, yo me erizo, porque yo para cantar juga, para cantar bunde, yo siete mil veces canto currulao, porque es que me gusta y el currulao es cadencioso, es sonoro, Ay no mejor dicho, no tengo término para describirlo.

**(34:23 – 34:26) Angelica Bello:** ¿Cómo lo percibe la gente de otros países?

**(34:28 – 37:00) Inés Granja:** Ahh, en los lugares en donde he estado, en Brasilia, pero yo me fui sola porque a mí me invito una señora Lucía Pulido, y pues, cuando yo llegué a Brasilia, y que ya llegamos al hotel, yo le dije: bueno, y yo ¿cómo voy a cantar currulao?, me dijo: no se preocupe, porque como la guitarra es instrumento armónico, y la marimba es instrumento armónico, entonces, la guitarra hace las veces de la marimba, y el contrabajo, hace las veces del bombo, porque como el contrabajo es ronco, entonces así fue, nosotros ensayamos y bakano, si

oyó, salió bien, salió bien la presentación. Yo en Brasilia canté apenas la memoria de Justino y marimba eh. Marimba eh, es un currulao berejú, ósea que, berejú porque es más rápido que el otro, hay unos que son lentos, pero hay otros que son más rapiditos, y la memoria de Justino. Y en Argentina, esa gente no conoce esa música, esa gente se enloquece con esta música, ¡uuuuu aja! Allá en Belo Horizonte – Brasil, los dos con Juan David, sin la banda, porque pues no hay plata pa’ los pasajes, así que dimos talleres con Juan David, conversatorios sobre los instrumentos, y por último dimos el concierto, y adivine, los músicos eran de allá de de..., ¡ay por favor!, de Belo Horizonte, eran de allá de Belo Horizonte, los únicos colombianos éramos nosotros, pero como la gente de allá no sabe cómo suena, así que yo por lo menos hice la que pude. Imagínate que las coristas, una era de ahí, y la otra era chilena, ¡ay! Eso es un contraste de los contrastes. Salimos bien y a la gente le gustó, entonces yo pensé ¿no? ... si nosotros que tocamos mal, como será cuando vaya la banda en realidad, de verdad verdad. Pero en el exterior, allá la gente la música del pacífico, uuuuuu la aprecia mucho mucho, más que todo el sonido de la marimba.

**(37:01 – 37:06) Angelica Bello:** Claro, porque es algo muy autóctono de Colombia, pues lo trajeron los esclavos.

**(37:09 – 37:12) Inés Granja:** la marimba es un instrumento autóctono del pacífico.

**(37:14 – 37:20) Angelica Bello:** Sí, entonces genial, porque habla de lo que es la costa pacífica.

**(37:22 – 37:23) Inés Granja:** Exactamente.

**(37:24 – 37:51) Angelica Bello:** Bueno, yo quería preguntarte otra cosa, ¿Es necesario que el currulao, o específicamente la voz, se estudie académicamente?, pues he visto varias páginas que indican cómo tocar el bombo, la marimba, etc... pero digamos que, en cuanto a la voz realmente es muy poco lo que se encuentra.

**(37:55 – 38:06) Inés Granja:** La marimba, ¿cómo me dijiste? Discúlpame, es que aquí hay una bulla.

**(38:07 – 38:39) Angelica Bello:** Tranquila. Lo que pasa es que tú encuentras mucho contenido sobre los instrumentos, digamos: sobre el bombo, la marimba, los cununos, importantísimo el formato instrumental. Pero digamos que, sobre la voz, específicamente, no encuentras mucho, o encuentras cosas como entrevistas, pero no tan enfocado como lo es el bombo o la marimba.

**(38:42 – 40:14) Inés Granja:** Ah, lo que pasa es que, imagínate que hay dos clases de marimba, la marimba que es tradicional tradicional, que esa la afinan es a oído, porque la marimba de hoy por hoy, las afinan con afinador, guitarra o con piano. La marimba tradicional, esa la afinan es, nuestros abuelos, tíos, los que fabricaban la marimba, las afinaban era a oído, a oído ellos sonaban una tabla y si por lo menos esa tabla sonaba bien diferente a la otra tabla, quedaba ahí, y lo otro es que con las marimbas temperadas, uno tiene que esperar que el marimbero le dé a uno la entrada para cantar el currulao o juga, pero cuando la marimba es tradicional, que es afinada a oído, uno se mete, allá el marimbero es que ve como acompañar la voz. Porque hay dos clases de marimba, la que es afinada con esas cosas y la que es afinada a oído, y el sonido es diferente también.

**(40:18 – 40:38) Angelica Bello:** ¿tú crees que es necesario que el currulao se estudie académicamente? En cuanto a la voz, ¿es necesario que se estudie?, que ¿haya una profundización en la aparte vocal?

**(40:40 – 41:50) Inés Granja:** Sí, pues yo creo que sí, pues yo como, para nosotros los del pacífico, bueno, yo hablo de mi Timbiquí, para nosotros los de allá, nosotros no, si hay así un currulao, bueno, cantemos este, nosotros no tenemos necesidad de ponernos a escribir esas partituras para, no, nosotros eso, caiga como caiga. Que tenga buena letra y tenga buena música, y que el grupo sea contundente, eso ¡sale pa' pintura!, porque nosotros allá no somos enseñados a escribir partitura. Por lo menos para esos temas que uno lleva a Sayco, tiene que ir partitura y tiene que ir la letra también, pero pues, yo como no sé partitura, uno tiene que mandar a hacer esa escritura musical y luego, ellos mismos van colocando ahí la letra abajito de cada renglón, pero nosotros, acá no se estudia nada de eso.

**(41:54 – 42:04) Angelica Bello:** cuando tú construyes las melodías que me decías en un momento, en la noche, lo que haces es grabarlas, ¿sí?

**(42:06 – 42:58) Inés Granja:** yo ni las grabo oyó, porque yo por lo menos, si consigo la melodía, le doy todo el día a la melodía, porque como yo se que la letra se me facilita, le doy todo el día a la melodía, todo el día a la melodía, hasta que ahora sí, cuando ya tengo la melodía, ahora si ya me siento a escribir ya la letra, ósea, cuando termino de escribir la letra, yo ya tengo melodía y letra, ahora me toca estudiar la letra, ósea, porque sale del disco duro, cuando ya esta la canción hay que volverla a meter en el disco duro, ósea aprendérsela, la mente es tan frágil, que yo me puedo cantar ahoritica un párrafo de cualquier cosa y al ratico pregúnteme, ya se fue.

**(43:00 – 43:04) Angelica Bello:** Lo que tú haces es recurrir a la memoria, para guardar las melodías.

**(43:07 – 43:09) Inés Granja:** Sí mi amor, eso es lo que yo hago.

**(43:13 – 43:26) Angelica Bello:** Bueno, yo creo que hasta aquí es lo que quería saber, ¿Cómo te sientes? ¿Qué opinas de las preguntas que te hice?, quieres agregar algo más.

**(43:27 – 44:03) Inés Granja:** No, muy buenas estuvieron las preguntas que me hiciste, muy buenas, y eso para uno, como yo he hecho tantas entrevistas, entonces a mí ya no me da ni miedo pues, porque hay unos que dicen que cuando les van a hacer entrevista, eso sudan, les tiemblan las piernas, les sudan las manos, usted va a contestar es lo que le pregunten, si usted no sabe, diga de una vez: no, no sé. No se debe poner de artista, a estar contestando cosas que no son.

**(44:06 – 44:12) Angelica Bello:** Eso es cierto, pero con tú trayectoria, imposible no entrevistarte.

**(44:13 – 44:21) Inés Granja:** Nooo, pues claro, así sea que uno no se las sabe todas tampoco, la experiencia es la que habla.

**(44:22 – 44:53) Angelica Bello:** Claro, si señora. Pues realmente te agradezco muchísimo por dedicarme este tiempo y por tú disposición, porque me parece muy importante, yo estudio canto, y digamos que hacer este tipo de investigaciones, por pequeñas que sean, creo que le aporta bastante a ese proceso de registro, de escribir.

**(44:54 – 44:56) Inés Granja:** pero ¿tú estudias canto lírico?

(44:57 – 45:00) **Angélica Bello:** No, no señora, yo estudio canto popular, músicas populares

(45:02 – 50:04) **Inés Granja:** Aaah imagínese, y uno que iba a ponerse a estudiar canto, yo si no sé, estudiar jmm jmm. Y lo otro es que ahora, que técnica vocal, ¡yo que técnica!... Una vez me mandaron, llegó a la alcaldía, yo trabajaba en la casa de la cultura, y llegó una invitación de técnica vocal y dirección coral en Popayan, entonces me envió, me mandó. Entonces, yo llegué ya tarde porque el mar estaba bravísimo, así que llegué tarde a la clase. Entonces, pero pues de todos modos, imagínate que todos eran directores de coro, eran profesionales, prácticamente la única empírica era yo y la única negrita puej. Cuando entré, cuando yo entré al salón, saludé y pues me identifiqué, y les expliqué mi llegada tarde, hubo unos que se codeaban, unos decían, como queriendo decir: mirá esa negrita, o bueno, algo por el estilo. La profesora, me dijo bueno bueno, bienvenida, entonces en esas estaba un muchacho, estaba cantando una canción, que era que, que estaba cantando, entonces la profesora me pasó la hoja, entonces mientras le cogía la melodía a la canción entonces ella me dejó como última, entonces me dijo: bueno maestra, usted que llegó de última, pues le toca, ya todos habían cantado y todo, así que bueno, cogí mi hoja mijita, y me paré en frente, con mi cara bien en alto, entonces ahí habían unos pastusos, paisas, bueno, de todo, pero cuando lo ven a uno, y que uno es de piel oscura, creen que uno no es capaz, y se equivocan.

Entonces la canción era de un, yo ya ni me acuerdo del título, ella me dijo: bueno empiece, porque era dirección coral, técnica vocal y dirección coral, bueno, entonces yo empecé: (*Canta: “47:22 – 47:46”*) “*Señores deja la guerra, me llevan muy amarrao’, las cosas que dejé haciendo recójanlas con cuidado, díganle a la vieja Antonia... que yo no se que no se qué...*”,

bueno, por ahí, entonces me dice la profesora, me dice: “usted no me va a decir nunca en la vida que usted no ha estudiado técnica vocal, y sabe ¿yo qué le contesté?, y ¿técnica vocal qué cosa es? Yo le dije, y me dijo, no, es que usted canta muy bien, y yo, ah bueno profe, gracias, muchísimas gracias. Bueno, ella dijo, cada uno de ustedes va a hacer una canción de su región, y yo dije, bueno, así que yo escribí *la marea*, pero la canción era con relación a la clase, entonces: *Canta: “Sube sube sube sube”*, pero en ese momento esa no era la letra, era otra letra, ya no me acuerdo bien, (*Canta: “48:39 – 48:50”*) “*sube sube la marea, sube la marea, sube la marea, sube la mareeeea*. Entonces ahí, y le digo que se quedaron como mirándome, como aterrados, como quien dice, uy esa quien es, y la profesora apenas movía la cabeza, y le digo que después de toda la clase, yo era la primera, a mí era la primera que la profesora me decía, bueno, le toca a usted, y yo, profe y ¿por qué a mí?, me dijo, porque usted sabe mucho, y de usted hay que aprender mucho, y le digo, que me respetaron, y le digo ya que, los muchachos, los profesores, ¡ay!, que maestra por aquí, que maestra por acá. Entonces hubo una vez que la maestra nos dejó una tarea para la tarde, y yo apenas llegué la hice, y cuando me tocan a la puerta, yo dije, ¿quién es?, entonces me dice uno de ellos, maestra ¿usted ya hizo su tarea? Y uno ¿cómo es que inicia?, le dije ¿ustedes me preguntan a mí? ¿Yo que soy empírica?, yo no sé nada de eso, ustedes son profesionales, la empírica soy yo, yo soy la que no sé nada, aquí cada cual va a hacer lo suyo ¡ve!, y como ellos se pusieron de buenos visajozos conmigo, pues yo también me puse visajozos con ellos, ah sí, eso me pasó.

**(50:55 – 50:09) Angélica Bello:** No, pero súper bien, porque de todas formas ahí marcaste la diferencia.

**(50:10 – 50:14) Inés Granja:** Ah, claro, y la música era totalmente diferente, porque yo cantaba música del pacífico.

**(50:23 – 50:27) Angélica Bello:** Pues fue un placer hablar contigo, de verdad, mil gracias.

**(50:28 – 50:30) Inés Granja:** Bueno mi amor, claro, para mí es un orgullo mamita.

11.2 Anexo 2: Partituras

Voz

# Los Camarones

Ines Granja

Transcripción: Angélica Bello

**Glosador** **Solo Voz - Chureo**

A ho ra a ho ray a ho ra a ho ray a ho

13 **Marimba** 8

ra vie nen brin can do los ca ma ro nes

25 *Estrofa 1* G7 C G7

em bar que men el po tri llo el ma ya dor y laa ta rra

29 C G7 C G7

ya pa' co ger los ca ma ro nees quee stan a ba jo del a

33 C *Coro 1* C G

gua A ho ra a ho ray a ho

37 C G C G7

ra a ho ray a ho ra vie nen brin can do los ca ma ro

41 **C** Marimba **10** *Estrofa 2*

nes E che

54 **G7** **C** **G7** **C**

mos el ma ya do or por quees ta va cian doel a gua cuan

58 **G7** **C** **G7** **C**

do su ba la ma re a su ben brin can do los ca ma ro nes

62 *Coro 1* **C** **G** **C**

A ho ra a ho ray a ho ra

66 **G** **C** **G7** **C**

a ho ray a ho ra vie nen brin can do los ca ma ro nes

70 Marimba **10** *Estrofa 3* **G7** **C**

pa se men el ca nas to con el an zue

84 **G7** **C** **G7** **C**

lojy las car na das si no co jo ca ma ro nees pues pes

88 **G7** **C** *Coro 1* **C**

ca mos can chi ma las A ho ra

92 G C G C

a ho ray a ho ra a ho ray a ho ra vie nen brin can

96 G7 C

do los ca ma ro nes

Marimba 10

109 *Coro - Pregón* G7 C *Pregón* G7 *Coro 2*

u yai los ca ma ro nes a ho ra los ca ma ro

113 C *Pr* G7 *Coro 2* (X14) *Pr* G7 *Coro 2*

nes A ho ra los ca ma ro nes a fue ra vie nen los ca ma ro

117 15 Efecto haciendo melodía del coro G7

ra los ca ma ro

133 C (X24) G7. 2. Solo Coro

nes a fue ra vie nen los ca ma ro los ca ma ro

136 Solo Voz - Chureo C G C

nes A ho ra a ho ray a ho ra

141 G C G7 C

a ho ray a ho ra vie nen brin can do los ca ma ro nes

Transcripción: Angélica Bello  
Grupo Socavón

**Comadre Mayeya**

22 co ma dre ma ye ya va mo nos pa rael es

26 te ro a sa car la pian guao y ye

30 lla o i e lla o i

34 o yo i Ma ye ya o i e

38 lla o i e lla a a

Transcripción: Angélica Bello  
Canalón de Timbiquí

**Molino mi Molinete**

42 *Ad Libitum*  $X^4$  G G G

Cuan tas son \_\_\_\_\_ las can ta o \_\_\_\_\_ ras o yo o yo \_\_\_\_\_

46 G D G D7

\_\_\_\_\_ yo mo li no mi mo li ne \_\_\_\_\_ te mi ma \_\_\_\_\_ te pe \_\_\_\_\_ roay

50 C G G

Dios di gan les... cuan tas son las can ta do \_\_\_\_\_ raso yo yo cuan

54 G G G G

tas son las can ta do \_\_\_\_\_ raso yo yo las que se lla man po e \_\_\_\_\_ taso yo yo di

58 G  $\bar{G}$  2. D7

gan les que ya no can \_\_\_\_\_ teno yo yo que... mo li no mi mo li ne

62 G G G D

\_\_\_\_\_ te mo li no mi mo li ne \_\_\_\_\_ te mo li no mi mo li ne

66 G D7 G

\_\_\_\_\_ te mi ma \_\_\_\_\_ te pe \_\_\_\_\_ roay Dios mo

Transcripción: Angélica Bello  
Grupo Bahía

**El Currulao que me llama**

69 Oh yo Oh yo yo Oh yo

75 Oh yo yō yō El bom bo quees ta to can  
Ma rim ba yaes ta jun dian

79 do cu nu noes ta re pi can do El bom  
do Las vo cees tán ca len tan do pre pa

82 re sen bai la do res quees ta fies ta ya se for mo pre

86 pa re sen bai la do rees quees ta rum ba ya se pren dió

90 Oh yo Oh yo yo

94 Oh yo yes el curru lao que me llama

Transcripción: Angélica Bello  
Grupo Canalón de Timbiquí

**Adiós Margarita**

98 E♭ E♭ B♭7



A ho raa o ra ya ho raa ho raa diós mar ga ri

102 E♭ Coro B♭7 E♭ B♭7



ta a diós mar ga ri ta a a diós mar ga ri

106 E♭ B♭7 E♭



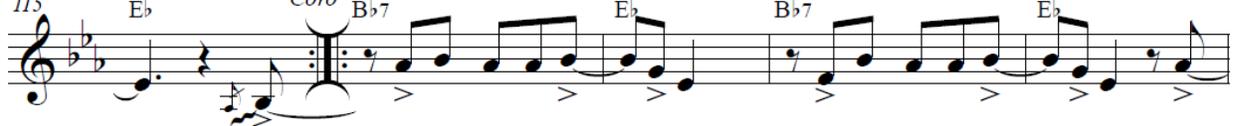
ta a mar ga ri taa dió os ma

110 *Estrofa* E♭ E♭ B♭7 E♭ B♭7



ña na que me va ya ma ña na que me va ya a no te quie ro de jar

115 E♭ Coro B♭7 E♭ B♭7 E♭



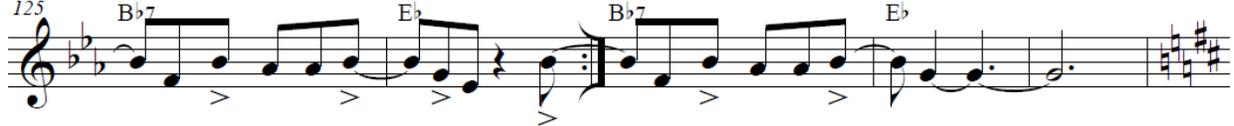
por... a diós mar ga ri ta a a diós mar ga ri ta a mar

120 B♭7 E♭ Coro - Pregón B♭7 E♭



ga ri taa dió os o yea diós mar ga ri ta a o

125 B♭7 E♭ B♭7 E♭



yea dióa mar ga ri ta a o yea diós mar ga ri ta

Transcripción: Angélica Bello  
Grupo Socavón

**Zapateando y Coqueteando**

130 *Ad Libitum*

Sien te se tío gua chu pe — poor que yaes taos cu re cien do

135

con ver cea qui con sus ne gros ha ble nos de mis an ce es tros — de...

140

no se va — yan que los ne — gros to dos es ta mos de fies — ta en

145

la fies ta de pe tro — nio gra de za gran de za — de nues tra tie e rra

150 *a tempo*

Y — si hoy pin taan ge les blan — cos pin te mean ge li tos ne — gros con

155

po lle ras co lo ra — das y son ri sa de mi pue — blo la

159 *Coro*

son ri sa de los ne — gros de... e an y los ne — gros za pa te — an y las ne — gras co que te

# Ronca Canaleta

Transcripción: Angélica Bello  
Grupo Naidy

165 *Ad libitum* Dm A7 A7  
se ño ra jua na ma rí a la que vi veen el co pe te

169 Dm Dm A7 A7  
pon ga le cui daoa su hi ja quee lla ron ca ca na le

173 *a tempo* Dm 2. A7  
te pon te ay quee lla ron ca ca na le

177 Dm A7 Dm A7 Dm  
ay quee lla ron ca ca na le e te quee lla ron ca ca na le e te

### La Marea

Transcripción: Angélica Bello  
Grupo Socavón

182 *Chuero* G C G C G

su be su be su be su — be e — su — be la ma re — a a — su — be la ma re

188 C G G7 C

— a a — su — be la ma re e e a a

194 *Estrofa* G C G C

ay vie — ne su bien doel a — gua a a le — jan do los ba rria — le es a le

199 G C G C

— jan do los man gla — re es po que — su be la ma re — a a su —

203 G C G G7 C

— be la ma re — a a su — be la ma re — aa —

210 *Coro* G7 C G7

por qué hoy — su por be la qué ma re — a a su — be por qué la ma re

214 C G7 C G7

— a a hoy — su be la ma re — a a su — be la ma re

218 G7 C

a — a —